

Especial

À luz da claraboia:
o centenário de
Saramago no Real

Especial - Agosto de 2023

Convergência
Lusíada



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

GILDA SANTOS

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO ESPECIAL:**

CARLOS REIS (UNIVERSIDADE DE COIMBRA)

GILDA SANTOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO / PPLB)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA NÚMERO ESPECIAL

EDITORES CONVIDADOS

CARLOS REIS

GILDA SANTOS

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.34,
N. ESPECIAL - AGO 2023

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Paraná

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Volume 34 | Número Especial | agosto 2023

À luz da claraboia: o centenário de Saramago no Real

Sumário

Apresentação	7
CARLOS REIS	
GILDA SANTOS	
DOSSIÊ	
José Saramago: o testemunho dos heróis	14
TERESA CRISTINA CERDEIRA	
O cânone entre estátuas e palavras: Camões & companhia em José Saramago	40
SARA GRÜNHAGEN	
<i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> ou o romance como viagem	59
CARLOS REIS	
Notas para pensar a presença ibérica na obra de José Saramago	80
SILVIO RENATO JORGE	
Blimunda Sete-Luas: lucidez na opacidade?	92
VANESSA RIBEIRO TEIXEIRA	
“Escrever é traduzir” — José Saramago e a tradução	100
BURGHARD BALTRUSCH	

Viagens, paisagens, linguagens: as grandezas
do efêmero nas crônicas saramaguianas 136

SAULO GOMES THIMÓTEO

Saramago: ver e lembrar 164

MARIA LUIZA SCHER PEREIRA

De ancilar a contumaz: Saramago e a
experimentação da crítica na *Seara Nova* 174

NEFATALIN GONÇALVES

TESTEMUNHO

Audácia pedagógica 214

ANDREA DEL FUEGO

Apresentação

À luz da claraboia: o centenário de Saramago no Real

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a1074>

1- JOSÉ SARAMAGO À LUZ DA CLARABOIA

O colóquio “À Luz da Claraboia: o Centenário de Saramago no Real” foi um dos acontecimentos mais importantes a que a efeméride evocada naquela designação deu lugar. Posso afirmá-lo com a segurança de quem, em vários lugares do mundo, assistiu a incontáveis iniciativas motivadas pelo Centenário de Saramago: colóquios, publicações, espetáculos e performances várias, exposições etc. O Brasil ocupou um lugar destacado neste alargado concerto de evocações, sempre orientadas para o aprofundamento de um legado literário de invulgar significado e projeção nacional e internacional.

Em harmonia com o que fica dito, sublinho o seguinte: as reuniões científicas como aquela que aconteceu no Real Gabinete Português de Leitura foram um dos eixos estruturantes do Centenário de José Saramago. Convocando quase sempre (mas não exclusivamente) participantes e públicos académicos, cada uma daquelas reuniões foi um *fórum* privilegiado para se fazer avançar o saber acerca do autor de *Memorial do Convento*. Também por isso, o Centenário de Saramago congregou muitos esforços e vontades de variada prove-

niência, estendidos agora à publicação dos contributos apresentados no colóquio. Assim, através do presente volume, fica disponível o registo daquilo que aconteceu de 30 de agosto a 1 de setembro de 2022; deste modo, leva-se mais longe o que se disse e ouviu no belíssimo auditório do RGPL.

O regime adotado para organizar o colóquio que aqui está em causa foi o da parceria. Assim, o comissariado para o Centenário e a Fundação José Saramago puderam beneficiar da colaboração de quantos (e foram muitos) quiseram associar-se à efeméride. Isso mesmo aconteceu com o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, contando com a abertura e com o entusiasmo do seu presidente, Dr. Francisco Gomes da Costa, e da minha velha amiga e colega, Prof.^a Dra. Gilda Santos. Assim, em união de esforços, foi possível concretizar o que era inevitável e quase obrigatório: fazer de uma instituição prestigiada, com antiquíssimo historial de labor em prol da presença portuguesa no Brasil, a casa saramaguiana por excelência, nos dias em que durou o colóquio.

Acresce a isto que José Saramago, por várias vezes, beneficiou da hospitalidade do RGPL, iluminado sempre pela luz da claraboia que, por assim dizer, tutelou o colóquio em sua homenagem. Mais: ele mesmo recorreu à imagem da luz que do alto se projeta, no romance *Claraboia*, obra aparecida postumamente, em 2011, e que bem atesta os princípios de uma produção literária, em vários aspetos anunciada já naquele seu romance.

Em concordância com a Prof.^a Gilda Santos, coorganizadora do colóquio, decidiu-se que ele contemplaria não um tema único, mas, tanto quanto possível, diversas obras de José Saramago, mais a pluralidade de sentidos que delas decorrem. Assim foi feito, em palestras, em mesas-redondas, em painéis e em apresentações *on-line*. A isto foram agregadas colaborações com outros formatos e intervenientes: os escritores Julian Fuks, Andrea del Fuego e Ondjaki (to-

dos Prémio José Saramago), este último numa experiência visual e musical, com Marcello Magdaleno, acolhida no Palácio de São Clemente. A exposição em painéis “José Saramago. Voltar aos passos que foram dados” esteve em exibição na deslumbrante sala de leitura do RGPL e ali foi vista por milhares de pessoas.

Na minha qualidade de Comissário para o Centenário de José Saramago e traduzindo também a posição da Presidenta da Fundação José Saramago, Pilar del Río, agradeço às entidades e às personalidades que tornaram possível o colóquio “À Luz da Claraboia: o Centenário de Saramago no Real”. Antes de mais, ao Real Gabinete Português de Leitura e ao seu Presidente, Dr. Francisco Gomes da Costa; ao Embaixador de Portugal no Brasil, Dr. Luís Faro Ramos, e à Cônsul-geral no Rio de Janeiro, Embaixadora Gabriela Soares de Albergaria, que, além do apoio dado ao colóquio, honraram a sessão de abertura com a sua presença; à Conselheira cultural da Embaixada de Portugal, Dra. Alexandra Pinho. Pelo que me toca, deixo um agradecimento especial à Prof.^a Dra. Gilda Santos, Vice-presidente cultural e do Centro de Estudos do RGPL. Sem o seu empenhamento e competência organizativa, o colóquio “À Luz da Claraboia: o Centenário de Saramago no Real” não teria sido possível.

Carlos Reis

Comissário para o Centenário de José Saramago

2- CELEBRAR O CENTENÁRIO: DO COLÓQUIO À REVISTA

Em outubro de 2021, quando, em reunião do nosso Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, definimos as efemérides a comemorar em 2022, logo surgiu o centenário de José Saramago e prontamente lhe fixamos as datas e as primeiras diretrizes.

Em março de 2022, o querido colega e amigo Carlos Reis garantiu-nos a honrosa parceria com a Fundação José Saramago, e, desde então, ambos nos empenhamos na busca do melhor, para bem celebrarmos o grande autor, a grande pessoa. Aderindo a este propósito, Ana Ventura Miranda, do *Arte Institute* de New York, ofertou-nos sua colaboração, com o entusiasmo que a caracteriza, ao nos oferecer a “experiência visual e musical” que transcorreu no Palácio de São Clemente.

Na escolha do título-tema do evento, o elo entre o Real Gabinete e a obra de Saramago facilmente emergiu, ao constatarmos que a nossa magnífica claraboia do Salão de Leitura, uma rosácea “máquina do mundo”, como lhe chamou José Miguel Wisnik, repercutia no título *Claraboia*, livro concluído em 1953, e um dos primeiros assinados por Saramago, mas apenas publicado postumamente. Um livro que aguardou emergir durante 58 anos, enquanto outros títulos saramaguianos fulgiam, emblematiza uma paciente pertinácia, semelhante à dos livros que, sob a luz da claraboia, abarrotam as estantes de nossa biblioteca e aguardam ser lidos. “No limbo onde esperam a luz que os batize”, diria Camilo Pessanha.

Nascido no mesmo ano em que Sacadura Cabral e Gago Coutinho cruzavam o Atlântico Sul pela primeira vez por via aérea, Saramago parece ter nascido sob o signo do pioneirismo. Pioneirismo que o conduz ao primeiro e único Prêmio Nobel da Literatura em Língua Portuguesa, embarcado tanto numa setecentista máquina voadora como numa ibérica jangada de pedra.

Agudas abordagens sobre sua obra preencheram os três dias do colóquio. Mas, a partir de um convívio esparso, porém sempre estimulante, permiti-me recordar alguns de seus momentos brasileiros, marcados pela sua generosidade, a sua solicitude, a sua plena empatia com o humano.

Recordei, por exemplo, numa situação tensa, as suas palavras de apreço, em voz alta e firme, declinando nome a nome, com apostos carinhosos, os organizadores de um grande congresso, quando, devido a inesperados mal-entendidos, no almoço em Niterói, havia mais gente do que refeições disponíveis.

De sua voz, recordei também o entoar afinado de um cante alentejano, enquanto tardava, mais do que o aceitável para nossos estômagos, o jantar num restaurante de Belo Horizonte.

De seu olhar sensível, recordei as observações que fazia sobre o barroco brasileiro durante uma visita a Ouro Preto, tornando ainda mais preciosa aquela joia de cidade histórica.

Recordei ainda como foi capaz de manter longo diálogo com uma pessoa muito mais ouvinte do que falante, porque, segundo esta, ao contrário da maioria dos interlocutores, ele perguntava, ouvia a resposta, tecia considerações e mais perguntava...

Recordei, por fim, que, na sua primeira vinda ao Brasil depois de recebido o Prêmio Nobel, precisamente na Bienal do Livro do Rio, deixou claro aos organizadores que ele só compareceria a sessões para as quais todos os demais escritores da delegação portuguesa fossem convidados.

Tendo em mente *flashes* como estes, repito que não medimos esforços para condignamente homenagear o nosso amigo Saramago. E, assim, para ainda mais aprendermos, trouxemos os signatários brasileiros das primeiras teses de Doutorado sobre Saramago: Teresa Cristina Cerdeira e Horácio Costa*, responsáveis por uma “escola” de estudos saramaguianos na UFRJ e na USP, que rapidamente se alastrou pelo país e perdura por algumas gerações. Trouxemos também Sara Grünhagen, a autora de uma tese defendida em Paris em 2021, que, se não é a última, é a mais importante dos últimos anos, segundo avaliação cabal de Carlos Reis.

Trouxemos ainda três jovens escritores, todos de fora de Portugal, vencedores do Prêmio Saramago – os brasileiros Andrea del Fuego (2011) e Julián Fuks* (2017), e o angolano Ondjaki (2013), que comandou um espetáculo musical em torno da língua que nos une e cujas diversificadas manifestações Saramago tão ciosamente defendia.

Outros leitores, de várias procedências e várias idades, vieram somar suas vozes e seus saberes a este encontro cultural e afetivo, que, como facilmente se percebe, prima pela amplitude de enfoques da diversificada obra saramaguiana. São eles: Silvío Renato Jorge, Vanessa Ribeiro, Burghard Baltrusch, Saulo Gomes Thimoteo, Maria Luíza Scher, Nefatalin Gonçalves.

Também pretendíamos que Pilar del Rio estivesse entre nós. Na impossibilidade, enviou-nos a seguinte mensagem:

Querida Gilda,

Antes de mais, obrigada pelo convite a participar na abertura dessas belas jornadas no Real Gabinete Português de Leitura, local de tanta memória coletiva e pessoal, de tanta emoção. Agradeço a generosidade do convite ao mesmo tempo em que anuncio, com pesar, que não poderei estar no Rio nessas datas. Depois dos dias em Belém do Pará, irei para São Paulo, onde me aguardam várias atividades públicas, e de São Paulo terei que regressar a Lisboa, também com agenda já definida. Realmente, o Centenário de José Saramago e a responsabilidade de presidir a Fundação não permitem que o livre arbítrio se expresse; tenho que estar onde tenho que estar e ponto final. Não há opção.

No Real Gabinete contam com o Professor Carlos Reis que, como membro do Conselho de Curadores, representará a Fundação José Saramago, além de ser o Comissário do Centenário. Garanto que ganham

com a sua presença na mesa de abertura. E saiba que, de algum lugar de Portugal, estarei aplaudindo “A celebração da luz”, título que me veio espontaneamente quando o que eu queria dizer era “Á luz da claraboia”... Claraboia, o romance não editado em vida de José Saramago, foi o último que traduzi para o espanhol, razão pela qual, entre muitos outros motivos, me sinto ligada à convocatória que o Gabinete ora faz aos leitores. Pessoalmente, desfrutar dessa luz e desse espaço ficará para outra ocasião.

Em nome da Fundação, e em meu próprio, agradeço ao Real Gabinete Português de Leitura a iniciativa e o esforço da realização. Será um abraço que unirá vários continentes e muitas formas de se sentir e de se expressar artística e academicamente. Com a Literatura ao fundo e com José Saramago como símbolo vivo. Obrigada por tudo

À Presidência do Gabinete Real, saudações especiais. E para você, querida Gilda, também, um grande abraço. Até breve, você verá que sim.

Pilar del Río

Posto isto, só me resta convidar quem aqui nos lê a seguir o resgate possível, via textual, das sessões programadas para o tríduo comemorativo, organizadas, como disse Pilar, *com a Literatura ao fundo e com José Saramago como símbolo vivo*.

Gilda Santos

* Motivos incontornáveis impediram o envio de seu texto para esta publicação.

José Saramago: o testemunho dos heróis

José Saramago: the witness of heroes

Teresa Cristina Cerdeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPQ

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a848>

RESUMO

Caim, último romance publicado em vida por José Saramago, recupera uma leitura do texto bíblico como se para ratificar a ideia dos desentendimentos do homem com a esfera do divino. Mas para além de sua visão dessacralizadora e não raro sarcástica, caim é sobretudo um personagem que atravessa espaços e tempos só passíveis de serem vividos em ficção e que transforma sua condenação para seguir errante num projeto de continuar vivo para dar seu testemunho em favor da humanidade, tornando-se, assim, uma espécie de duplo do seu autor.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Caim; Intertexto bíblico; Viagem; Testemunho.

ABSTRACT

Cain, the last novel published in his lifetime by José Saramago, recovers a reading of the biblical text as if to ratify the idea of man's disagreements with the sphere of the divine. But beyond his desacralizing and often sarcastic vision, cain is above all a character who crosses spaces and times that can only be experienced in fiction and who transforms his condemnation to continue wandering into a project to stay alive to bear witness for humanity, thus becoming a kind of double of his author.

KEYWORDS: José Saramago; Cain; Bible's intertext; Travel; Witness.

Para além das justíssimas comemorações do centenário de José Saramago, este texto é antes de tudo uma simbólica homenagem à grande poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral, que nos deixou há pouco neste ano de 2022. A tristeza com que recebi essa notícia me fez de imediato ir em busca de seus poemas e da sua bela voz, que os lia com uma dicção contidamente apaixonada. Nada enfática. Apaixonada. Pela vida, pela poesia, pelas batatas por descascar. E foi quando me deparei com o poema “A leste do paraíso” e me dei conta de que eu nunca havia escrito sobre o *Caim* (2009) de José Saramago, com seu personagem quixotescaamente andarilho que, montado num *rocinante*¹, também prefere ser *livre* a ser *humilde* e que, tendo sido marcado para atravessar os espaços e os tempos, por punição de deus, fez-se testemunha, até o fim, para poder *falar das coisas / todas*. Leio o poema:

A LESTE DO PARAÍSO

Antes ser tudo e livre
do que bom mas humilde.
Assim pensou Caim,
assim agiu

E o oriente lhe foi destinado:
terra de mil castigos
de difíceis colheitas;
mais suor

¹ “em comparação com o jumento que havia ficado na estrebaria do palácio de lilita (...) a nova montada é mais uma espécie de rocinante aposentado que um exemplar para desfiles (...) mas caim não vai mal servido quando no dia seguinte, de manhã cedo, se fizer à estrada” (SARAMAGO, 2009, p. 152).

Só depois descobriu
que lá o sol nascia
e que podia falar das coisas
todas
(AMARAL, 2006).

Ora, *Le témoin jusqu'au bout* era, por acaso, o título de um livro de Georges Didi-Huberman (2022) que eu acabara de ler e traduzir. Outros tempos, outras desgraças, a mesma violência, a fé e a raça como justificativas do terror. E o judeu alemão Victor Klemperer (1996)m, professor de filologia de Dresden antes da irrupção nazista, assim como caim, não desiste diante do horror, para se fazer testemunha. Ele aqui comparece, pois, para lembrar que o Führer era também uma espécie de Deus diabólico, e o povo, que a ele se submetia, era um povo apático feito de seguidores irracionalmente seduzidos naqueles “tempos sombrios” (cf. ARENDT, 2008). Então, ele escreve no seu *Diário*: “Quero levar meu testemunho e um testemunho preciso! (...) Quero a qualquer preço e até o último instante, viver e trabalhar como se acreditasse que é possível viver”² (29 de maio de 1942).

Em seguida, voltei a José Saramago para situá-lo nessa encruzilhada filosófica sobre o destino do homem num mundo em que Deus ainda habita. Mesmo morto, mesmo depois de Nietzsche. Resta-lhe a sombra. E na badana (ou na orelha, dizemos nós) da quarta capa do romance, figura sozinha uma espécie de máxima, que já servira aliás de fecho ao capítulo 6 do seu romance, mas que, assim recortada, parece concentrar economicamente um dos principais eixos de reflexão do autor sobre os seus diálogos nunca findos com a divindade:

² “Je veux porter témoignage, et témoignage précis! (...) Je veux à tout prix et jusqu'au dernier instant, vivre et travailler comme si j'avais la certitude de la survie” (KLEMPERER, 2000, p. 101).

“A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós a ele” (SARAMAGO, 2009, p. 91). De modo mais radical em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e de modo mais esporádico – mas nunca casual ou contingente – em quase toda a sua obra, essa questão é por ele perseguida, o que nos levaria a ousar inserir José Saramago – fosse essa uma questão relevante – numa linhagem mais propriamente agnóstica, tantas são as vezes em que no imaginário autoral vem à tona o enfrentamento com uma dimensão transcendente incognoscível a quem supostamente a tradição tem por hábito delegar o comando do universo.

Ora, foi a história desses “desentendimentos” que me levou, enfim, à terceira epígrafe, ao terceiro espaço literário que aqui comparece em diálogo. Como não raras vezes acontece na literatura de língua portuguesa, é de Camões que falamos e, mais precisamente, de *Os Lusíadas*, texto que sabiamente não envelhece – apesar de seus 450 anos (1572-2022) – porque, tal como dizia Walter Benjamin (1985, p. 204), nas suas lacunas, nos seus interstícios, germina sempre uma leitura inesperada, que o renova. Sempre. A cena evocada é a da Ninfa do canto X, que mostra a Vasco da Gama a máquina do mundo, diante da qual os deuses da mitologia perdem sua dimensão actancial e só servem como metáfora para “versos deleitosos”. Contudo, e está justamente aí o seu efeito surpreendente, não se opera, paralelamente, como seria de se esperar num poeta cristão do século XVI – quão moderno era Camões! – um vazio menor ao referir o Deus cristão, porquanto sua ininteligibilidade o afasta da humanidade que ele próprio teria criado. E diz: “Quem cerca em derredor este rotundo / Globo e sua superfície tão limada, / é Deus: mas o que é Deus ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende” (canto X, est. 80).

Enfim, depois dessa exposição autorreferenciada das fundações imaginárias que me levaram a escrever pela primeira vez sobre *Caim*

de José Saramago, eu gostaria de começar por dizer que não chega a ser inesperado que, no seu último romance publicado em vida, Saramago tenha retomado plenamente uma de suas grandes obsessões temáticas que resultam numa verdadeira inquirição filosófica sobre o lugar do homem no mundo e a sua interpelação do divino.

Blimunda, Lídia, Jesus, Pastor, Maria de Magdala e Caim constituem uma linhagem de heróis saramaguianos que caminham na contramão da ortodoxia religiosa, acenando para uma desconstrução do cânone, pondo em risco os parâmetros que a ideologia ajudou a construir para a manutenção política do *status quo*: a humildade, a bondade, a obediência, a servidão do rebanho comandado por Deus.

Porque para Saramago trata-se menos de lutar contra Deus, mas de pôr em evidência as contradições que estão na própria base da sua existência, prontas a justificarem o injustificável: a tirania do dia a dia, que o senso comum já não é capaz de reconhecer; a cegueira diante dos totalitarismos; a opressão que estratifica a sociedade piramidal cuja base, infinitamente grande, sustenta com o seu trabalho os cada vez mais reduzidos e poderosos extratos superiores, como se eles tivessem sido eleitos para serem servidos, repetindo, assim, no plano da história, o modelo transcendente do poder divino.

Porque para Saramago é mesmo o modelo político que tem que ser posto em questão, e sem temer a paradoxal aliança entre ceticismo e utopia, a sua visão crítica da inadequação ética do plano divino só se pode resolver humanamente através de afetos positivos como a tenacidade na luta, a solidariedade, o amor, o erotismo, sensações positivas de troca que adensam as alianças entre os homens.

Deus é, para José Saramago, uma questão que é preciso enfrentar. Não se trata de aceitar ou negar a sua existência, trata-se de analisar as consequências que a sua presença invisível provoca no seio de uma sociedade que ele fantasmaticamente ainda habita. É esse o seu

projeto, a sua escolha. Mas o certo é que, ao tratar dessas relações com Deus, não raro ele foi acusado de heresia, o que é, por princípio, incongruente em se tratando da arte de um romance e não de uma exegese religiosa; e se torna duplamente inconsistente se lembrarmos que a palavra *heresia* tem a sua origem etimológica no grego *airesis*, cujo primeiro sentido, antes de ter sido absorvido pela linguagem religiosa, significava tão somente *a liberdade de escolher uma outra versão*, ou, para o caso de José Saramago, *de propor uma outra leitura menos literal*. O que aliás só lhe fica bem pois, como lembra Didi-Huberman (2022), já Santo Agostinho, um dos pais da Igreja, questionava o equívoco de uma leitura literal do texto bíblico, na medida em que isso fatalmente o condenaria ao esgotamento, ao congelamento, ao empobrecimento e à finitude do sentido único. José Saramago, de certo modo, não faz senão seguir, paradoxalmente, os passos de uma exegese consensual ao se propor a descongelar literariamente o discurso religioso, enfrentando a possibilidade de lê-lo diferentemente.

Talvez não haja cena mais herética – e aqui a palavra pode ser mesmo considerada em seu sentido estritamente religioso, como aquilo que é capaz de lançar dúvidas sobre o que até então era considerado canônico – do que a descoberta, digamos, “místico-científica” do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, em *Memorial do Convento*, segundo a qual o éter, o lugar das estrelas, espaço que a máquina voadora desejaria conquistar, era na verdade constituído pelas vontades dos homens, uma espécie de nuvem escura que cada um traz dentro de si, e que corresponde, em outras palavras, à sua própria força de viver. Essa nuvem escura da vontade, (que não é a alma, explica ele, porque esta só se perde quando se morre e vai para um destino até hoje desconhecido), escapa-lhes do corpo quando a vontade de lutar pela vida esmorece, fraqueja, perde-se. Escapa-lhes do corpo e sobe para as estrelas: as vontades são, assim, a química imaterial do

éter, “que é o ar que Deus respira”³. Em outras palavras, é a vontade dos homens que dá vida a Deus, já que é a vontade dos homens que permite que Deus respire, e, nesse sentido, é ela que objetivamente cria a divindade. Inverte-se, nessa analogia, o sopro genesíaco⁴, de tal modo que a criatura se transforma em criador e o criador em criatura. Deus só existe, afinal, porque os homens querem. Deus é o fruto da vontade dos homens. Não mais a sua origem, mas a projeção do seu desejo, nascido de uma falta que, anulando a sua vontade intrínseca de viver, vai inventar um suporte irrisório de salvação.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO, 1984), a heresia surge num exercício de versões da linguagem. Manipulados pelo poder, instrumentos de uma ideologia totalitária, os jornais do ano de 1936 informam que os comunistas queimaram um padre ateando fogo às suas vestes embebidas de gasolina. Frente a frente postam-se, então, os dois leitores: Ricardo Reis, o intelectual de cultura classicizante, e Lídia, uma camareira de hotel, semianalfabeta, mas irmã do marinheiro revolucionário Daniel. E o debate acirra-se com evidente ganho da argumentação de Lídia:

Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a dez proprietários, e depois sujeitaram a

³ “na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia [...] mas o éter, deem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para se o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres, Nesse caso é a alma, concluiu Baltasar, Não é, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma [...] mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, das vontades dos vivos. [...] é ela [a vontade] o éter, é portanto a vontade dos homens que Deus respira” (SARAMAGO, 1983, p. 124).

⁴ “Então o Senhor modelou o ser humano do pó da terra, feito argila, e soprou em suas narinas o fôlego da vida, e o homem se tornou um ser vivente” (Gênesis 2:7).

violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, (...) E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra verdade horrível, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais. (SARAMAGO, 1984, p. 388).

Quanto à tríade formada por Jesus, Maria de Magdala e Pastor, eis uma questão que mereceria certamente um capítulo à parte. Mas de tudo o que poderia ser dito valeria ao menos ressaltar o modo como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 1991) esses três personagens, diversamente aureolados pela tradição – o filho de Deus, a prostituta e o diabo – experienciam um processo de humanização que revoluciona, e de certo modo confunde, os valores que o discurso canônico lhes conferiu. Inverte-se, por exemplo, a relação entre o mestre e o aprendiz e, nesse verdadeiro “romance de formação”, Jesus é o aprendiz diante de dois esforçados “mestres” – Pastor/mendigo/diabo, que o quer induzir a desmontar o plano malféfico de Deus, o “mar de sangue” que Jesus, inocente do futuro do cristianismo, ignora; e Maria de Magdala, que faz dele plenamente um homem, dono e conhecedor do seu corpo pela experiência do

erotismo, e que, reinterpretando, por exemplo, a história alegórica da ressurreição de Lázaro, não permite que Jesus o traga de novo à vida porque simplesmente, por pura generosidade, faz-lhe ver que nenhum homem precisa viver duas vezes a tragédia da morte.

Apesar desse longo preâmbulo, é enfim a *Caim* que eu quero chegar: Caim, que a tradição identifica como o maldito por Deus, o assassino do irmão Abel. Fazer de um fora da lei um herói não é novo em Saramago. São mesmo esses os personagens mais reveladores da sua própria maneira de estar no mundo: um camponês revolucionário, uma bruxa vidente, cinco viajantes sem destino aparente numa balsa de pedra, um ousado revisor que adultera a história, um pastor-diabo que se faz mestre de Jesus, uma mulher que forja uma cegueira, um pacato funcionário que ousa invadir à noite o seu lugar de trabalho... e a sequência pareceria sem fim.

O caim de José Saramago excede de longe os limites estreitos do personagem bíblico que o capítulo 4 do *Gênesis* nos dá a conhecer. Sem abdicar das fontes que lhe fornecem o esteio da história, o narrador especialíssimo desse romance toma o personagem como olhos dos seus olhos, servindo-se dele para atravessar os espaços e os tempos de uma história milenar, tornada texto de fundação da cultura ocidental judaico-cristã. Mas esse *experto narrador* mantém-se, contudo, ele próprio no presente da enunciação, estratégia de que dão mostras constantes os seus comentários metalinguísticos e metanarrativos em que os anacronismos voluntários não fazem senão lembrar ao leitor que uma grande distância separa os fatos narrados da sua narração. É assim que ele pode comparar a arca de Noé a construções do seu presente no registro da sátira: ela era, por exemplo, mais rápida que o *zeppelin hindemburgo*, de notória evocação nazista (SARAMAGO, 2009, p. 170); e pode ainda autorreferir-se ao comparar o palácio de lilith “a uma espécie de palácio rústico de dois pisos, nada que se pareça a mafra, a versalhes ou a Buckingham”

SARAMAGO, 2009, p.50 – grifos nossos) ou evocar, com sarcasmo evidente, elementos da história pessoal do autor, recordando as acusações que lhe foram feitas em tempos da publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*:

Há quem afirme que foi na cabeça dele (set) que nasceu a ideia de criar uma religião⁵, mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos, e em termos que muito provavelmente só virão a prejudicar-nos nas alegações do juízo final quando, quer por excesso quer por defeito, todas as almas forem condenadas. (SARAMAGO, 2009, p. 16).

Ele pode também fazer do desencontro dos tempos uma via de humor que contrabalança muitas vezes a enumeração caótica e trágica de matanças, guerras e punições de toda ordem, de que qualquer tipo de lógica ou de ética parecem estar ausentes. Por exemplo, num dos momentos intervalares, em que caim muda de cenário espacial e temporal e se pergunta para onde ir, comenta o narrador:

O velho das ovelhas⁶ não estava ali, o senhor, se era ele, dava-lhe carta branca, mas nem um mapa de estradas, nem um passaporte, nem recomendações de hotéis e restaurantes, uma viagem como as que se faziam antigamente, à ventura, ou como já então se dizia, ao deus-dará (SARAMAGO, 2009, p. 16).

⁵ No Zohar (conjunto de comentários místicos da Torá), Seth seria o ancestral da geração dos justos (os da casa de Noé ou os gentios fiéis à casa de Noé).

⁶ Vemos reaparecer em outros romances do autor (*Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Todos os nomes*, *Caim*) esse personagem do Pastor de ovelhas que assinala sempre o personagem principal, seja ele Jesus, o Sr. José e agora Caim.

Pode, por exemplo, utilizar, ao lado da austeridade das transcrições bíblicas, uma linguagem prosaica que denuncia sua inserção temporal na atualidade: “Deus não veio ao bota-fora. Estava ocupado com a revisão do sistema hidráulico do planeta, verificando o estado das válvulas, apertando alguma porca mal ajustada que gotejava onde não devia” (SARAMAGO, 2009, p. 169). Ou ainda, muito ironicamente, fazer conhecer, pela voz de Deus, um saber científico futuro, que não só tornaria inadequado o milagre de fazer parar o Sol, concedido a Josué na luta contra os amorreus⁷ (Josué 10: 12-14), como sobretudo absurdas e injustificáveis as perseguições que, nesse referido futuro, se fariam contra os pesquisadores da harmonia cinética do espaço sideral, acusados de heresia quando o próprio deus era conhecedor dessa verdade que ele prefere, contudo, manter escondida no pacto de fingimento que faz com Josué:

Suponho que a ideia que te nasceu na cabeça, disse o senhor que estava na arca, foi a de pedir-me que parasse o sol, Assim é, senhor, para que nenhum amorreu escape, Não posso fazer o que me pedes (...) Não posso fazer parar o sol porque parado ele já está, sempre o estive desde que o deixei naquele sítio, Tu és o senhor, tu não podes equivocar-te, mas não é isso que os meus olhos veem, o sol nasce naquele lado, viaja todo o dia pelo céu e desaparece no lado oposto até regressar na manhã seguinte, Algo se move realmente, mas não é o sol, é a terra, A terra está parada, senhor, disse Josué em voz tensa, desesperada, Não, homem, os teus olhos

7 No dia em que o Senhor entregou os amorreus aos israelitas, Josué exclamou ao Senhor, na presença de Israel: “Sol, pare sobre Gibeom! E você, ó lua, sobre o vale de Aijalom!” O sol parou, e a lua se deteve, até a nação vingar-se dos seus inimigos, como está escrito no Livro de Jasar. O sol parou no meio do céu e por quase um dia inteiro não se pôs. Nunca antes nem depois houve um dia como aquele, quando o Senhor atendeu a um homem. Sem dúvida o Senhor lutava por Israel!

iludem-te, a terra dá voltas sobre si mesma e vai rodopiando pelo espaço ao redor do sol. (SARAMAGO, 2009, p. 124-125).

Mas dizíamos ainda que o caim de Saramago ultrapassa de longe a economia das referências bíblicas – primeiro filho de Adão e Eva, cultivador, preterido por Deus, assassino do irmão, condenado a ser errante. Sua eleição como herói da narrativa adquire uma dimensão alegórica que se multiplica em pelo menos duas funções: ele é o instrumento de Deus para ser errante no mundo (o que já estava inscrito na tradição), mas é também instrumento do narrador, que o faz peregrinar por espaços e tempos inconciliáveis em termos históricos, de modo a fazê-lo assistir a cenas que concretamente lhe seriam impossíveis de conhecer. Em outras palavras, o narrador, em vez de fazer, ele próprio, sua aventura de reconhecimento do tema que escolheu, delega esse poder ao olhar de caim, reservando-se o direito aos comentários e completando apenas, aqui e ali, algumas lacunas, no caso de o personagem se negar frontalmente a assistir a determinado drama insuportável, como acontecerá nas seguidas matanças de Josué na conquista da terra prometida por Deus.

Perante o que acabara de passar-se e recordando o que havia sucedido antes, a destruição de Sodoma e Gomorra, o assalto a Jericó, caim tomou uma decisão e dela foi informar o alveitar, seu chefe, Vou-me embora, disse, já não suporto ver tantos mortos à minha volta, tanto sangue derramado, tantos choros e tantos gritos, devolve-me o meu burro, preciso dele para o caminho. (SARAMAGO, 2009, p. 122).

Nesse caso, o narrador, que reconhece a distância que o separa do tempo da história, narra não o que viu, mas o que a tradição lhe ensinou:

E foi assim, com esta vitória, que terminou a carreira militar de caim. Perdeu a conquista das cidades de maqueda, libna, laquis, eglon, hebron e debir, onde uma vez mais todos os habitantes foram massacrados, e, a julgar por uma lenda que veio sendo transmitida de geração em geração até os dias de hoje, não assistiu ao maior prodígio de todos os tempos, aquele em que o senhor fez parar o sol para que Josué pudesse vencer, ainda com a luz do dia, a batalha contra os cinco reis amorreus. (SARAMAGO, 2009, p. 123).

Penso que valeria recordar que essa opção narrativa da eleição de um personagem para apresentar a história a partir do seu próprio ponto de vista (e não apenas através de um narrador onisciente) é bastante semelhante à estratégia de construção de *Ensaio sobre a cegueira*. Lembre-se que, em meio a todos os que cegam, a mulher do médico é a única a manter a visão. Poderíamos ver aí o fato simples de que mais uma vez José Saramago elege uma mulher para sua heroína, nesse caso, especificamente, poupando-a do mal que atinge a todos os demais. Contudo – e felizmente – o texto literário ganha em não informar tudo e, muito benjaminianamente, sabe guardar em si, pelas elipses, pelos não-ditos, pela sua economia pudica, aquela “força germinativa” das sementes encontradas nas câmaras das pirâmides dos antigos faraós⁸. O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* está longe de “poupar” a mulher do médico: ele precisa dela, precisa do seu olhar, e de certo modo a expõe ainda mais completamente ao horror, justamente porque ela é capaz de ver. E são os seus olhos que

⁸ “Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (BENJAMIN, 1985, p. 204).

permitem que a narrativa não se concentre no ponto de vista exclusivo – e possivelmente algo discutível – de um narrador extradiegético que, continuando a exercer sua função crítica de comentador e analista dos fatos narrados, ganha em poder contar com um observador interno das cenas de horror, de degradação física e espiritual, de violência exacerbada que, num espectro de verossimilhança, só poderiam ser experimentadas por um personagem intradieético. É, portanto, por detrás dela e através dos seus olhos que essas cenas são narradas. Porque alguém as testemunhou.

Nesse sentido, poderíamos dizer que a mesma estratégia se repete em *Caim*. Como narrar acontecimentos que, mesmo de frágil datação ou de datação aleatória, ficaram registrados nos textos da tradição judaico-cristã sendo até hoje transmitidos, durante séculos relidos, tornando-se fontes do imaginário de pintores, escultores, arquitetos, escritores, historiadores, psicanalistas, sociólogos e quem mais? José Saramago faz da punição a que deus condenara caim não apenas uma errância no espaço, mas também no tempo. Da experiência do éden, ele tinha as informações dos pais; na vida fora do paraíso, ele experimentou, com seu irmão abel, os trabalhos da agricultura e do pastoreio. O ponto de viragem da história acontece depois da cena do fratricídio, pois é a partir daí que “o mau da fita” se transforma em herói lúcido, capaz de intuir o furor a que os homens estavam expostos por mero prazer do seu criador. Saramago não inventa – apenas radicaliza – a disputa que deus faz nascer entre os irmãos, fecundando de ódio e ciúme uma relação de inteira cumplicidade. O diálogo que se trava, então, entre deus e caim é um microuniverso de todas as demais questões que ao longo dos anos forjarão o perfil desses dois personagens:

Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a minha 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 (...) É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto. (SARAMAGO, 2009, p. 37-38).

Marcado e punido, caim é um exilado, um *desterrado* – em boa palavra ibérica, como lembra Cláudio Guillén⁹ – que segue para “leste do paraíso” (“Era simples, afinal bastaria caminhar ao encontro do sol, para aquele lado, onde ele não tardaria a levantar-se” – SARAMAGO, 2009, p. 46) e atravessa as terras de nod onde conhece lilit, personagem feminina, expurgada dos textos ortodoxos, que teria sido possivelmente, para alguns exegetas, a primeira mulher (criada do pó como Adão, e não da sua costela como Eva), figura insurrecta que recusara submeter-se às leis estritas do Éden construindo, desde então, para si, o mito da mulher bela e demoníaca, capaz de enfeitiçar por artes de bruxaria.

A lilit do romance não resgata todas essas referências quanto à sua origem, mas guarda sobretudo o seu lado de sedução e de intenso erotismo, mais uma mulher da linhagem saramaguiana a ser a iniciadora de um jovem nos grandes prazeres do corpo¹⁰. O que Saramago herda ainda do texto bíblico é o fato de caim ter sido pai de um varão de nome enoch, ficcionalmente filho de lilit, já que

⁹ “Mas a integridade da pessoa pede a integração no próprio país, na própria terra. E o exílio, que as línguas ibéricas tão adequadamente chamam *destierro*, *desterro*, *desterrament*, porque é a perda da terra e a separação do solo próprio, é não uma encomiástica via de acesso ao universal, segundo o supremo poeta, mas um símbolo do homem desvalido, desconjuntado, dramaticamente dilacerado” (GUILLÉN, 1995, p. 90).

¹⁰ Maria de Magdala e Jesus: “Aprende, aprende o meu corpo” (SARAMAGO, 1991, p. 282).

a fonte original é na verdade omissa (Gen. 4:17). O encontro com lilitz ocupará dois capítulos do romance, o que acontece raramente com outras cenas do Antigo Testamento a que caim terá a oportunidade de assistir, como ator e espectador em geral estupefocado. Esses capítulos garantem, ainda aqui, o reconhecido lugar da paixão e a dimensão inesperadamente forte da figura feminina.

Foi notado que, ao contrário do que determinaria o protocolo, não era noah quem ocupava o centro do pequeno grupo, mas sim lilitz, que desta maneira separava o marido do amante, como se dissesse que, embora não amando o esposo oficial, a ele se manteria ligada porque assim o parecia desejar a opinião pública e o necessitavam os interesses da dinastia, e que, sendo obrigada pelo cruel destino, Andará errante e perdido pelo mundo, a deixar partir caim, a ele iria continuar unida pela sublime memória do corpo, pela recordação inapagável das fulgurantes horas que havia passado com ele, isto uma mulher nunca esquece, não como os homens, a quem tudo lhes escorre pela pele. (SARAMAGO, 2009, p. 75-76).

Ainda ao Gênesis (capítulo 22) pertence a história do sacrifício de Isaac. A narrativa não contradiz os fatos conhecidos: o Senhor decide pôr à prova a fé de Abraão e ordena-lhe que sacrifique seu único filho, Isaac; crédulo e subserviente, Abraão obedece aos ditames do senhor, sobe com seu filho ao alto de uma montanha onde o deveria degolar como um cordeiro e fazê-lo arder sobre a lenha em sinal de obediência; um anjo chegaria, contudo, antes que Abraão cumprisse o seu dever e lhe diria em nobres palavras que ele não levantasse a mão contra o filho porque Deus já tinha comprovado a sua fé. Cena trágica ou épica, segundo os pontos de vista, até certo ponto comvente se levarmos em conta o justificável sofrimento do pai, a tragédia do filho, a consolação final do Senhor que promete a Abraão uma grande descendência: a dos filhos de Israel.

A cena do romance não estaria longe da original, não fosse a radical alteração do ponto de vista de quem a observou (caim) e de quem a viveu (isaac); não fosse o tom prosaico com que a exigência do senhor e a obediência cega de abraão são narradas; não fosse a ira de caim diante da selvageria da cena; não fosse a sua intervenção pessoal ao tolher a mão de abraão; não fosse ele ter representado o papel do anjo nessa tragédia familiar; não fosse o fato de isaac, assim como caim, ter-se dado conta de que o senhor que os governava era um ser cruel, “que enlouquece as pessoas”, e interpelasse o pai quanto à justiça do ato que esteve disposto a cometer: “E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho (...) E se esse senhor tivesse um filho também o mandaria matar, perguntou isaac, O futuro dirá, Então o senhor é capaz de tudo, do bom, do mau, do pior, Assim é” (SARAMAGO, 2009, p. 85). O fato é que a cena, afinal, não é a mesma quando narrada por José Saramago. Os passos estão lá, mas não há nenhum respeito, nenhuma condescendência para com os personagens (o senhor, abraão, o anjo); há sim um abalo sísmico na crença de isaac que vê caim como seu verdadeiro anjo salvador, o que significa dizer que caim deixa de ser apenas um espectador ou um ator para agir como um mestre transformador de consciências. Nada mais resta do *exemplum* bíblico, nada mais resta da grandiosidade do reconhecimento da fé.

A errância de caim é feita de avanços e recuos no tempo¹¹, uma espécie de arbitrariedade voluntária da narrativa, talvez a postular nessa desordem o absurdo intrínseco das histórias que nenhuma causalidade justificaria. Fossem elas contadas na ordem que fossem,

11 “Este lugar, apenas para dar um exemplo das dificuldades de orientação que caim vem enfrentando, tinha todo o aspecto de ser um presente há muito passado, como se o mundo ainda se encontrasse nas últimas fases de construção e tudo tivesse um aspecto provisório” (SARAMAGO, 2009, p. 87).

teriam sempre o estigma dos desvarios de Deus. Portanto, do capítulo 22 volta-se ao capítulo 11 do Gênesis, aquele que refere a Torre de Babel que a tradição explica como um exemplo da ousadia dos homens em quererem chegar aos céus. Parece uma variante do sonho de Ícaro de chegar ao Sol, também punido pelo destino. Mas se é verdade que o versículo 6 deste capítulo 11 já insinua certa inquietação e fragilidade do Senhor diante da força de um povo unido – “Eis que eles formam um só povo com uma mesma língua para todos; e pondo mãos à obra nada lhes parece impossível” (“o povo unido jamais será vencido” teria aí a sua origem mítica?) –, o certo é que o seu incomensurável poder imediatamente se impõe confundindo-lhes as línguas para que não mais se compreendessem e dispersando-os pela vasta terra. Esta cena tão ambivalente no próprio texto da Bíblia, é, contudo, consagrada na tradição exegética como plenamente justificável, já que ao homem cabe temer a Deus e nunca chegar a ele.

Ora, o caim de José Saramago lê diversamente esse espetáculo da Torre de Babel, a que ele chega quando já o senhor interveio confundindo as línguas dos homens. Indaga o que sucedera, ouve a narração e comenta: “O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz” (SARAMAGO, 2009, p. 90).

Só à ficção, ou às artes do contador, cabe brincar com o tempo, tão inexorável é ele na sua trajetória perseguida fatalmente da fonte à foz, do nascimento à morte, do princípio ao fim. No caso muito especial deste romance, o tempo ganha variados formatos de modo que não estaremos apenas diante de um *flashback* ou de um *flashforward* tradicionais, em que um narrador rememorasse no primeiro caso e adiantasse no segundo certas cenas que ele, conhecedor do mundo narrado, pudesse recuperar ou antever. Bom exemplo disso é o jogo temporal inusitado dos dois encontros entre caim e abraão

que recuperam, em ordem inversa, a sequência bíblica. O primeiro encontro, no capítulo 5 do romance, refere o sacrifício de Isaac, que está em Gênesis 22, enquanto o segundo, situado no capítulo 7 do romance, leva-nos ao episódio de Sodoma e Gomorra, que se encontra em Gênesis 18, quando abraão busca intervir junto ao senhor para amenizar a sua ira.

Essa opção pela inversão dos tempos mantém, contudo, uma lógica de verossimilhança, de modo que no episódio do sacrifício de isaac, abraão é capaz de recordar um encontro anterior com caim que, claramente, não o reconhece a ele, já que, no espaço do romance, a cena do primeiro encontro bíblico só viria a acontecer dois capítulos mais tarde. Diz abraão em diálogo com isaac:

O senhor teria encontrado outra maneira de te salvar, provavelmente até sabia que o anjo se ia atrasar e por isso fez aparecer aquele homem, Caim se chama ele, não esqueças o que lhe deves, Caim, repetiu abraão obediente, *conheci-o ainda não eras nascido*. (SARAMAGO, 2009, p. 86, grifo nosso).

Por outro lado, quando no romance caim encontra abraão pela segunda vez, caim o reconhece imediatamente, mas não é reconhecido por ele, pela razão simples de abraão situar-se no tempo da fonte bíblica (quando o evento do sacrifício ainda não acontecera) e caim no discurso da ficção (o que significa dois capítulos antes).

Um dia, por ocasião de uma dessas súbitas mudanças de presente que o faziam viajar no tempo, ora para a frente ora para trás, caim encontrou-se diante de uma tenda (..) Tinha-lhe parecido entrever um ancião que lhe recordava vagamente uma pessoa. (...) Procuras alguém perguntou ele, Sim e não, estou só de passagem, pareceu-me reconhecer-te e não me enganei, como está o teu filho isaac, eu sou caim, Estás enganado, o único filho que tenho

chama-se ismael, não isaac, e ismael é o filho que fiz à minha escrava agar. (SARAMAGO, 2009, p. 93).

A prospecção de uma cena narrada anteriormente, mas posterior no nível da história, completa-se na conversa sobre a ida de caim e abraão à cidade de Sodoma:

Se não tens compromissos que te obriguem a partir ainda hoje, ofereço-te a minha hospitalidade para esta noite como um pequeno pago do favor que me farás acompanhando-me. *Outros favores esperarei poder fazer-te no futuro, se estiverem na minha mão*, respondeu caim, mas abraão não podia adivinhar aonde queria ele chegar com tão misteriosas palavras. (SARAMAGO, 2009, p. 99).

O capítulo 7 trata sobretudo do destino das cidades de sodoma, gomorra e arredores, que foram castigadas e arrasadas pelo senhor, em razão dos “crimes contranatura” em que haviam mergulhado seus habitantes. O texto do romance acompanha de perto as palavras do texto bíblico, sem alterá-las na forma ou no fundo: “O senhor fez então cair enxofre e fogo sobre sodoma e gomorra e a ambas destruiu até aos seus alicerces, assim como a toda a região com todos os seus habitantes e toda a vegetação” (SARAMAGO, 2009, p. 101). O que muda, então, a partir das cenas que caim observa? Tão somente o ponto de vista, que já não é mais o da justiça de deus, mas o da injustiça cometida contra os inocentes que lá pereceram:

Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os 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. (SARAMAGO, 2009, p. 102).

Com as figuras de moisés e de josué, as tábuas da lei, a adoração do bezerro de ouro, a punição de grande parte daqueles que o próprio senhor salvara da escravidão no Egito e a quem prometera, depois da cena épica da travessia do Mar Vermelho, a conquista da terra prometida, as matanças, as catástrofes, as guerras, os castigos, as injustiças tornam-se uma sucessão de desastres.

O romance já nos situa em pleno deserto do sinai onde caim vai ter, como sempre, do modo mais aleatório possível¹², no momento chave em que deus, agora metaforizado em nuvem escura, chama moisés, seu eleito, para o alto da montanha onde ele permaneceria durante quarenta dias e quarenta noites que acabam por desesperar o povo à espera de notícias sobre o seu destino.

Salto temporal e espacial considerável, passa-se de abraão a moisés, do Gênesis ao Êxodo e mais especialmente ao Deuteronômio e ao livro de Josué. Elide-se, por exemplo, o que as tradições bíblica e poética nos legaram sobre a épica (Deuteronômio, 34) ou trágica¹³ figura de Moisés, personagem que aparece no romance de José Saramago reduzido a um mero executor de terríveis ordens divinas que infligem a morte ao povo que o próprio Deus salvara do cativo do Egito. Porque o que conta, para o narrador, é o que o olhar espavorido de caim é capaz de reter, ele que, levado a assistir

12 “Num instante, aquele mesmo caim que havia estado em sodoma e voltara aos caminhos encontrou-se no deserto do sinai onde, com grande surpresa, se viu no meio de uma multidão de milhares de pessoas acampadas no sopé de um monde” (SARAMAGO, 2009, p. 103).

13 Lembre-se o modo como Vigny concebeu o personagem de Moisés (Moïse), herói escolhido por Deus, que em vez de lamentar não chegar à Terra prometida, como seria suposto imaginar, pede que Deus lhe permita enfim descansar da sua longa solidão: “Vous m’avez fait vieillir puissant et solitaire, / Laissez-moi m’endormir du sommeil de la terre.”

a rios de sangue, só faz confirmar a imagem de um deus ardiloso e vingativo a quem toda a humanidade se tornara submissa. É esse o recorte que interessa, como se cada cena não fizesse senão reiterar a sua própria injusta condenação por uma espécie de jogo perverso que Deus vai impondo aos homens. “Pobre Abel a quem Deus tinha enganado. O senhor havia feito uma péssima escolha para a inauguração do jardim do éden, no jogo da roleta posto a correr todos tinham perdido, no tiro ao alvo de cegos ninguém havia acertado” (SARAMAGO, 2009, p. 40).

Depois da morte de Moisés, quando Josué toma as rédeas do governo das doze tribos de Israel, a sequência da descrição das batalhas é, já na Bíblia, um elenco repetitivo e enfadonho. No romance, ela é em parte elidida pelo fato de Caím desistir de continuar a fazer parte daquele exército violento. Além disso, nenhuma descrição é feita sobre a morte de Moisés, o grande líder que teria visto Deus face a face; ao contrário, cabe ao narrador em linguagem prosaica e sarcástica, em nada condizente com a austeridade dos textos sagrados, comentar que o próprio Deus, como se envergonhado dos seus atos, já não aparecesse sequer, como antes, em pessoa, escondendo-se dos homens em nuvens escuras. Cabe ao narrador o comentário dessacralizador:

Antigamente o senhor aparecia à gente em pessoa, por assim dizer em carne e osso, via-se que sentia mesmo certa satisfação em exibir-se pelo mundo, que o digam Adão e Eva, que da sua presença se beneficiaram, que o diga também Caím, embora em má ocasião, pois as circunstâncias, referimo-nos, claro está, ao assassinato de Abel, não eram as mais adequadas para especiais demonstrações de contentamento. Agora, o senhor esconde-se em colunas de fumo, como se não quisesse que o vissem. Em nossa opinião de simples observadores dos acontecimentos andarão envergonhados por algumas tristes figuras que tem feito, como foi

o caso das inocentes crianças de sodoma que o fogo divino calcinou. (SARAMAGO, 2009, p. 113).

Adão e eva, mas também abel, abraão, isaac, job, as crianças de sodoma e gomorra, as famílias de jericó e os povos todos condenados à morte ao longo do caminho dos eleitos de deus, toda uma criação humana definitivamente comprometida de quem só se salvaria na arca a família de noé, todos eles foram na verdade traídos. Caim também fora traído. Mas soube operar, desde o princípio, uma reviravolta na própria culpa. Tinha sido proscrito, seria um andarilho desterrado, mas nunca ingênuo. Fruto da imaginação de um autor marxista, descobrira desde o princípio o verdadeiro autor do crime, o que não só o dispensara da culpa, mas o tornara capaz de transformar a punição da sua errância num comprometimento com o testemunho.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus não consegue alterar o plano de Deus nem evitar o fato de ele próprio se tornar, à sua revelia, a origem de um mar de sangue que se alastraria por toda a terra. Jesus falha, mas aprende, luta até o fim contra Deus, cria ardis para evitar que o reconheçam como o Cristo. Traído, contudo, no momento da morte, pela voz que vem do céu para identificá-lo – “Este é o meu Filho muito amado” – ainda tem forças para ripostar, reafirmando até o fim do seu compromisso com os homens, seus iguais: “Homens, perdoai-o, porque ele não sabe o que fez”.

Caim também ousa até o fim e o episódio da arca de noé corresponde aos estertores da sua luta. A sua errância tinha sido um aprendizado que só fizera confirmar a intuição das suas certezas iniciais quanto à iniquidade, à malignidade, a deslealdade de deus, espécie de Saturno devorador dos próprios filhos.

Ao contrário da tradicional versão moralizante que a tradição nos confia, o episódio da arca de noé será narrado com imensa ironia, no

romance de José Saramago, através de um discurso grotesco que já começa pela observação crítica do despreparo tecnológico de quem idealizara a sua construção tantas léguas distante do mar. Claro está que essa é uma questão que logo se resolve com a intervenção do poder divino que conta com os anjos, esforçados trabalhadores celestes, para levar a cabo as suas intenções e superar seus erros de cálculo, carregando a imensa arca pelos ares. Contudo uma sorradeira ação de caim, que decide exterminar, ele próprio, toda a família de noé, vai intervir no plano radical que deus traçara para a renovação da humanidade. Caim faz-se novamente matador e, desta vez, por uma causa filosoficamente justificável: se não era possível matar deus, era necessário pôr fim à humanidade, pois, não há criador sem criatura, e não havendo criatura para inventar um criador, deus estaria, afinal, morto.

Lembre-se que no momento da sua condenação pelo assassinato do irmão, caim dissera a deus: “matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção, estás morto (SARAMAGO, 2009, p. 38). Agora a “intenção” se transformava em ato. Ninguém deveria sobrar dessa imunda eleição da família de noé¹⁴, e deus não teria a glória de refazer a humanidade. Teria sido a sua vitória. Só que, tal como Jesus, faltou-lhe o passo final, pois ele próprio estava fadado a peregrinar até morrer de morte natural, abandonado e devorado pelas aves de rapina. Deus devorara-lhe o espírito, só o tempo se encarregaria de devorar-lhe o corpo. O enfrentamento, portanto, não finda e, ao longo dos milênios, outros como caim continuam a argumentar contra um deus que precisa da humanidade para manter vivo o debate sobre a sua própria existência.

14 Leia-se, nessa dimensão da arbitrariedade divina, o conto “Vicente”, de Miguel Torga, que trata especificamente da cena da Arca de Noé. O conto está incluído no livro *Bichos*, editado em Coimbra, pela Editora do autor.

Caim não é à toa o último livro de José Saramago publicado em vida. Caim é o seu duplo. O que nasceu para ver, compreender, espantar-se e testemunhar. Nasceu para não deixar esquecer, para expor as contradições, para revisitar as interpretações, para inserir na ordem hegemônica a dúvida e o paradoxo. Quando celebramos neste ano o centenário de José Saramago, a comemoração é menos uma festa do que uma falta. E essa falta é a dos olhos que veem e reparam, do espírito que prefere a contra-dicção à alienação, à submissão, à ordem, ao silenciamento imposto, à cegueira dos olhos que vendo não veem. Repito: *Caim* não é à toa o último livro de José Saramago publicado em vida. Porque, como ele, José Saramago é daquela estirpe de homens que levam o seu testemunho até o fim.

Este texto, apresentado na sessão de abertura da homenagem ao centenário de José Saramago no Real Gabinete Português de Leitura – À Luz da Claraboia –, teve uma primeira publicação internacional na Revista CONFLUENZE - *Rivista di Studi Ibero-americi* v. 15, n. 1, 2023, *Università di Bologna*.

RECEBIDO: 12/06/23 APROVADO: 28/07/23

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Luísa. *Poesia reunida (1990-2005)*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2006.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: ---. *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le Témoin jusqu'au bout*. Paris: Éditions de Minuit, 2022.

GUILLEN, Cláudio. *O sol dos desterrados: literatura e exílio*, trad. Maria Fernanda de Abreu. Lisboa: Editorial Teorema, 1995.

KLEMPERER, Victor. *Je veux témoigner jusqu'au bout. Journal 1942-1945*, trad. Ghislain Riccardi. Paris: Seuil, 2000.

KLEMPERER, Victor. *LTI, la langue du IIIe Reich*, trad. Elisabeth Guillot. Paris: Albin Michel, 1996.

SARAMAGO, José. *Caim*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

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

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.

VIGNY, Alfred de. Poèmes antiques et modernes. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard. 1964

MINICURRÍCULO

TERESA CRISTINA CERDEIRA é professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora 1A do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ e editora da Revista METAMORFOSES entre 2005 e 2012. É autora dos seguintes livros de ensaio de literatura: *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (1989 e 2ª edição 2019); *O Avesso do bordado* (2000); *A Tela da dama* (2013); *A Mão que escreve* (2014); *Formas de ler* (2020). Organizou um livro de ensaios sobre a obra de Helder Macedo: *A Experiência das fronteiras* (2004). Foi co-organizadora de *Cleonice clara em sua geração* (homenagem a Cleonice Berardinelli); *A Primavera toda para ti* (homenagem a Helder Macedo); *E agora, José(s)?* (Homenagem a José Cardoso Pires e José Saramago).

O cânone entre estátuas e palavras: Camões & companhia em José Saramago

The Canon Between Statues and Words: Camões & Company in José Saramago

Sara Grünhagen

Université Sorbonne Nouvelle/Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a850>

RESUMO

Como figura incontornável do cânone português, Camões é um dos autores-chave da biblioteca de José Saramago, marcando em especial a paisagem literária de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Levando-se em conta outras reflexões já feitas sobre o tema, este trabalho busca analisar o modo como esse romance aborda tanto Camões como parte da sua recepção. Trata-se de mostrar que mais de um Camões é apresentado ao longo da narrativa e que a recuperação do cânone em Saramago de maneira geral passa pela revisão do que já se disse e se fez com ele, passa pela leitura de outras pinturas de um mesmo lugar, inevitavelmente transformado, quando não criado por elas.

PALAVRAS-CHAVE: Saramago; Camões; cânone; intertextualidade; intermedialidade.

ABSTRACT

As an inescapable figure of the Portuguese canon, Camões is one of the key authors in José Saramago's library, and he stands out in the literary

landscape of *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984). Taking into account other studies on the subject, this paper seeks to analyze how this novel addresses both Camões and part of its reception. The main goal is to show that more than one Camões is presented throughout the narrative and that the representation of the canon in Saramago in general passes through the revision of what has already been said and done with it, passes through the reading of other paintings of the same place, inevitably transformed, if not created, by them.

KEYWORDS: Saramago; Camões; canon; intertextuality; intermediality.

É bem verdade que não basta gravar o nome numa pedra, a pedra fica, sim senhores, salvou-se, mas o nome, se todos os dias o não forem ler, apaga-se, esquece, não está cá. (SARAMAGO, 2016, p. 66).

Não há de ser inocente a recuperação do cânone e de seus símbolos em um romance que preze a sua própria posteridade. Se os riscos são grandes – tocar no cânone é tocar naquilo que foi consagrado, um gesto não sem consequências –, os benefícios podem ser ainda maiores quando o esforço de revisitação é bem-sucedido: em termos apenas práticos, pense-se no ganho cognitivo de falar do que é de todos minimamente conhecido, de remeter a um universo cuja construção mental, por parte do leitor, poderá ser quase automática. Um nome capaz de personificar toda uma época, as suas glórias, os seus feitos; uma frase com o poder de sintetizar uma obra inteira, talvez até a sua recepção e inscrição cultural: por que não tirar proveito disso?

Das respeitadas aspas às paródias mais satíricas, diversas são as formas de recuperar e de se associar ao cânone, valendo-se da sua permeabilidade, da sua aceitação, do simples fato de que, em princípio, não é preciso explicar demais para que se saiba do que se está falando. Essa mais-valia do cânone é igualmente útil quando o objetivo é construir uma imagem em oposição àquilo que ele costuma representar, e a Literatura Portuguesa é rica em exemplos. Camões, sendo

Camões, será dos nomes favoritos, e a sua presença sobranceira ao final de *O crime do padre Amaro* (1880), fechando toda uma saga de personagens decadentes e corruptas, serve para estabelecer um contraste marcante, em nada gratuito:

E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heroicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida! (QUEIRÓS, 2000, p. 1035).

Então recente, tendo sido inaugurada em 1867, a estátua impõe-se como um símbolo tanto do cânone Camões quanto do passado grandioso que ele representa, sendo próprio da instância narradora o último comentário, o lamento que marca a diferença entre o épico e o retrato daquela amostra social da segunda metade do século XIX. Esse mesmo símbolo, funcionando de maneira análoga em termos de estabelecer um contraste passado *versus* presente, glória *versus* decadência, será recuperado na mesma época por Cesário Verde em “O sentimento dum ocidental”, publicado a 10 de junho de 1880, no âmbito das comemorações dos trezentos anos da morte de Camões¹:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico d’outrora ascende, num pilar! (VERDE, 2015, p. 124).

¹ Publicado pela primeira vez em “Portugal a Camões”, edição extraordinária do *Jornal de Viagens*, Porto (cf. SERRÃO, 1961, p. 249).

É importante notar que não é simplesmente o poeta de *Os Lusíadas* que está sendo recuperado em ambos os casos, mas um seu prolongamento, uma adaptação, com a sua própria potencialidade mediática e com o conseqüente proveito de uma segunda camada de representação: ao texto soma-se o monumento com a sua paisagem. O texto, o monumento e a simbologia de um e outro vão interessar à narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, tendo Camões e suas representações mais cem anos de bagagem e servindo já à leitura de um outro cânone, no auge do seu processo de institucionalização:

Ricardo Reis (...) chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzia 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, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência (SARAMAGO, 2016, p. 77).

Se o tempo – tanto da narração quanto da narrativa – já é outro, com outros problemas e outras políticas, a presença de um tal emblema do cânone nesse romance do século XX vai exercer funções parecidas com aquelas inferidas em *Eça e Cesário*. Trata-se, em *O ano*, de recorrer ao passado, a um nome poderoso do passado e ao imaginário simbólico que o acompanha, na leitura de outro tempo; trata-se de marcar uma ironia, como fez *Eça*, na presunção de retorno à grandeza, à qual o bardo é associado, em contraste com o retrato da realidade “degenerada” das personagens e da sua época; trata-se, enfim, de pintar uma paisagem simultaneamente geográfica e literária, da qual Camões é parte incontornável.

Em Saramago, cânones diversos vão ter a sua presença marcada e servir igualmente à interpretação uns dos outros, em referências cujo grau de explicitação varia e que vão do próprio Cesário e sua “triste cidade”², recuperada sobretudo via Fernando Pessoa, Bernardo Soares e seu *Livro do desassossego*, a menções pontuais e em princípio distantes daquele cenário, como na referida descrição da estátua de Camões, comparado ao herói de Alexandre Dumas (pai): o resumo em poucas linhas do clássico *Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires*), de 1844, se num primeiro plano serve para falar de conveniências e apropriações de personagens históricas, também age como um espelho a projetar aquilo que as iguala, isto é, que tanto o D’Artagnan como o Camões de capa e espada são, afinal, criações.

Camões é, nesse sentido, um exemplo importante do modo como o romance vai além da já muito estudada intertextualidade, conjugando as suas referências textuais com outras intermediáticas. Esse diálogo se inscreve na esteira de outros que o precederam, pois, como também ocorre com a figura de Fernando Pessoa, recuperar o cânone é recuperar ao mesmo tempo o que já se disse e se fez com ele, é retomar outras pinturas de um mesmo lugar, inevitavelmente transformado, quando não criado por elas.

Já dizia Antoine Compagnon que a teoria tem a função de explicitar o que está implícito³, e, nesse caso, o conceito de intermediariedade, conforme teorizado por Aage Hansen-Löve (1983, p. 291-360), Werner Wolf (1999, p. 35-46; 2011, p. 2-9) e Irina Rajewsky (2005, p. 43-64), permite assinalar relações metonímicas exploradas por um

² De outro verso de “O sentimento dum ocidental” (VERDE, 2015, 86).

³ Ou, em termos mais enfáticos, conforme Compagnon (1998, p. 21): “La théorie proteste toujours contre l’implicite”.

autor e lembrar, por exemplo, que não é a mesma coisa falar de Camões e falar da estátua de Camões.

Presença marcante no conjunto da obra de Saramago, explorada em mais de um estudo – com destaque para Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 224-230) e, mais recentemente, para José Cândido de Oliveira Martins (2022, p. 50-60) –, Camões chegou a ser protagonista de uma das cinco peças teatrais que Saramago compôs, alguns anos antes do romance em questão: data de 1980 o texto de *Que farei com este livro?*, dedicado ao bardo e à sua narrativa épica. Em *O ano*, porém, Camões só assume o estatuto de personagem na figura de sua estátua, com quem Fernando Pessoa, fantasmático, também sem muita consistência humana, chega a entabular conversa em uma ocasião (SARAMAGO, 2016, p. 417-418). Se em *Que farei com este livro?* o centro da trama é a laboriosa concepção e construção da obra magna do poeta, em *O ano* essa obra já foi, metaforicamente, gravada em pedra (ou em bronze, na estátua que lhe foi dedicada), com uma longa história de mais louvores que leituras e com o seu autor sendo alvo de uma nova reapropriação política.

A escultura, por aquilo mesmo que a caracteriza, isto é, pelo seu caráter oficial, simbólico, paisagístico até, torna-se um meio propício à representação desse outro Camões institucionalizado e heroicizado, em detrimento ou à revelia da sua obra. Essa semipersonagem fará então par com Pessoa, como se o seu estatuto fosse uma projeção do futuro que aguarda o poeta dos heterônimos. A estátua marca a transformação do autor em personagem política, assim como a sua obliteração e caricaturização, tema ao qual Saramago retornou mais de uma vez: “o Camões transformou-se numa coroa de louros e num olho fechado; e o Fernando Pessoa é um chapéu, uns óculos e um bigode. Vão a caminho da invisibilidade” (SARAMAGO *apud* REIS,

1998, p. 70)⁴. Em *O ano*, a estatuária de personalidades portuguesas, com as suas consequências e ironias, chega a ser discutida por Reis e Pessoa, que se mostra enfático em sua recusa a se ver assim representado:

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, Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele, Por isso fizeram um peralta da corte, Um D'Artagnan, De espada ao lado qualquer boneco fica bem, eu nem sequer sei que cara é a minha (SARAMAGO, 2016, p. 425-426).

Um monumento a Fernando Pessoa já havia sido erigido na altura da publicação do livro, feito por Aureliano Lima em Santa Maria da Feira, em 1983, e sua estátua propriamente em Lisboa não demoraria a vir, assinada por Lagoa Henriques e inaugurada na ocasião do centenário do nascimento do poeta, a 13 de junho de 1988. Mais conhecida, essa estátua foi instalada na frente do café *A Brasileira*, não muito longe do Camões, um dado que o leitor de hoje tem e que modifica a percepção de trechos como esse, complexificando as relações intermediáticas em jogo.

⁴ Ver também o texto “Da impossibilidade deste retrato”, publicado já em 1985 no catálogo da exposição “Um rosto para Fernando Pessoa”, em que se diz: “de uma pessoa que se chamou Fernando Pessoa começa a ter justificação que se diga o que de Camões já se sabe. Dez mil figurações, desenhadas, pintadas, modeladas ou esculpidas, acabaram por tornar invisível Luís Vaz; o que dele ainda permanece é o que sobra: uma pálpebra caída, uma barba, uma coroa de louros” (n. p.). Saramago (1998, p. 119) transcreveu posteriormente o texto nos *Cadernos de Lanzarote: diário IV*.

Para além dessa ironia extradiegética, seja com o tempo da narração, seja com projeções futuras confirmadas da estatuificação de Pessoa, o que diálogos dessa natureza reforçam é o jogo da narrativa com a representação, como se as personagens viessem aqui afirmar aquilo que estava sendo elaborado no plano da narração: elas enunciam com todas as letras a diferença importante que há entre ser escritor e ser estátua, entre ser homem de palavras lidas e ser personagem política.

As personagens retomam ainda a comparação entre Camões e o herói de Dumas, e esses ecos recorrentes, chamando a atenção para o cruzamento do plano da história com o do discurso, vão servir para reforçar as teses do livro, como se se dissesse: não é por acaso que Camões é aqui representado como estátua, preste atenção, caro leitor.

Também não será coincidência o fato de à estátua do bardo vir se juntar a estátua do Adamastor, uma figura de *Os Lusíadas* que teria sido intertextualmente criada a partir de escritos mitológicos da gigantomaquia (cf. HILTON, 2009, p. 2). Depois de ganhar uma identidade e uma narrativa própria com Camões e de se materializar em estátua, Adamastor faz ainda uma participação especial nesse romance do século XX, carregando consigo essas duas camadas de representação e contribuindo para outro jogo de espelhos entre criadores e criaturas, nos pares Fernando Pessoa/Ricardo Reis e Camões/Adamastor.

As duas estátuas tornam-se parte da paisagem de Ricardo Reis, que, após deixar o Hotel Bragança, instala-se no Alto de Santa Catarina e trabalha por um período num consultório na Praça de Luís de Camões. Ambas são descritas via *ekphrasis*, muitas vezes em focalização a partir de Ricardo Reis, que, em conformidade com a preocupação cronológica da narrativa, surpreende-se com a novidade da estátua mais recente, “este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e

afinal é monumento, o furioso Adamastor” (SARAMAGO, 2016, p. 208-209). O encontro recorrente com Camões e sua criação revisitada vai engendrar uma série de reflexões, com Reis logo se dando conta de que:

Todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa (SARAMAGO, 2016, p. 208).

A escultura de Camões é aqui intertextualmente descrita – “Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (CAMÕES, 1982, p. 450) – e mais uma vez ironicamente atualizada conforme o tempo da narrativa.

Recorde-se que a estátua de Camões foi inaugurada em meio a um contexto de aspirações republicanas – debatidas e ironizadas pelas referidas personagens queirosianas diante do monumento (QUEIRÓS, 2000, p. 1031-1035) –, ao passo que a estátua de Adamastor, executada por Júlio Vaz Júnior, foi erigida pela Câmara Municipal de Lisboa em 1927 no “Dia de Camões”, por essa época tornando-se já conhecido como o “Dia da Raça” e assim permanecendo até o fim do Estado Novo (ANDRADE; TORRAL, 2012, p. 79).

Visto que o tempo histórico da narrativa é de revisão e de recriação programática da identidade e da tradição portuguesa, a estátua de Camões também vai funcionar, no romance, como símbolo da apropriação do épico pelo regime salazarista, em sua preconização da figura camoniana do “cantor sublime das virtudes da raça” (SARAMAGO, 2016, p. 417), tão conveniente àquele momento político, sobretudo se cego já dos dois olhos.

Vários símbolos se sobrepõem no texto, com a ironia da cegueira total do “épico d’outrora” constituindo um lamento à sua própria maneira, um lembrete da “memória quase perdida” de que falava Eça e que a literatura se encarrega, séculos a fio, de visitar. Em Saramago, essa revisitação – seja do Camões do século XVI, seja do Camões do início do século XX – passa pela enunciação de que essa memória é construída e é preciso ter cuidado com ela, estar atento às suas várias versões, e não esquecer inclusive aquelas que, mudados os tempos e as vontades, preferir-se-ia convenientemente apagar.

Logo, a presença da escultura interfere na produção de sentidos buscada pelo romance, razão pela qual interessa falar em intermedialidade. São vários os objetos arquitetônicos de Lisboa descritos ao longo da narrativa, do jazigo e do cemitério onde Pessoa foi enterrado (SARAMAGO, 2016, p. 39-43) a monumentos diversos que recebem maior ou menor atenção de Reis em suas andanças – veja-se, por exemplo, todo o percurso pelo “caminho das estátuas” (SARAMAGO, 2016, p. 486) realizado pela personagem na primeira parte do capítulo três (SARAMAGO, 2016, p. 65-74) –, mas a sua função na narrativa é variável e nem sempre a sua medialidade ou a sua materialidade entram em questão. No caso de Camões, porém, a representação visual não apenas é referenciada e descrita como também é tematizada e interpretada pela representação verbal, permitindo uma oposição e comparação entre diferentes Camões e diferentes tempos, entre diferentes *media* e recepções.

O recurso a essas referências variadas adensa o diálogo com o épico, e as estátuas a ele associadas ganham uma segunda vida no romance, podendo mesmo, conforme são humanizadas, distanciar-se da simbologia que lhes foi imputada durante o Estado Novo, projetando-se outra recepção para elas, consciente da representação, do *medium*, das palavras e das esculturas envolvidas. Pois é para o futuro, ou para a possibilidade de outro desfecho, que o final do ro-

mance aponta, encerrando-se com o gigante de *Os Lusíadas*: “o Adastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 2016, p. 494).

Esse é, pois, o contraponto do livro à leitura rasa que tempos e políticas fizeram e fazem de Camões, de Pessoa, do cânone em geral: as palavras deles estão bem presentes no romance, foram minuciosamente lidas e revisitadas, construindo o seu próprio monumento, que, sem deixar de incluir outros que o precederam, insiste na necessidade de ler e olhar para tudo com atenção. Não se trata aqui de destituir o cânone, ao menos não esse cânone, mas de tirar-lhe a poeira acumulada e de lembrar até das razões literárias, artísticas, que o levaram a ocupar esse lugar de honra.

Sabe-se que é com o épico português que o romance inicia e encerra, estabelecendo a sua tônica intertextual com o *incipit* camoniano “Aqui o mar acaba e a terra principia”, retomado e retrabalhado no *explicit*, fechando-se a narrativa à maneira de um círculo, já pela forma sugerindo que a história não precisa, não deve acabar ali. Os conhecidos versos de *Os Lusíadas* são, assim, recuperados e transformados: “Eis *aqui*, quasi cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano / Onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 1982, p. 143, grifo nosso).

Em *O ano*, além da inversão, há uma elipse dos dois primeiros versos, retendo-se apenas o advérbio “aqui” e associando-o ao terceiro verso. A elipse em si não é uma invenção de Saramago, e a frase “Aqui... onde a terra se acaba e o mar começa”, não sendo exatamente o texto camoniano, corresponde à versão que qualquer turista que visitar o Cabo da Roca, o ponto mais a ocidente tanto de Portugal quanto da Europa continental, vai levar dos versos de *Os Lusíadas*, graças à placa da Câmara Municipal de Sintra presente no local desde pelo menos 1979.

Escusado é dizer que as leituras de Saramago não são as de um turista: o romance é atravessado por citações de Camões que provêm tanto de *Os Lusíadas* – como a propósito do Adamastor: “qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante” (SARAMAGO, 2016, p. 256)⁵ –, quanto das *Rimas* – “aqui, com grave dor, com triste acento” (SARAMAGO, 2016, p. 67)⁶. No entanto, o curioso na fórmula adotada por Saramago no *incipit* está em ela recuperar, desde o início, tanto o texto de Camões como o Camões da tradição, já gravado em pedra. A frase é emblemática e constitui um exemplo do “discurso da memória cultural portuguesa” em torno de Camões, cujos *Lusíadas* vão se impor como o “livro fundador do imaginário português” (CERDEIRA, 2000, p. 225). Não por acaso, então, Saramago faz Camões atar o livro de ponta a ponta, com o cenário e a frase camoniana servindo de moldura ao retorno de Ricardo Reis a Lisboa, estabelecendo-se desde o início uma paisagem já antiga, pintada e novamente revisitada pela lente literária.

A escolha de palavras de Saramago retoma ainda a questão do reconhecimento de uma referência: até que ponto é possível identificar uma citação reformulada? O romance datilografado presente no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal revela uma primeira versão do *incipit* mais próxima do verso camoniano – “Aqui, onde a terra começa e o mar se acaba” –, corrigida para aquela que depois foi publicada: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1983, p. 1). Mais limpa e sonora, significativamente alterada, essa versão mantém, porém, a estrutura da citação que, não sendo *ipsis litteris* aquela de Camões, já era bastante conhecida e permitiria

5 Recuperam-se aqui dois versos de *Os Lusíadas* (canto V, estrofe 53) encadeados numa só frase e sem a interrogação do original: “Respondeu: – Qual será o amor bastante / De Ninfa, que sustente o dum Gigante?” (CAMÕES, 1982, p. 242).

6 A citação provém da égloga V das *Rimas* (CAMÕES, 1978, p. 321).

a associação tanto ao bardo português quanto à paisagem e ao país por ele cantados.

A citação retrabalhada com que o livro se abre sublinha, assim, uma tomada de posição ideológica, invertendo-se a viagem e privilegiando-se o percurso do mar para a terra, um movimento já iniciado com Garrett, “mestre de viajantes”⁷, que propõe voltar o olhar para Portugal, não mais cais de partida apenas, mas destino. Ao mesmo tempo, essa abertura pode ser vista como uma tomada de posição formal, dando o tom do livro, isto é, estabelecendo o seu *modus operandi* intertextual e intermediático, sendo vários os Camões recuperados. É próprio do *incipit* e mesmo do *explicit* expressar um certo projeto literário do autor (BOURNEUF; OUELLET, 1995, p. 50), e a concordância expressa pelos dois afirma a sua posição estratégica na narrativa (DEL LUNGO, 2003, p. 43). Mas se esse é o funcionamento padrão dessas categorias, o que há de excepcional aqui é a remissão intertextual e autorreferencial envolvida, que faz com que o texto se associe de imediato a outro mundo, revisitando e ressignificando paisagens, tempos e sentidos atribuídos.

Assim demarcados, o *incipit* e o *explicit* apontam ainda para a materialidade mesma do texto, para uma tradição literária que será tematizada logo no terceiro capítulo, quando uma série de *incipit* canônicos são elencados. Acompanhando Ricardo Reis, comparando-o inicialmente a Camões e aproveitando para estender o cânone, o narrador reflete a propósito da consagração literária:

Um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, *Nel mezzo del*

⁷ Conforme dedicatória de *Viagem a Portugal*, de 1981.

cam(m)in di nostra vita [Dante, *Divina Comédia*] ou, *Menina e moça me levaram da casa de meus pais* [Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*], ou, *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme* [Cervantes, *Quixote*], para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, *As armas e os barões assinalados* [Camões, *Os Lusíadas*], perdoadas nos sejam as repetições, *Arma virumque cano* [Virgílio, *Eneida*]. (SARAMAGO, 2016, p. 78).⁸

Nada além do início de cada livro é mencionado, mas tal remissão por si só é suficiente para trazer à cena uma série de outros mundos. Forma-se um escrito contínuo, o esboço de um grande livro ou poema. Gêneros, poetas e tempos diferentes são convocados, associados e reinterpretados: os versos de Virgílio – “As armas, e o Varão canto”, na clássica tradução de João Franco Barreto (VIRGÍLIO, 1808, p. 15) – surgem como o intertexto de Camões; as diferentes tradições do texto de Bernardim Ribeiro são glosadas em uma só: “Menina e moça me levaram da casa *de minha mãe*” (edição de Ferrara) e “Menina e moça me levaram da casa *de meu pai*” (edição de Évora) (RIBEIRO, 2008, p. 91, grifo nosso).

Ao lado desses nomes, o romance coloca, enfim, Ricardo Reis, numa apreciação não inocente do cânone que não ignora e, como no caso de Camões, questiona mesmo os problemas e as consequências do processo de canonização:

Há de o homem esforçar-se sempre, para que esse seu nome de homem mereça, mas é menos senhor da sua pessoa e destino do que julga, o tempo, não o seu, o fará crescer ou apagar, por outros merecimentos algumas vezes, ou diferentemente julgados, *Que*

⁸ Referências e grifo nosso.

serás quando fores de noite e ao fim da estrada (SARAMAGO, 2016, p. 78)⁹.

Trechos como esse sintetizam o papel central que o cânone exerce na narrativa, cuja função excede à de demonstrar erudição, associando-se aos grandes nomes, ou de deleitar o leitor iniciado, capaz de reconhecer os enxertos presentes: a construção, o alcance e a recepção do cânone são debatidos, e este vai servir igualmente à leitura tanto do tempo sombrio da narrativa quanto de seu protagonista passivo, leitor que se quer indiferente ao além-cânone. A narrativa opõe-se de diversas formas a essa indiferença geral e tão característica da personagem, recorrendo inclusive às referências clássicas que lhe são caras.

Convém lembrar que, entre os heterônimos, Ricardo Reis é precisamente o poeta do cânone, mais afeito a outros tempos e poéticas, mas, no romance, o cânone e seus autores se configuram muitas vezes de maneira oposta a Reis, pelo modo como são atualizados e como forçam a olhar para o presente. Camões é o exemplo mais imediato, mas a presença variada do cânone tanto no dia a dia de Reis como nas reflexões do narrador reforça igualmente a função que se atribui a esse legado de ser uma lente de leitura e um instrumento de afrontamento do presente.

Veja-se ainda o caso da *Divina Comédia*, que vai ecoar em diferentes momentos do livro, sendo a referência mais evidente a cadela Ugolina, assim designada após a leitura que Ricardo Reis faz no jornal sobre uma cadela que devora as suas crias, uma imagem

⁹ O trecho destacado corresponde aos versos “Que serás quando fores / Na noite ao fim da estrada” da ode 319 de Ricardo Reis (PESSOA, 1965, p. 258), conforme a edição organizada por Maria Aliete Galhoz citada por Saramago ao longo de todo o romance.

facilmente associável à pátria¹⁰. A referência a Dante é assinalada no texto, que menciona o conde “Ugolino della Gherardesca” da “Divina Comédia, canto trigésimo terceiro do Inferno” (SARAMAGO, 2016, p. 30).

O *Inferno* de Dante é uma referência que já estava presente desde a concepção do livro, quando Saramago cogita representar Pessoa como uma sombra que acompanha Reis em seu retorno a uma Lisboa cinzenta e lúgubre, um Virgílio que guia Dante em sua passagem por outro mundo¹¹. E o potencial imagético de uma comparação com a obra do poeta florentino não é de se descartar: a imagem de Lisboa e Portugal construída pelo romance vai na contramão daquela que o regime salazarista queria vender para os portugueses e para o mundo.

Nessa “outra descida aos infernos”, Ricardo Reis não encontra o “sossego nas ruas” de que fala tanto o doutor-adjunto quanto o doutor Sampaio (SARAMAGO, 2016, p. 221, 204): há miséria, há doença, há sujeira, há morte, há sofrimento por toda a parte – e as notícias de jornal recuperadas contribuirão para mostrá-lo. O romance de Saramago é composto apenas de texto, mas, em suas constantes remissões a outros universos – não raro, como em Dante, também

10 Comparem-se os trechos: “pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue (...), mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada” e “ainda no outro dia foi dito por um destes senhores que mandam em nós, Nunca mãe alguma, ao dar à luz um filho, pode atirá-lo para um mais alto e nobre destino do que o de morrer pela sua terra, filho duma puta, estamos a vê-lo a visitar as maternidades, a apalpar o ventre às grávidas, a perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras” (SARAMAGO, 2016, p. 30, 305-306).

11 “Na Divina Comédia o guia de Dante é Virgílio. Que sombra acompanhará RR nesta outra descida aos infernos? A sombra de FP?” (SARAMAGO, 1999, p. 110).

textualmente construídos –, vê-se o esforço de pintar aquele ano de maneira a transmitir a vivacidade de uma imagem infernal que está bem presente no imaginário cultural do Ocidente.

Não são poucas e nem só de um tipo as referências canônicas recuperadas em *O ano*: diferentes nomes, estátuas, palavras e cenários contribuem para formar a extensa e variada biblioteca que está na base do romance e à qual ele remete do começo ao fim. Talvez a metáfora mais apropriada aqui seja a do museu, já que nem só de livros se trata, excluindo-se qualquer carga negativa que a palavra possa carregar; pois é também contra o esquecimento do cânone, sua deterioração e perversão, que o romance de Saramago se posiciona, insistindo que as obras ali expostas vivem, pulsam, têm muito a dizer no presente.

RECEBIDO: 11/06/23 APROVADO: 03/07/23

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luís Miguel Oliveira; TORRALBA, Luís Reis. *Feridos em Portugal*: tempos de memória e de sociabilidade. 2.^a ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *L'univers du roman*. 2.^a ed. Paris: PUF, 1995.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1982.

CAMÕES, Luís de. *Rimas, autos e cartas*. Org. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1978.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

DEL LUNGO, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.

HANSEN-LÖVE, Aage A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen

Moderne. In: SCHMID, Wolf; STEMPEL, Wolf-Dieter (orgs.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, p. 291-360, 1983.

HILTON, John. Adamastor, Gigantomachies, and the Literature of Exile in Camões' *Lusiads*, *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association – AUMLA*, n. 112, p. 1-23, 2009.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Releituras de Camões na escrita de Saramago, *Revista Colóquio/Letras*, n. 210, p. 50-60, maio 2022.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro: 2.^a e 3.^a versões*. Org. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Université de Montréal, n. 6, p. 43-64, 2005.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça ou Saudades*. Org. Juan M. Carrasco González. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

SARAMAGO, José. As notas de Ricardo Reis, *Revista Ler*, n. 44, p. 106-115, 1999.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote: diário IV*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis: romance* [dactiloscrito]. BNP Esp. N45/11, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13872>. Acesso em: 28 out. 2022.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 25.^a ed. Porto: Porto Editora, 2016.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. 26.^a ed. Porto: Porto Editora, 2016.

SERRÃO, Joel. *Cesário Verde: interpretação, poesias dispersas e cartas*. 2.^a ed. Lisboa: Delfos, 1961.

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Org. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

VIRGÍLIO. *Eneida*, v. I. Trad. João Franco Barreto. Typografia Rollandiana: Lisboa, 1808.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, p. 2-9, 2011.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdã: Rodopi, 1999.

MINICURRÍCULO

SARA GRÜNHAGEN é doutora em Literatura Portuguesa pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra. É autora de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022) e coeditora de *A oficina de Saramago* (INCM, 2022) e *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches* (Almedina, 2021). Atualmente leciona na Sorbonne Nouvelle.

***O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou o romance
como viagem**

*The Year of the Death of Ricardo Reis or the novel
as a journey*

Carlos Reis

Centro de Literatura Portuguesa/Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a926>

RESUMO

Em “*O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou o romance como viagem”, integra-se o relato mencionado no quadro geral do motivo da viagem. Desde *Viagem a Portugal* (1981) até *A Viagem do Elefante* (2008), passando por *A Jangada de Pedra* (1986), a viagem constitui um ponto de partida para a questionação do regresso, da identidade, da História e dos espaços viajados. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a viagem conduz a um reencontro com espaços urbanos, com figuras históricas e com vivências interpessoais. Por fim, a viagem conduz a outras dimensões (simbólicas, políticas, etc.), indo muito além da deambulação pela cidade de Lisboa, em meados dos anos 30 do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; viagem; regresso; identidade; Lisboa.

ABSTRACT

“*The Year of the Death of Ricardo Reis* or the novel as a journey” takes part in the reporting referred in the general framework of the travel motif.

From *Viagem a Portugal* (1981) to *A Viagem do Elefante* (2008), including *A Jangada de Pedra* (1986), the journey constitutes a point of departure for questioning the return, identity, history, and the sites that were toured. In *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, the journey leads to a rediscovering of urban spaces, of historical figures and of interpersonal experiences. Finally, the journey leads to other dimensions (symbolic, political, etc.), going far beyond wandering around the city of Lisbon, in the mid-1930s.

KEYWORDS: *The Year of the Death of Ricardo Reis*; travel; return; identity; Lisbon.

1. Começo por um texto que, no final de *Memorial do Convento*, resume muito do que quero dizer, quando falo do romance como viagem, sobretudo a propósito d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*. É quando Blimunda, imediatamente antes do desenlace que se conhece, procura reencontrar Baltasar Sete-Sóis; nesse momento, a personagem dá testemunho de um sofrimento e de uma perseverança que, em certos momentos e ações narrativas, caracterizam a viagem.

Eis o passo em que a vivência da viagem é muito significativa:

Milhares de léguas andou Blimunda, quase sempre descalça. A sola dos seus pés tornou-se espessa, fendida como uma cortiça. Portugal inteiro esteve debaixo destes passos, algumas vezes atravessou a raia de Espanha porque não via no chão qualquer risco a separar a terra de lá da terra de cá, só ouvia falar outra língua, e voltava para trás. Em dois anos, foi das praias e das arribas do oceano à fronteira, depois recomeçou a procurar por outros lugares, por outros caminhos, e andando e buscando veio a descobrir como é pequeno este país onde nasceu, Já aqui estive, já aqui passei, e dava com rostos que reconhecia, Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora, Ah, bem me lembro, então achou o homem que procurava, O meu homem, Sim, esse, Não achei, Ai pobrezinha, Ele não terá aparecido por aqui depois de eu ter passado, Não, não apareceu, nem nunca ouvi falar dele por estes

arredores, Então cá vou, até um dia, Boa viagem, Se o encontrar.
(SARAMAGO, 1983, p. 356).

Boa viagem seria a de Blimunda se o seu desfecho fosse outro. Mas não. O sacrifício de Baltasar, queimado em auto-de-fé no fim da história, frustra a busca, mas não anula a necessidade da viagem nem a procura que ela encerra. É isso que nos é dito naquele desenlace, com o reforço de sabermos que o fim do romance é, neste e em muitos outros casos, um lugar estratégico de concentração de sentidos decisivos.

2. Pensando no motivo da viagem em José Saramago, recordo os termos em que Maria Alzira Seixo sublinhou o significado de tal motivo: “Percurso do espaço, excursão no tempo, a partir do homem: que escreve, situa e, ele só, constrói” (SEIXO, 1999, p. 22). Situo-me, assim, num alargado campo semântico, ou melhor, numa constelação de sentidos irradiantes. Incluem-se neles não apenas a viagem, mas também a navegação e o risco, a orientação para o desconhecido e a descoberta dos outros e de si mesmo. O escritor, enquanto inventor de ficções, de personagens e de ações, faz da literatura a linguagem de modelação dessas invenções, incutindo-lhe o impulso narrativo de que resulta um género específico. Vale a pena recordar as dominantes desse género, pensando já em Saramago.

Chamamos narrativa de viagem àquele relato em que são contadas as impressões de um viajante que se faz narrador, tendo seguido um trajeto normalmente extenso, por lugares desconhecidos (cf. REIS, 2018, p. 309-313). Assente numa tradição antiga e diversificada, a narrativa de viagem situa-se não poucas vezes na fronteira indecisa em que se demarca uma dupla passagem: do não literário para o literário e da referência empírica para a ficcionalidade. Na Antiguidade ou na Idade Média, no Renascimento, em tempo romântico ou nos nossos

dias, a lógica e as motivações da narrativa de viagem compreendem os temas do regresso e da penitência, da descoberta e da aventura, da evasão e do conhecimento científico, do diálogo intercultural ou da mera digressão lúdica.

Outros aspetos da dinâmica da viagem que convêm ter presentes, antes de avançarmos para Saramago: uma justificação frequente para se empreender a viagem é a aquisição do conhecimento, um processo quase sempre resolvido em clave narrativa. A composição do relato aconselha um certo distanciamento por parte de quem conta e privilegia a tendência para a exteriorização exigida pela narrativização da viagem; muitas vezes, ela é ponto de partida e base de reflexão em torno de significados identitários. Foi assim com *Os Lusíadas* e com o *Quixote*, e também com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e com *A Jangada de Pedra*, não sendo irrelevante lembrar que Camões e Cervantes foram dois dos ramos expressamente mencionados por Saramago, quando reconstituiu a sua árvore genealógica literária¹.

Sublinho, antes de prosseguir, o seguinte: em Saramago e em muitos outros, o conhecimento propiciado pela viagem não considera apenas aquilo que é exterior ao viajante-narrador. Em interação com os espaços percorridos, ele perspetiva também um autoconhecimento que carece de uma efetiva fratura entre o sujeito que viajou e aquele que narra: “O conhecimento pode ser o desafio da viagem, mas pode ser também o nascimento do novo homem que se presente viver em si” (ROUDAUT, 2003, p. 642). Desse novo homem

¹ Refiro-me ao depoimento em que José Saramago respondeu ao pedido de uma revista espanhola. “A minha lista”, afirma, “com a respetiva fundamentação, foi esta: Luís de Camões, porque, como escrevi no *Ano da Morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar; (...) Cervantes, porque sem ele a Península Ibérica seria uma casa sem telhado (...)” (SARAMAGO, 1997, p. 179).

pode afirmar-se, tendo em vista já o que encontraremos n'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que “é, simultaneamente, o objeto, o agente e o motor das transformações” (ROANI, 2006, p. 84).

3. É de conhecimento e de descoberta de si mesmo que nos fala o escritor, num livro que, pouco tempo antes d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de certa forma prepara a dimensão da viagem e a figuração do viajante que naquele romance (de 1984) encontramos. Em *Viagem a Portugal* (de 1981), Saramago fez-se viajante não em meados do século XIX, como Garrett², mas no fim do século XX, com o apoio de um aparato mediático já diferente daquele a que o seu modelo recorreu. Neste contexto, a imagem assume uma relevância que permite que se diga o seguinte: sem as fotografias de vários autores (incluindo o próprio Saramago), o trânsito por lugares recônditos que o olhar do escritor vai descobrindo não teria o sentido de uma reinvenção da viagem como visualidade. Ao mesmo tempo, na apresentação de *Viagem a Portugal*, o autor estabelece um contrato narrativo que parece ser indispensável para moldar a experiência do viajante:

Esta *Viagem a Portugal* é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que assim transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjetividades e objetividades. (SARAMAGO, 2021, p. 11-12).

² Recorde-se que, ao escrever e publicar *Viagem a Portugal*, José Saramago adotou um modelo que está registado na dedicatória: “Em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes”.

No desenvolvimento da sua obra ficcional, José Saramago haveria de escrever e publicar dois romances estruturados em função do motivo da viagem: *A Jangada de Pedra*, de 1986, e *A Viagem do Elefante*, de 2008. Antes deles (bem antes, no caso do segundo), encontra-se *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, um título capital da vasta bibliografia saramaguiana, em boa parte pela forma como nele é glosado o motivo da viagem.

Recordo, desde já, o significado, ao mesmo tempo projetivo e crítico, de duas das epígrafes do livro, que nele funcionam como molduras pré-narrativas. Uma: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Ricardo Reis), verso de uma ode do heterónimo pessoano³. Outra: “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida” (Bernardo Soares, do *Livro do Desassossego*).

Ao inscrever na abertura da obra estas epígrafes, o romancista desenha dois procedimentos. Por um lado, coloca-se, pelo registo “autoritário” da epígrafe, em pleno universo pessoano; por outro lado, abre caminho a uma reversão daquele registo, já que ambas as citações expressam filosofias de vida cúmplices (de Reis com Soares), mas negadas pelo carácter pró-ativo da obra e do pensamento de Saramago, absolutamente contrários à passividade que se deduz de ambas as epígrafes⁴. Também este romance, por aquilo que nele

3 Primeiros versos da ode: “Sabio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, / E ao beber nem recorda / Que já bebeu na vida, / Para quem tudo é novo / E immarcessível sempre.” (PESSOA, 1994, p. 94). Neste último verso, está já escondido o nome da personagem (Marcenda) que é por ele sugerido.

4 Uma terceira epígrafe, confirmando a prevalência do universo pessoano e a necessidade de entendermos o fingimento como seu eixo estruturante, não se refere à mencionada passividade: “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 cousa onde quer que seja” (Fernando Pessoa).

lemos, rejeita a tal passividade, sendo claro que a sua ação narrativa desmente aquela passividade. De resto, o próprio Saramago confirmou a sua posição crítica em relação à epígrafe colhida na poesia de Reis, quando foi questionado sobre ela: “Bem, isso foi uma idiotice do Ricardo Reis”, declarou. E logo a seguir: “O único sábio verdadeiramente sábio nesse sentido (...), então seria Deus que está lá onde está e que se contenta com o espetáculo do mundo, que assiste a ele” (REIS, 2015, p. 168).

Por outro lado, na contracapa da primeira edição d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis* (e também da generalidade das reedições que se lhe seguiram), estampam-se afirmações que se reportam, pré-narrativamente, à origem e ao destino do heterónimo feito personagem de ficção narrativa. Assim: Ricardo Reis “nasceu em 1887 (...) está presentemente no Brasil” (palavras de Pessoa, na conhecida carta a Adolfo Casais Monteiro, sobre a génese dos heterónimos); “Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa” (José Saramago). Por fim, tanto na abertura como no fecho do romance ressoa o sentido da viagem e do seu movimento, incluindo-se nessa ressonância a memória d’*Os Lusíadas*, em registo de paráfrase: “Aqui onde o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 2016, p. 7) e “Aqui onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 2016, p. 494).

4. A partir destes marcos de enquadramento, podemos antecipar que, n’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a viagem será cumprida de forma bem singular. Ela não tem a extensão de um deslocamento físico como o do elefante Solimão, n’*A Viagem do Elefante*, ou como o dos navegantes d’*A Jangada de Pedra*; em vez disso, sendo regresso, reconhecimento do espaço, reencontro com ele e com Pessoa, a viagem de Reis é também deambulação por um emaranhado labirínti-

co de ruas e de praças, de onde não está ausente uma certa entoação crítica e mesmo paródica.

Recordo o que é sabido. Ao voltar a Portugal, depois de 16 anos de exílio no Brasil, o heterónimo de Pessoa reaparece como personagem-viajante e desloca-se pela cidade que anos antes deixara, empreendendo uma viagem urbana por espaços bem identificados: a Baixa e o Chiado, as suas ruas e praças, o Cemitério dos Prazeres e o miradouro de Santa Catarina, duas estátuas já conhecidas e outras duas que, para Reis, são novas. Além disso, o heterónimo regressado convive com o ortónimo Fernando Pessoa saído da campa, em longos diálogos, até que, no final da história, ambos decidem encerrar-se no cemitério. Aí termina a viagem, sem retorno possível, a não ser aquele que a nossa memória de leitores potencia.

Personagem-viajante, disse e documento: nas primeiras 12 páginas do romance, a figura que chega não tem nome, mas apenas uma condição, que é exatamente a de viajante. Assim mesmo, como viajante, é designada essa figura, mergulhando naquele vazio onomástico que, noutros romances de Saramago, surge carregado de sentidos. Neste caso, a ausência de nome desaparece por autoidentificação, ou seja, quando o viajante regista o seu nome, no momento em que se hospeda no Hotel Bragança:

Tornou o hóspede a entrar na receção, um pouco ofegante do esforço, 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, 2016, p. 18-19).

O resto que é preciso descobrir diz respeito ao viajante, mas também ao espaço por ele revisitado: descoberta de si mesmo e do lugar revisto por alguém agora com nome. É neste contexto que o movimento de Ricardo Reis pela cidade motiva um processo narrativo muito marcante, processo que, conforme já disse, homologa a dinâmica da viagem, por muito curta que ela seja e mesmo, por vezes, sem rumo definido: “As deambulações de Reis pelo labirinto das ruas de Lisboa, seus relacionamentos, sua composição poética, a investigação que a polícia política efetua a seu respeito, sua leitura de jornais, enfim, cada gesto seu é comentado por uma instância narradora forte” (GRÜNHAGEN, 2016).

Ainda assim, sendo a viagem um reencontro e, eventualmente, um confronto (no sentido de uma comparação com o que era conhecido), a verdade é que esse confronto, em si mesmo, não parece gerador de conflito. Porque é isso, a conflitualidade, que o confronto também pode significar. Mas não: a percepção da diferença é relativamente pacífica, absorvida e naturalizada pela consciência do tempo:

Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas. A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, só as árvores estavam mais altas, nem admira, sempre tinham sido dezasseis anos a crescer, e mesmo assim, se na opaca lembrança guardava frondes verdes, agora a nudez invernal dos ramos apoucava a dimensão dos renques, uma coisa dava para a outra. (SARAGAMA, 2016, p. 14-15).

Lisboa (ou algumas partes dela) é, deste modo, um espaço revisitado por Reis, sem a melancolia um tanto depressiva do Álvaro de Campos de “Lisbon revisited”, título de dois poemas homónimos de 1923 e 1926. Realmente novo é o conhecimento social propiciado pela viagem a Fátima, no capítulo [14] d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, viagem de que aqui não me ocuparei. Em vez disso, noto que

a narrativização do espaço originada nos movimentos deambulatórios de Ricardo Reis tem uma dimensão literária, lembrando Eça, Cesário Verde e Bernardo Soares⁵. Aquela dimensão literária manifesta-se em paralelo com pontos de referência urbana (por exemplo, as residências de Reis, no Hotel Bragança e no Alto de Santa Catarina e também o Cemitério dos Prazeres), aproximando o romance de Saramago da chamada literatura de cidade, já amplamente estudada (designadamente e entre outros, em análises clássicas de Raymond Williams e Richard Lehan).

É nesse contexto que assumem grande relevância as estátuas, delineando um trajeto expressamente referido como tal no romance: “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas” (SARAMAGO, 2016, p. 486). Está inscrita naquele caminho a memória de entidades históricas e literárias e a dos relatos que elas compuseram ou suscitaram. São três as figuras que comparecem nas páginas d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*: Eça de Queirós, modelado na estátua do Largo do Barão de Quintela, Camões, na praça que tem o seu nome, e Adamastor, no Alto de Santa Catarina. Era esta, ali implantada em 1927, uma das que Ricardo Reis não conhecia, sendo a outra a de António Ribeiro Chiado, pouco significativa para o que aqui importa.

5. São, então, aquelas três estátuas que aprofundam a narrativização do espaço urbano, ao trazerem consigo a memória de histórias contadas e os significados que lhes estão associados. E, assim, a estátua de Eça (da autoria de Teixeira Lopes) lembra o romancista que fez do Chiado o cenário de vários episódios dos seus relatos e da visão crítica que lançou sobre o ambiente social de Lisboa; o que não

⁵ Esta afinidade foi já estudada, por exemplo, em Reis (2020).

impede o impulso para a paráfrase, em jeito de paródia, da famosa epígrafe d'*A Relíquia*, inscrita no sopé da escultura:

Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar. (SARAMAGO, 2016, p. 67).

Aflora aqui a intertextualidade como motivo saramaguiano, uma vez que a leitura do texto (o da epígrafe) gera um outro texto, resultado da modificação e reescrita do primeiro: é a verdade que se apresenta como entidade diáfana, quer dizer, transparente e vaga, ao passo que a fantasia passa a ser “sólida e nua”. De certa forma, antecipa-se aquela reescrita da “verdade” histórica que um obscuro revisor de imprensa (o Raimundo Silva, da *História do Cerco de Lisboa*) há de levar a cabo.

Na continuação da viagem urbana, aparece Camões: “Ainda agora contemplámos o Eça e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento” (SARAMAGO, 2016, p. 67)⁶. Tal como surge n'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o épico re-

⁶ O verso sugerido encontra-se na écloga V de Camões: “Aqui, com grave dor, com triste acento,/ deu o triste pastor fim a seu canto;/ co rosto baixo e alto o pensamento,/ seus olhos começaram novo pranto;/ mil vezes fez parar no ar o vento/ e apiedou no Céu o coro santo;/ as circunstantes selvas se abaixaram/ de dó das tristes mágoas que escutaram” (CAMÕES, 1981, p. 265).

clama, pelo menos, uma dupla centralidade: a que se refere à posição da estátua no espaço em que decorrem as deambulações de Ricardo Reis; antes dessa, a que o reconhece como entidade fulcral – verdadeiramente, o centro – do cânone literário português e da memória que ele foi construindo.

Representa-se, assim, um dos encontros (talvez o mais consequente) de Reis com Camões:

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 afdalgado 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, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência. (SARAMAGO, 2016, p. 77).

Confirma-se, neste passo, aquilo a que chamei a dupla centralidade de Camões, ao mesmo tempo que se recusa que essa seja uma condição estática. Diz-se no romance: “Todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem” (SARAMAGO, 2016, p. 208).

Os olhos que agora veem Camões não estão despojados de memórias, para além das que são impostas pela epopeia camoniana no imaginário cultural português, uma imposição ideologicamente muito vincada no tempo do salazarismo. Convém, aliás, lembrar que, “no decorrer do tempo, Camões e sua obra foram manipulados e lidos de acordo com programas completamente alheios à mensagem literária”; essa manipulação incutiu, “na coletividade, a consciência de uma grandeza que não existiu nem existiria, mas que estimulou

o imaginário coletivo, entorpecendo-o e confundindo-o” (ROANI, 2022, p. 116). Em contra-corrente relativamente a esse imaginário, o Camões saramaguiano – já analisado em Cerdeira (2006) – implica uma designação descanonizadora: no romance, o Camões esculpido é chamado D’Artagnan (por ter na mão direita uma espada), personagem que, em movimento transficcional, vem de outro romance, *Os Três Mosqueteiros*, assim convocado para uma alusão paródica, mas narrativamente muito eficaz.

Por fim, Adamastor remete para Camões e para o episódio do canto V d’*Os Lusíadas* em que o gigante ameaça Vasco da Gama e a sua armada, no cabo da Boa Esperança. Situada no Alto de Santa Catarina, a imagem de Adamastor, da autoria de Júlio Vaz Novo, olha o Tejo (ela encontra-se exatamente num miradouro), lugar físico e simbólico onde as naus começaram as suas viagens. Tão forte é essa marcação histórica que, logo na primeira ida de Reis àquele espaço, a contemplação do rio leva a evocar palavras da *Mensagem*, obra de contornos mítico-épicas e também de ressonância camoniana: “Pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho” (SARAMAGO, 2016, p. 209)⁷.

Do mesmo modo, o início e o fim do romance são indissociáveis da dimensão alegórica de Adamastor e do mais que ele, por via camoniana, representa. O início: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 2016, p. 7), o que é uma glosa d’*Os Lusíadas* (canto III, 20); o final, “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 2016, p. 494), uma variante daquela glosa que podemos entender assim: a história (e a História, maiúsculada) está em curso e a narrativa não está fechada. A viagem, em suma, pode sempre continuar. Mas essa continuação não é refém de um imaginário – os

⁷ Os versos da *Mensagem* encontram-se num dos poemas (“Calma”) da série “Os Tempos”.

descobrimientos, a expansão, os seus heróis ideologicamente exaltados – que a narrativa trata de desmitificar, pela via da paródia. A mesma, afinal, que já atingira a estátua de Camões. Repare-se como *Os Lusíadas* (canto V, 37-60) e Adamastor são aqui objeto de redução paródica:

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 protetor 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, 2016, p. 308).

6. A dinâmica da viagem, nos trajetos seguidos e nas deambulações a que dá lugar, permite, naturalmente, mapear uma cidade concreta: a Lisboa da década de 30 do século XX; uma Lisboa sujeita, como é evidente, a procedimentos de ficcionalização que não impedem, todavia, o reconhecimento de espaços específicos.⁸

Os pontos de passagem (e de paragem; e de observação) que balizam a viagem urbana de Reis permitem traçar diferentes percursos, a começar por aquele que é desenhado no último dia de 1935, imediatamente depois da chegada do viajante a Lisboa. Nesse dia, Reis começa por subir a Rua do Alecrim, passa no Largo do Barão

8 Sendo certo que “o espaço de uma cidade chega a identificar-se com um determinado romancista e com a vida urbana que ele privilegia” (REIS, 2018, p. 113; cf. também MORETTI, 1998, p. 77.), podemos afirmar que Saramago e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (tal como *A História do Cerco de Lisboa*) são o romancista e o romance de Lisboa, a exemplo do que aconteceu no século XIX com Eça de Queirós.

de Quintela, detém-se junto à estátua de Eça, continua até à Praça Luís de Camões, segue pela Rua de São Roque (atual Rua da Misericórdia), observa a cidade a partir de São Pedro de Alcântara, chega à Praça do Príncipe Real, desce a Rua do Século, deriva para a Rua do Norte e desemboca de novo (agora com mais demora) na Praça Luís de Camões. Depois do almoço e antes de terminar a longa digressão, Reis encaminha-se para a Avenida da Liberdade e regressa ao hotel de táxi.

Importa notar que aquilo a que tenho chamado deambulação (numa aceção que implica o sentido do passeio não programado) não se confunde com a *flânerie*, tal como ela foi cultivada, em particular em Paris e antes do tempo de Ricardo Reis. A cidade que então e desse modo era percorrida configurava a grande metrópole da segunda metade do século XIX; no caso paradigmático de Paris, essa grande metrópole era um amplo espaço urbano, renovado e modernizado no tempo do chamado Segundo Império, pelo Barão Haussmann. As grandes avenidas arborizadas, mais os alargados espaços públicos, em que a circulação de veículos era cada vez mais célere, convidavam a uma vida cosmopolita que está bem representada n' *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós – incluindo-se nessa representação a crítica satírica dos excessos decadentistas de uma Civilização que ia alienando o homem do fim de século. A figura marcante deste tempo social e cultural foi, como se sabe, Charles Baudelaire, mais o dandismo, a boémia e o culto de uma modernidade emergente. Muito disso está ilustrado em estudos clássicos de Walter Benjamin, designadamente *Das Passagen-Werk (Passagens)* e em *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (Charles Baudelaire: um Poeta Lírico na Era do Alto Capitalismo)*.

Ao contrário do que já foi dito, penso que Ricardo Reis e os seus passeios em cenário lisboeta estão muito aquém da *flânerie*, tal como ela é entendida, quando pensamos nas suas manifestações oi-

tocentistas e parisienses. O reencontro de Reis com Lisboa subordina-se a uma revivência com reconhecimento identitário de uma cidade cinzenta, provinciana, pobre e nada conforme com a vibração da capital francesa, nas últimas décadas do século XIX⁹. Por outro lado, em Ricardo Reis e nos seus movimentos, manifesta-se uma experiência que, essa sim, acaba por ser bem característica e até a mais significativa da condição deste viajante urbano: a experiência do labirinto. Em vários momentos, ela é sublinhada, sendo talvez a mais evidente a que já aqui foi citada, apontando o Largo de Camões como invariável e constante lugar de retorno.

A simbologia do labirinto e as suas óbvias ressonâncias borgianas¹⁰ remetem para os sentidos da interioridade, do encarceramento, da procura do centro e também da saída, da prova e do autoconhecimento. Associa-se a estes sentidos uma tripla relação com outros sentidos com grande potencial simbólico, todos eles presentes nos movimentos físicos e mentais de Ricardo Reis: a viagem, a cidade e a peregrinação (neste caso, a ida ao Cemitério dos Prazeres, não a deslocação a Fátima).

Logo no início d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o protagonista observa uma cidade que se lhe apresenta como entidade dificilmen-

⁹ Diferentemente de Reis e o do cenário em que ele circula, o estilo do *flâneur* é o de quem “goes botanizing on the asphalt”, em passeios abrigados pelas galerias de vidro e ferro, “lined with the most elegant shops, so that such an arcade is a city, even a world, in miniature”; neste espaço, o *flâneur* “obtains (...) the unfailing remedy for the kind of boredom that easily arises under the baleful eyes of a satiated reactionary regime” (BENJAMIN, 1997, p. 36-37).

¹⁰ Para além da proveniência borgiana, o labirinto constitui um motivo literário e ensaístico muitas vezes glosado. Por exemplo, em *Dans le labyrinthe* (1959), de Alain Robbe-Grillet, em *Le Labyrinthe du monde* (1974-88), de Marguerite Yourcenar, em *El Laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, e n'*O Labirinto da saudade* (1978), de Eduardo Lourenço.

te penetrável, ocultando um labirinto que desafia o viajante recém-chegado:

Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto. (SARAMAGO, 2016, p. 15).

Com razão, Gerson Luiz Roani alargou a vivência do labirinto a outros domínios, que não apenas o físico. Para Ricardo Reis, trata-se de “resgatar o tempo-espço das experiências passadas, como fizera Álvaro de Campos ao pretender resgatar, na sua composição, o tempo-espço da infância”; e, assim, “Ricardo Reis tenta indagar todas as viagens anteriores, todas perdidas num tempo descontínuo e fragmentado” (ROANI, 2006, p. 115).

A aventura labiríntica estende-se ao campo da textualidade e envolve a leitura interminável de *The God of the Labyrinth* (com data atribuída de 1933), livro que acompanha Reis na viagem e de que, por se ter esquecido de o devolver, ele parece não conseguir libertar-se. O que sugere uma outra dependência, em regime de intertextualidade incessante, relativamente a Jorge Luis Borges e ao relato *Examen a la obra de Herbert Quain* (1941), sendo este Quain o autor putativo de *The God of the Labyrinth*. A este propósito, acompanho e cito Aparecida de Fátima Bueno, que busca significados explicativos para aquele livro: “É importante salientar que, assim como Ricardo Reis não consegue terminar a sua leitura, também não consegue achar saída para o labirinto em que se encontra neste ano de 1936”; a sonoridade do nome Quain “simboliza um dos grandes problemas de Ricardo Reis, o de não saber *quem é* neste mundo (...)” (BUENO, 2004, p. 274, grifo nosso).

Aquilo a que chamei intertextualidade incessante confirma-se e aprofunda-se não apenas em função de emergência de diversos in-

tertextos ao longo do romance, conforme notou Sara Grünhagen, mas também por força de uma triangulação Saramago-Borges-Pessoa. Cito: “C’est comme si Saramago se tournait vers Borges pour lire Pessoa et d’autres auteurs.” Trata-se agora de uma outra viagem, por textos e por autores que convergem n’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em direta relação (de novo) com a imagem do labirinto que “est récurrente et sert à décrire la ville de Lisbonne, les publicités dans les journaux et l’homme, ‘labyrinthe de lui-même’” (GRÜNHAGEN, 2022, p. 37).

7. Concluindo: a leitura (ou releitura) d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, à luz do motivo da viagem, assenta em, pelo menos, dois princípios operatórios. Primeiro: aquele que situa uma tal leitura no mais amplo quadro da obra saramaguiana, com reafirmação da relevância daquele motivo; penso não apenas em títulos conhecidos e já aqui mencionados, mas também naqueles em que a deslocação física dos protagonistas assume uma função estruturante. Por exemplo: em *Todos os Nomes* ou em *O Homem Duplicado*. Parece evidente que, em ambos os casos, a deslocação está diretamente ligada à procura, ao desconhecido e até a algum enigma que importa resolver, curiosamente também em ambiente urbano¹¹.

Em segundo lugar (e de certa forma decorrendo do que acabo de dizer) a viagem, tal como é vivida n’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, vai além da dimensão física. Não se trata apenas de entender a dinâmica da intertextualidade como complexa e multivocal viagem literária (o que já não seria pouco); a viagem literária abre caminho

¹¹ A feição alegórica de ambos os romances que referi despoja o ambiente urbano de elementos sociais e históricos, como se as respectivas histórias se passassem em lugares “abstratos”.

às dimensões simbólicas, históricas e até políticas do regresso de Ricardo Reis a Portugal. E também identitárias, no tocante à viagem interior concretizada no processo de reencontro e de autoconhecimento vivido pelo heterónimo (os diálogos com Fernando Pessoa são peça central desse processo, mas não cabem nesta análise).

Nada disto surpreende, se nos lembrarmos da forte presença de Garrett em José Saramago e dos componentes históricos, simbólicos, filosóficos e também políticos que o nosso maior romântico investiu na composição das *Viagens na Minha Terra*. No caso de Saramago, a *Viagem a Portugal*, incluindo a sua matriz garrettiana, foi o princípio de muito do que veio depois e designadamente do entendimento da viagem como incessante retorno, renovação e reinvenção do viajante:

É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (SARAMAGO, 2021, p. 739).

RECEBIDO: 24/06/23 APROVADO: 27/06/23

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London/New York: Verso, 1997.

BUENO, Aparecida de Fátima. Um diálogo transatlântico: Jorge Luis Borges em O Ano da Morte de Ricardo Reis. B. Abdala Junior e Marli Fantini Scarpelli (orgs.), *Portos Flutuantes. Trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p. 269-281.

CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa III*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago e a errância camoniana. *Metamorfoses*, 7, 2006, p. 159-167.

GRÜNHAGEN, Sara. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris : Honoré Champion, 2022.

GRÜNHAGEN, Sara. Ricardo Reis. *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2016. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/610-ricardo-reis>. Acesso em: 23 abr. 2023.

MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel*. London/New York: Verso, 1998.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos. Narrativização do espaço e travessias do tempo: Cesário Verde, Bernardo Soares e José Saramago. In: R. Vecchi e V. Russo (orgs.), *A Teoria Gentil*. O projeto e as práticas críticas de Ettore Finazzi-Agrò. Lisboa: Glaciar, 2020, p. 109-129.

ROANI, Gerson Luiz. *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*. São Paulo: Scortecci, 2006.

ROANI, Gerson Luiz. 'O caminho das estátuas': virtualidades de Camões em Saramago. *Revista de Estudos Literários*, 10, 2022, p. 107-123.

ROUDAUT, Jean. Récit de voyage. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2ª ed. Paris: Albin Michel, 2003, p. 637-649.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 4ª ed. Lisboa: Caminho, 1983.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote, Diário – IV*. Lisboa: Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Porto: Porto Editora, 2016.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Porto: Porto Editora, 2021.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

MINICURRÍCULO

CARLOS REIS é Professor catedrático jubilado da Univ. de Coimbra; autor de mais de trinta livros, publicados em Portugal, em Espanha, Itália, Alemanha, França e Brasil; ensinou em universidades de Espanha, dos Estados Unidos e do Brasil. Uma parte da sua investigação foi consagrada a Eça de Queirós, sendo coordenador da respetiva Edição Crítica (20 volumes publicados; edição Imprensa Nacional). Coordenou a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (nove volumes; Editorial Verbo). Foi diretor da Biblioteca Nacional (1998-2002), reitor da Universidade Aberta (2006-2011), presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (1999-2000) e da European Association of Distance Teaching Universities (2010-2011).

Notas para pensar a presença ibérica na obra de José Saramago

*Notes for thinking about the iberian presence in the work
of José Saramago*

Silvio Renato Jorge

Universidade Federal Fluminense / CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a896>

RESUMO

Este artigo pretende refletir sobre o significado da questão ibérica em obras de José Saramago, sobretudo acerca da forma como essa perspectiva colabora para uma análise densa dos sistemas totalitários que ocuparam Portugal e Espanha por longo período e de como o imaginário por eles construído ainda se apresenta como um paradigma a ser questionado. Nesse sentido, indicará formulações presentes, por exemplo, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986) e *n'As Pequenas Memórias* (2006), compreendendo que o reiterado exercício crítico do autor propôs, com vigor, uma problematização das identidades culturais ibéricas e da forma como tais identidades dialogaram com as existentes em outros espaços geopolíticos. Destina-se, assim, a pensar o transiberismo de uma forma ampla, percebendo que, por meio dele, Saramago estabeleceu uma análise sociocultural dos distintos enlaces estabelecidos pelos países ibéricos, valorizando as tensões e o forte dinamismo presente no agenciamento de tais relações.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; *A Jangada de Pedra*; *As Pequenas Memórias*; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; transiberismo.

ABSTRACT

This article intends to reflect on the meaning of the Iberian question in the works of José Saramago, especially on how this perspective contributes to a dense analysis of the totalitarian systems that occupied Portugal and Spain for a long period and how the imaginary constructed by them still presents itself as a paradigm to be questioned. In this sense, it will indicate formulations present, for example, in *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984), *The Stone Raft* (1986) and *Small Memories* (2006), understanding that the repeated critical exercise of the author proposed, with vigour, a problematization of Iberian cultural identities and the way in which such identities dialogued with those existing in other geopolitical spaces. It is intended, therefore, to think about trans-Iberism in a broad way, realizing that, through it, Saramago established a socio-cultural analysis of the different links established by the Iberian countries, valuing the tensions and the strong dynamism present in the agency of such relationships.

KEYWORDS: José Saramago; *The Stone Raft*, *Small Memories*; *The Year of the Death of Ricardo Reis*; transiberism.

Em artigo recentemente publicado com o título de “José Saramago, transiberista” (2020), Antonio Saéz Delgado indica: “José Saramago é, portanto, não apenas um dos nomes incontornáveis quando falamos de iberismo, como, provavelmente, o último iberista. Mas, poderíamos interrogar-nos, e julgo que com toda pertinência: o último iberista de que iberismo?” (DELGADO, 2020, p. 48). Diante das diversas e distintas acepções tomadas pelo termo ao menos nos últimos dois séculos, sabemos ser acertada a interrogação proposta por Delgado, sobretudo ao considerarmos que frequentemente o autor português tem sido associado apenas à esfera do iberismo cultural, quando nos parece que, de modo efetivo, como já o disse o pesquisador da Universidade de Évora, ao seguirmos aquilo que por ele foi dito em entrevistas e opiniões dispersas, ocuparia também, e de forma enfática, uma esfera política e, acrescento eu, social. Ao ler Saramago, é necessário ter sempre em conta a perspectiva política

e humanista com que reflete acerca do homem e dos sentidos da existência, perspectiva essa que, não sendo partidária, em seu sentido mais redutor, é sempre aberta a se posicionar diante do mundo mediante um olhar inquiridor e politicamente centrado.

A ideia de um transiberismo, como apresentada por ele, busca colocar em diálogo os diversos nacionalismos existentes na península, aproximando-os ainda dos demais povos falantes do português e do espanhol que um dia estiveram sufocados por sua condição colonial. Se, de um lado, apresenta uma interface com o que dizia Fernando Pessoa em seu texto “Problema ibérico” (s.d.), o qual já destacava não apenas a presença árabe na formação cultural da península, como também enfatizava as especificidades das culturas catalã e galega; por outro lado, em muito o ultrapassa, ao tentar escapar de certo discurso imperialista/colonialista ainda presente no autor de *Orpheu*, que se materializava, sobretudo, em uma concepção datada de conceitos como civilização e “unidade espiritual”. No prólogo que escreve para o livro *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa* (1990), de César Antonio Molina, intitulado “Mi iberismo”, Saramago, recorrendo a termos como *constelação* e *encontro*, aponta para a estreita ligação existente entre os povos ibéricos e entre estes e os por ele chamados de “povos do ultramar”, sem, contudo, propor uma relação de dependência, buscando fugir à matriz econômica e à força do capital que têm norteado as relações entre o norte e o sul global. Constrói, assim, em suas breves palavras – pois se trata de um prólogo de poucas páginas –, um enlace outro, que percebe as possibilidades de aproximações culturais menos redutoras ou singularizantes, que considerem o conhecimento mútuo e novas esferas de circulação. O conceito de transiberismo é, portanto, como apresentado por ele, um movimento que procura aproximar, de forma independente, povos distintos, autônomos, que possuem lastros culturais passíveis de interlocução, fugindo a princípios ho-

mogeneizadores tão presentes quando pensamos as relações políticas e econômicas que têm procurado moldar o mundo nas últimas décadas. Como bem o disse Edward W. Said, ao discutir a sua própria atuação na sociedade norte-americana como homem pensante durante a Guerra do Golfo,

Isso está longe de ser uma tarefa fácil: o intelectual encontra-se sempre entre a solidão e o alinhamento. (...) Mas, a meu ver, a tarefa do intelectual naquele momento era desenterrar o que estava esquecido, fazer ligações que eram negadas, mencionar caminhos alternativos de ação que poderiam ter evitado a guerra e o consequente objetivo de destruição humana. (SAID, 2005, p. 35).

Sendo um intelectual que sempre recusou o alinhamento com os poderes estabelecidos e, pelo que dele conhecemos, não temeu enfrentar a discordância, coube a Saramago a aparente solidão de alguém que questionou a eficiência de um caminho europeu para Portugal na década de oitenta, um caminho, entretanto, que, com o tempo, a cada passo, mostra-se mais complexo e imprevisível. Como disse o próprio escritor,

(...) vieram, repito, para me ensinar que tais visões eram anacronicamente curtas, que se eu quisesse ser um homem do meu tempo eu teria que continuar a jurar pela Europa, mesmo que eu não soubesse exatamente, nem eu nem eles, que Europa é aquela que parece nos amar tão bem. Resumindo: ser ibérico era equivalente, ou equivale, a beirar perigosamente a traição, ser europeu representa o toque final da perfeição e o amplo caminho para a felicidade eterna. (SARAMAGO, 1990, s./p., tradução nossa)¹.

¹ No original, “[...] acudían, repito, a enseñarme que tales visiones eran anacrónicamente cortas, que si yo quería ser un hombre de mi tiempo tenía que pasar a jurar por Europa, aun no sabiendo exactamente, ni yo ni ellos, qué

Não é pretensão deste artigo, tendo como base tais considerações, apenas estabelecer um elenco das personagens que, povoando os romances do escritor português, são-nos apresentadas como galegas ou espanholas, por exemplo, como podemos encontrar n'*A Jangada de Pedra* (1986), no *Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) ou mesmo n'*As Pequenas Memórias* (2006), mas esboçar um processo de compreensão que nos ajude a situar o modo como o autor refletiu sobre o espaço comum ibérico e sobre o necessário trânsito oceânico para compor perspectivas de diálogos futuros.

Sempre me pareceu ser um projeto muito claro de parte da obra de Saramago, sobretudo daqueles romances inseridos em seu momento inicial, estabelecer uma reflexão crítica acerca do Estado Novo, não propriamente em termos daquilo que representou como um momento histórico, mesmo que sua atenção também se volte para isto, mas em termos da constituição de princípios e traços socio-culturais que, arraigando-se em tal período em virtude do próprio esforço empreendido pela máquina ideológica do estado, poderiam permanecer – se é que efetivamente não permaneceram... – para além dos anos em que a sombra da velha senhora ocupou o centro do poder instituído. Seu olhar, seguindo por este caminho, sondou os elementos mais virulentos que acompanharam a sociedade portuguesa de então, como a censura e a tortura física aos opositores do regime – a mão de ferro com luva de pelica, como é dito n'*As pequenas memórias* –, enfrentando, todavia, de modo mais marcante, outros princípios capazes de se imiscuírem no caldo da cultura de forma bastante persistente, de modo a permanecerem: a religiosidade tacanha, uma concepção fechada e idealizada da história nacio-

Europa es ésa que tan bien parece querernos. En resumen: ser ibérico equivalía, o equivale, a rozar peligrosamente la traición, ser europeo representa el toque final de la perfección y la vía ancha para la felicidad eterna.”

nal ou mesmo certa percepção de identidade que mascara o diverso para centrar-se no conceito enganoso de unidade.

Dessa forma, seria interessante tentar perceber o quanto a proposta de transiberismo convocada pelo autor a partir de *A jangada de pedra* – mas já insinuada em obras anteriores – possui um sentido dúplice: por um lado, como já apontamos antes, problematiza a entrada de Portugal e Espanha em um grupo que parece a eles destinar um lugar secundário nos processos ativos de determinação econômica e que, em termos culturais, parece desconhecê-los; por outro, aprofunda a investigação de tais princípios persistentes nessas sociedades, que assinalariam toda uma série de problemas derivados de um processo histórico talvez ainda mais longo, preso ao imaginário colonial e que, sendo entendido como elemento de base na constituição de tal imaginário, seria aquele que permitiria a Portugal ver-se como parte integrante de uma almejada cena europeia, ou seja, instituir-se novamente como centro no jogo de poderes que há tanto tempo o deslocou para a margem da mesa de negociações.

Para dar conta do primeiro sentido, seria importante lembrar o que nos disse o próprio escritor, no texto intitulado “Meditação sobre uma jangada”, inicialmente publicado no jornal francês *Libération* e, mais tarde, traduzido para a revista *Blimunda*, da Fundação José Saramago, no qual afirma:

Suponho que estamos vivendo o tempo em que a Europa deveria apresentar a juízo o balanço da sua gestão, se não pretende prolongar, com o requinte de processos que os modernos meios de comunicação de massa permitem, o seu pecado ou vício maior, que é a existência de duas Europas, a central e a periférica, mais o consequente lastro histórico de injustiças, discriminações e ressentimentos. Já não falo das guerras, das invasões, dos genocídios, das eliminações selectivas, falo sim da ofensa grosseira que é, além dessa espécie de deformação congénita denominada eurocentris-

mo, aquele outro comportamento aberrante que consiste em ser a Europa, por assim dizer, eurocêntrica em relação a si mesma. (SARAMAGO, 2016, p. 100-102).

Pensando a Europa a partir da esfera econômica, mas não apenas, Saramago destaca o “lastro histórico de injustiças, discriminações e ressentimentos” para enfatizar a forma como o centro do continente eurocêntrico – desculpem-me o jogo rasteiro e óbvio de palavras – se relaciona com sua incompreendida margem sul, latina e empobrecida, consumidora da certa modernidade que nem sempre chega a produzir. Ao comentar este mesmo fragmento, em texto de 2016, Burghard Baltrusch nos lembra que

Nos trinta anos que Portugal e Espanha estão agora na CEE e na UE, nivelaram-se muitas diferenças econômicas e administrativas, mas também culturais. A visibilidade e o conhecimento das culturas ibéricas nas grandes potências europeias, e na UE em geral, têm certamente aumentado. Mas também presenciamos uma crescente desconfiança dos países do Centro-Norte em relação aos países do Sul, frequentemente acusados de serem demasiado corruptos, dispendiosos e preguiçosos. (BALTRUSCH, 2016, s. p.).

Se as palavras do pesquisador ponderam sobre o discurso do escritor, modalizando a acidez nele presente em virtude da atualização do panorama analisado, não deixam, contudo, de levar em conta a permanente complexidade de relações políticas e culturais que atravessam a vivência coletiva do que seria a “encantada” comunidade. Nunca é demais lembrar o quanto o enlace comunitário é por ele mesmo, conceitualmente, excludente, trabalhando por apagar diferenças e especificidades, por imunizar o mesmo do outro. E já aqui me parece interessante migrar para uma discussão acerca do segundo sentido que poderíamos aventar para o transiberismo saramaguiano, que é o de colocar em discussão os princípios que por

muitos anos formularam um modelo de identidade nacional portuguesa refratário aos demais povos peninsulares, ensimesmado em sua própria singularidade, composto por homens que estão sós, “orgulhosamente sós”², no concerto das nações. A chave que aqui me motiva é notar que o deslocamento da península para o sul do Atlântico, como ocorre em *A jangada de pedra*, coloca em questão – com todas as ambiguidades que poderíamos aí ler, ou seja, ocupando um espaço ambíguo em que se nega ao mesmo tempo que se afirma – a singularidade de um percurso histórico e cultural que, ao fim, sempre esteve entremeado por uma forte interlocução com outros povos, sejam aqueles imediatamente fronteiriços, sejam aqueles que, distantes, para além do oceano, aí também devem ser contados.

E por que falo em ambiguidade? Porque ainda me restam dúvidas se a alegoria da península a romper o mar efetivamente consegue ultrapassar a ideia da singularidade lusitana na forma como pensada pelo Estado Novo e mesmo se contrapor a ela, ancorada que estava na ideia de um povo navegador por excelência; se tem forças para por em causa o forte imaginário lusotropicalista com o qual, ao se apropriar do pensamento freyriano, o regime tentou forjar sua face a partir dos anos cinquenta do séc. XX. Refiro-me aqui, como não poderia deixar de destacar, à forma como Gilberto Freyre pensa o processo colonial português, desde a publicação de *O mundo que o português criou* (1940), mas, sobretudo, em *Aventura e rotina: suges-*

² A expressão “orgulhosamente sós” foi utilizada pelo ditador António de Oliveira Salazar, em um discurso de 1965, para destacar o fato de que os portugueses lutavam sozinhos na guerra para manter suas colônias em África. Tornou-se, todavia, um símbolo do isolamento do regime, associando-se a uma prática antiga de autointerpretação de Portugal, na qual o país era apresentado de costas para os interesses externos (da Europa e mesmo do restante da Ibéria), voltando-se de frente para o mar. A parte do discurso em que tal expressão aparece pode ser conferida em Salazar (2010).

tões de uma viagem à procura de constantes portuguesas de caráter e ação (1953) e *Um brasileiro em terras portuguesas* (1953). Em resumo, retornando à minha indagação anterior, até que ponto a alegoria da jangada substancialmente consegue virar este jogo ideológico profundo constantemente reavivado pela força de vozes conservadoras, que pretendem mascarar como diálogo aquilo que sempre se pretendeu como monólogo?

Claro está que minha indagação não se dirige àquilo que seria o projeto transibérico de Saramago, na forma como ele ardorosamente o defendeu, sobretudo em seus textos de intervenção, como tentei destacar convocando o diálogo com Sáez Delgado e Baltrusch, por exemplo. Não se dirige mesmo à própria configuração de um romance que metonicamente espelha a viagem peninsular na viagem de suas personagens, homens e mulheres que descobrem a si mesmos e aos outros enquanto circulam por territórios e paisagens diversas no largo mapa daquilo que, no texto, passou a ser ilha: da secura de Orce a Lisboa, das margens do Mondego à Galiza. Dirige-se talvez à tentativa de saber se tal projeto ainda encontra forças hoje, mais de trinta anos depois de seu esboço, para efetivamente gerar uma nova compreensão para as dinâmicas socioculturais que forçosamente decorrerão da ressaca colonial ibérica e, por que não dizer, já agora, europeia? Será capaz de acolher, em suas matrizes, aquilo que hoje é a força de uma Lisboa negra – a qual, diga-se de passagem, sempre existiu – cada vez mais presente, em evidência, na música, na literatura e em múltiplas formas de arte? Uma Espanha que se depara a cada ano com maior presença, ao menos na região de Barcelona, de uma população latino-americana – venezuelanos, equatorianos... – em fuga da pobreza ou em busca de melhores condições de vida?

Gostaria, todavia, de terminar esta intervenção com uma perspectiva positiva, reiterando minha crença na força do pensamento social que sempre pude ler nos textos de José Saramago, autor que

tive o prazer de conhecer ainda bastante jovem – no caso, eu jovem, estudante de graduação nos bancos da Faculdade de Letras da UFRJ, e ele um autor desconhecido para a academia sueca – e, para tanto, convoco as palavras de Gerardo Pisarello, em seu artigo “¿Un republicanismo trans-ibérico?” (2021), que nos animam a confiar em um futuro mais límpido, ao indicar que as possibilidades do transiberismo são hoje imensas e que ele,

Na verdade, poderia ser não apenas um antídoto efetivo para o internacional neofascista que os Bolsonaros, os Trumps ou o Abascal do dia sonham. Também poderia contribuir para a construção de uma nova ordem global menos imperial, menos colonial, mais policêntrica e mais republicana, no auge dos tempos. (PISARELLO, 2021, s.p., tradução nossa)³.

Sem dúvida alguma, a melhor forma de comemorarmos esses cem anos do nascimento de um intelectual como José Saramago é dar voz às suas indagações, é acreditar, mesmo que por um caminho utópico, na possibilidade de transformação dos homens e do mundo.

RECEBIDO: 16/06/23 APROVADO: 27/06/23

REFERÊNCIAS

BALTRUSCH, Burghard. A jangada da Europa à deriva – apontamentos sobre a actualidade d’A Jangada de Pedra de José Saramago, *I Cátedra Internacional José Saramago*, Vigo, 04 mar. 2017, acesso em 10 mar. 2022.

³ No original: “De hecho, no solo podría ser un eficaz antídoto a la internacional neofascista con la que sueñan los Bolsonaro, los Trump o los Abascal de turno. También podría contribuir a la construcción de un nuevo orden global menos imperial, menos colonial, más policéntrico y más republicano, a la altura de los tiempos.”

DELGADO, Antonio Sáez. Saramago, transiberista. In: REIS, Carlos (org.). *José Saramago: nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020, p. 47-61.

FEYRE, Gilberto. *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura de constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

FEYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

FEYRE, Gilberto. *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

PESSOA, Fernando. Problema ibérico. Disponível em <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-1226.pdf>, acesso em 02 nov. 2022.

PISARELLO, Gerardo. ¿Un republicanismo trans-ibérico?”, *CTXT: Contexto y acción*, Madrid, n. 271, s.p., abril 2021. Disponível em: <https://ctxt.es/es/20150115/redaccion/36/Cuentas-qui%C3%A9nes-somos.htm?tpl=11>, acesso em 06 mar. 2022.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

SALAZAR responde às pressões dos Estados Unidos. [S. l.; s. n.], 27 abr. 2010, 1 vídeo (1 min 13 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4RXsQ8x76fw>. Acesso em 02 dez. 2022.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. 2ª. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006/2017.

SARAMAGO, José. Meditação sobre uma jangada, *Blimunda*, Lisboa, n. 55, p. 96-105, dezembro 2016. Disponível em: https://blimunda.josesaramago.org/_blimunda/wp-content/uploads/Blimundas_pdfs/BLIMUNDA-55-5.pdf, acesso em 02 mar. 2022.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8ª. ed. Lisboa: Caminho, 1984.

SARAMAGO, José. Prólogo. In: MOLINA, César Antonio. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Ediciones Akal, 1990. Disponível em <https://estadoiberico.wordpress.com/2016/12/01/bibliografia-iberista-x-mi-iberismo-jose-saramago-1990/>, acesso em 07 mar. 2022.

MINICURRÍCULO

SILVIO RENATO JORGE é Doutor em Letras e pela UFRJ, com estágios de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Professor Associado da Universidade Federal Fluminense, coordena o projeto CAPES/Print/UFF História, circulação e análise de discursos literários, artísticos e sociais. É coordenador do Grupo de Pesquisa UFF/CNPq Perspectivas Pós-Coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa e bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 1C do CNPq, órgão no qual também atua como membro do Comitê Assessor da área de Letras e Linguística. Foi Coordenador Adjunto da Área de Linguística e Literatura da CAPES (2016-2018), presidente da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Letras e Linguística - ANPOLL (2010-2012) e presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP (2003-2005). Publicações a destacar: o livro **Sobre mulheres e estrangeiros**: alguns romances de Olga Gonçalves (EdUFF, 2009), a co-organização da coletânea **Literaturas insulares**: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe (Afrontamento, 2011) e de três volumes da coleção **Trânsitos e fronteiras literárias** (Editora UFRR/ Edições Makunaima, 2020).

Blimunda Sete-Luas: lucidez na opacidade?

Blimunda Sete-Luas: lucidity in opacity?

Vanessa Ribeiro Teixeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a892>

RESUMO

Partindo das reflexões de Édouard Glissant em “Para a opacidade”, evoco Blimunda Sete-Luas, personagem-protagonista do Memorial do Convento, como aquela que surge trazendo luz aos espaços recônditos da História, marginalizados pelas Leis do seu tempo e espaço, mas respeitando-lhes o segredo, pois o segredo para os oprimidos da História é estratégia de sobrevivência. Minha hipótese é a de que a relação entre a visão singular de Blimunda e o direito à opacidade como uma prática de liberdade e bem-viver se pode comprovar através da forma como a personagem constrói sua relação de amor com Baltasar Sete-Sóis.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Memorial do Convento; Blimunda Sete-Luas; Édouard Glissant; Opacidade.

ABSTRACT

Starting from Édouard Glissant’s reflections in “For opacity”, I evoke Blimunda Sete-Luas, protagonist character of the Memorial do Convento, as the one who appears bringing light to the hidden spaces of History, marginalized by the Laws of their time and space, but respecting them the secret, because the secret for the oppressed of History is survival strategy. My hypothesis is that the relationship between Blimunda’s unique

vision and the right to opacity as a practice of freedom and well-being can be seen through the way in which the character constructs her love relationship with Baltasar Sete-Sóis.

KEYWORDS: José Saramago; Memorial do Convento; Blimunda Sete-Luas; Édouard Glissant; Opacity.

Lucidez. Qualidade ou estado de lúcido. Luminância emitida por um corpo; brilho, claridade. Faculdade de quem expressa suas ideias com clareza... Clareza. Clareza. Clareza... Tanta luz que cega. Luz que fere e condena existências que demandam o direito à opacidade. Existir aquém e além da compreensão do outro ainda é existir.

Dentre tantas personagens saramagueanas que veem sem pretender compreender, no sentido de classificar, tudo o que está à volta, sem insistir em jogar uma clareza tirana e insidiosa sobre tudo, tantas mulheres – lembremos Maria Guavaira, d’*A jangada de pedra*; a “mulher do médico”, de *Ensaio sobre a Cegueira*, entre outras –; dentre tantas mulheres, destaco Blimunda Sete-Luas, do celebrado *Memorial do Convento*. Em sua peregrinação, essa mulher extraordinária (re)vela a insurgência persistente de uma realidade marginalizada, mostrando que a figura feminina tem primazia nesse exercício de escrever uma história diferente, como a sinalizar para o fato de que esses olhos que veem além são os olhos necessários para a construção de uma realidade sedimentada no terreno dos (im)possíveis.

É durante o primeiro auto-de-fé narrado em *Memorial do Convento* que o nome de Blimunda e a sua singular capacidade são mencionados pela primeira vez. Em meio aos castigos impostos aos suplicados, em praça pública, a voz do narrador se ausenta, por instantes, a fim de conceder o direito de, em seu próprio nome, uma mãe aflita ser reconhecida por sua filha. Sebastiana Maria de Jesus, condenada ao degredo para Angola, depois de uma angustiada busca, distingue finalmente Blimunda na multidão:

(...) enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, *vou ver* Blimunda, *vou vê-la*, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e *já me viu*, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, *já me viu*, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales Blimunda, *olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver* (...). (SARAMAGO, 1983, p. 53; grifos nossos).

Na fala da sentenciada, a recorrência do verbo *ver*. A relação entre essa mulher e sua filha é marcadamente condicionada pelas potencialidades da visão, pois seus olhos são o lugar do diálogo e do afeto. Nessa busca aflita e breve, Sebastiana Maria de Jesus identifica o dom singular de Blimunda, aquela cujos olhos “tudo são capazes de ver”. É durante o auto-de-fé, também, que somos informados sobre a ligação entre Blimunda e o padre Bartolomeu Lourenço. Além disso, é este o primeiro momento em que as personagens amantes, Blimunda e Baltasar, aproximam-se. Na última cena que Sebastiana poderá ver, estão reunidas as três peças principais do romance – Bartolomeu, Baltasar, Blimunda –, formando a tríade que se concentrará na construção da passarola, a representação alegórica da possibilidade de existência de uma realidade outra, dentro de um mundo previsível e cheio de certezas, cruéis certezas.

Atentemos para o fato de que Blimunda Sete-Luas, essa figura de olhar extraordinário, nos é apresentada justamente num momento em que tudo o que se pode ver, e que todos veem, é um verdadeiro martírio para os olhos. Ver não é sinônimo de olhar, mas é um ato que condiciona o olhar à possibilidade de adquirir conhecimento. Entretanto, sabemos que os condenados nos autos-de-fé são, em sua maioria, castigados por conhecerem algo que as leis do tempo e do lugar desconhecem, ou ainda por revelarem a possibilidade de diferentes formas de conhecimento, colocadas à margem da autori-

dade da verdade única, ou – e, talvez, principalmente – por serem constituídos por verdades que o status quo não compreende e que, por isso, segrega e destrói com a luz do fogo inquisidor. Evocamos, então, Edouard Glissant e o seu clamor pelo “direito à opacidade”:

Se examinarmos o processo da ‘compreensão’ dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência por essa transparência. Para poder te ‘compreender’ e, portanto, te aceitar, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos. Preciso reduzir. (GLISSANT, 2021, p. 219-220).

Dentro desse quadro, Blimunda, aquela que tudo pode ver, é apresentada durante o espetáculo do auto-de-fé como a representante de um conhecimento diferenciado, que ultrapassa a esfera do senso comum e que, por conta disso, será a chave para inaugurar o novo. Blimunda pode olhar por dentro das pessoas:

(...) Vejo o que está dentro dos 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 volta logo a seguir, quem me dera que não o tivesse (...). (SARAMAGO, 1983, p. 78).

Essa visão é, sem dúvida, extraordinária, mas, na verdade, como ela mesma explica, é uma forma de ver o que está no mundo tangível, mas é invisível para o comum dos olhos. Não se trata, portanto, de adivinhação ou profecia. Se ela transcende a realidade aparente ao ver além e ver por dentro, não ultrapassa, por outro lado, a dimensão da realidade imanente.

Para Baltasar Sete-Sóis, os olhos de Blimunda “(...) às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado car-

vão de pedra.” (SARAMAGO, 1983, p. 55). Além da impossibilidade em defini-los, os olhos de sua amada são caracterizados pelo intrigante contraste entre luz e sombra. Lembremos, aqui, que a opacidade não é a ausência de luz, mas a ausência de transparência e que, genericamente, um elemento é considerado opaco quando não permite a passagem de luz em proporções apreciáveis. Apreciáveis ou invasivas, eu pergunto? Essa diferença nada sutil está longe de ser apenas uma questão de interpretação, mas revela uma tradição da experiência ocidental na sua vivência, sem convivência, com outridades que esse mesmo Ocidente “construiu”. A luz de Blimunda não é uma potência solar, ou uma fogueira, ou uma tocha, que invade todos os espaços, revela todos os segredos e que, através de um forçoso exercício de compreensão, amalgama e essencializa subjetividades; antes assemelha-se a uma candeia que, em trânsito constante, basta para observar, delicadamente, que, retomando Glissant, “o consentimento geral às opacidades particulares (às singularidades irredutíveis) é o mais simples equivalente da não barbárie” (GLISSANT, 2021, p. 225).

Blimunda surge como aquela que traz luz aos espaços recônditos da História, marginalizados pelas Leis do seu tempo e espaço, mas respeita-lhes o segredo, pois o segredo para os oprimidos da História é estratégia de sobrevivência. Fazendo chegar uma luz branda aos lugares que pareciam perdidos, é rebatizada pelo padre Bartolomeu Lourenço como “Sete-Luas”. Sendo o oposto complementar de Baltasar Sete-Sóis, ela “vê às escuras”. Essa outra forma de ver, no mundo em que ela vive, não poderia ser senão dolorosa. Para o narrador, essa é “(...) uma mulher que é visionária da pior maneira, porque vê o que existe (...)” (SARAMAGO, 1983, p. 120).

Minha hipótese é a de que a relação entre a visão singular de Blimunda e o direito à opacidade como uma prática de liberdade e bem-viver se pode comprovar através da forma como a personagem

constrói sua relação de amor com Baltasar. Nessa relação, melhor, na narração dessa relação, os verbos olhar e ver são absolutamente distintos e até mesmo contrapostos. Quando Blimunda adia o ato de comer o pão, a fim de observar os mundos que estão escondidos no mundo, faz dessa experiência um “(...) dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos.” (SARAMAGO, 1983, p. 79). Em contrapartida, Sete-Luas afirma que nunca verá por dentro o seu amado e, desta maneira, recusa-se a saber dos seus segredos e a conhecer aquilo que “não é bom de ver-se” debaixo de sua pele. Diferentemente das experiências trágicas com o avesso do mundo, a união entre Sete-Luas e Sete-Sóis encontra um lugar de conforto no olhar e não no ver. Blimunda, então, clama ao seu amante: “(...) eu não te quero ver por dentro, só quero olhar para ti, cara escura e barbada, olhos cansados, boca que é tão triste, mesmo quando estás ao meu lado deitado e me queres (...)” (SARAMAGO, 1983, p. 81). O respeito à opacidade, aqui, é uma prova de amor, é “o amor ao próximo” na prática. Diz Glissant:

[posso] conceber a opacidade do outro para mim, sem repreendê-lo por minha opacidade para ele. Não preciso ‘compreendê-lo’ para me solidarizar com ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não preciso tentar tornar-me o outro (adivinhar o outro) nem ‘fazê-lo’ à minha imagem. (GLISSANT, 2021, p. 223).

O conforto de Blimunda está em ser cega diante de Baltasar, apenas olhá-lo, sem poder vê-lo, adiando, assim, o conhecimento sobre o lado escondido de seu amado. Em outra cena do Memorial, lemos “(...) não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos.” (SARAMAGO, 1983, p. 109).

Lembremos que os olhos de Blimunda veem apenas o que está no mundo, sendo capazes, entretanto, de “visitar” outros lugares escondidos dentro do mundo que conhecemos, o que significa reconhecer

outros tempos soterrados sob o presente: “(...) este chão que pisamos tem por cima barro encarnado, por baixo areia branca, depois areia preta, depois pedra cascalha, pedra granita no mais fundo, e nela há um grande buraco cheio de água com o esqueleto de um peixe maior que o meu tamanho (...)” (SARAMAGO, 1983, p. 79-80). Conhecedora de outras eras, que deixaram vestígios no tempo presente, ainda que os olhos dos homens comuns não os possam ver, essa “pitonisa da pior maneira” (re)conhece os diversos mundos que há no seu mundo e convive com os diversos tempos que há no seu tempo. Daí, chegamos, enfim, às vontades humanas, que serão, no romance, a matéria-prima do combustível que moverá a passarola, o éter. Essas vontades são mundos singulares, irreduzíveis e “inamalgamáveis”, se assim posso dizer, pois “é impossível reduzir quem quer que seja a uma verdade que ele não tenha gerado de si mesmo” (GLISSANT, 2021, p. 224). Na busca por essa matéria-prima, estão os olhos “demasiados” de Blimunda. Num tempo e num mundo em que, em nome da divindade, centenas de vidas são condenadas e, conseqüentemente, também seus desejos, é o reconhecimento da grandeza da vontade, enquanto peça fundamental que faz mover o mundo, que vai permitir aos homens comuns serem alçados aos céus que, antes de Blimunda, pareciam inatingíveis. A esta mulher caberá a tarefa de recolher o alimento que sustentará a aventura da passarola. Ao padre Bartolomeu Lourenço, indaga:

(...) E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires (...). (SARAMAGO, 1983, p. 124).

“A vontade é uma nuvem fechada...” Opaca, talvez. Percebida. Recolhida. Acolhida. Vontades reunidas – mas não invadidas – por uma mulher que parece compreender que “[opacidades] podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes” (GLISSANT, 2021, p. 220); Sete-Luas é uma existência subjetiva consciente da urgência em “renunciar a essa antiga obsessão em chegar ao fundo das naturezas” (GLISSANT, 2021, p.220) e de “inaugurar um movimento como esse, cujo referente não seria a Humanidade, mas a divergência exultante das humanidades.” (Ibidem)

RECEBIDO: 12/06/23 APROVADO: 27/06/23

REFERÊNCIAS

GLISSANT, Édouard. Para a opacidade. In: GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 219-225.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: DIFEL, 1983.

MINICURRÍCULO

VANESSA RIBEIRO TEIXEIRA é Professora Adjunta e Supervisora do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ.

“Escrever é traduzir” — José Saramago e a tradução¹

“Writing is translating” — José Saramago and translation

Burghard Baltrusch

I Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a843>

RESUMO

Saramago deixou-nos a convicção de que “todos somos tradutores” e que “escrever é traduzir”. Este artigo pretende mostrar que muitos aspectos da vida e da obra de Saramago podem ser abordados numa perspectiva tradutológica, uma vez que existe ainda uma lacuna de literatura crítica sobre o assunto. O pensamento de Saramago sobre a tradução será explicado primeiro em termos gerais, através de uma breve comparação com Walter Benjamin, e depois especificamente em termos de tradução cultural, através do que ele entendia como iberismo e transibericidade. Os numerosos textos e entrevistas em que Saramago reflecte sobre as relações intra e extra-ibéricas permitem-nos analisá-lo hoje como tradutor cultural. Defendeu a necessidade de uma solidariedade intra-ibérica capaz de preservar identidades diferenciadas e chamou a atenção para a

¹ Este trabalho foi realizado no contexto do projecto de investigação Poesía Actual y Política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos (PID2019-105709R-B-I00), financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad do Governo de Espanha, e com o apoio do grupo de investigação BIFEGA (Xunta de Galicia ED431C 2020/04) da Universidade de Vigo. O autor deseja manter a antiga ortografia do português europeu.

necessidade de uma tradução político-cultural transiberista. Defenderei que Saramago traduziu os etnocentrismos luso e espanhol em três ideias-chave. Em primeiro lugar, o carácter multicultural da Península Ibérica, que é um facto historicamente incontestável. Em segundo lugar, que as culturas ibéricas, sem as uniformizar, partilhariam uma base comum que as diferencia, por sua vez, da Europa. E, em terceiro lugar, a ideia de transibericidade como “tarefa de traduzir, respeitando o lugar de onde [vimos] e o lugar para onde [vamos]”, como diálogo com a *doxa* alternativa das culturas pós-coloniais.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago tradutor; Walter Benjamin; transiberismo; tradução cultural.

ABSTRACT

Saramago left us his conviction that “we are all translators” and that “writing means translating”. This article aims to show that many aspects of Saramago’s life and work can be approached from a translational perspective, as there is still a gap of critical literature on the subject. Saramago’s thought on translation will be first explained in general terms, through a brief comparison with Walter Benjamin, and then specifically in terms of cultural translation, through what he understood as iberism and transibericity. The numerous texts and interviews in which Saramago reflected on intra- and extra-Iberian relations allow us to analyse him today as a cultural translator. He defended the necessity of an intra-Iberian solidarity capable of preserving differentiated identities, and drew our attention to the need for a trans-Iberian political-cultural translation. I will argue that Saramago translated Luso and Spanish ethnocentrism into three key ideas. Firstly, the multicultural character of the Iberian Peninsula, which is a historically incontestable fact. Secondly, that Iberian cultures, without making them uniform, would share a common basis that differentiates them, in turn, from Europe. And thirdly the idea of transibericity as a “task of translating, while respecting the place from which [we] came and the place to which [we] are going”, as a dialogue with the alternative *doxa* of post-colonial cultures.

KEYWORDS: José Saramago translator; Walter Benjamin; transiberismo; cultural translation.

José Saramago teve um longo percurso como tradutor, em várias vertentes. Tudo começou com o exercício da tradução interlinguística como profissão, inicialmente por necessidade económica, principalmente de textos de ficção e de ensaio. Porém, Saramago também se tem destacado como um tradutor (inter)cultural, sobretudo no sentido pós-colonial e, até, decolonial, sempre com a ideia da transibericidade (o transiberismo) como grande horizonte de pensamento e acção. Finalmente, temos o Saramago que, já na recta final da sua vida e obra, destacou-se também com reflexões filosóficas sobre a tradução que ainda não foram objecto de estudos pormenorizados. Considero que têm uma grande relevância para o estudo da vida e obra do autor e pretendo reunir aqui alguns elementos básicos para uma primeira análise. Interessa-me observar, por um lado, o pensamento saramaguiano sobre a tradução em termos gerais e, pelo outro, aproximar-me do transiberismo desde uma perspectiva de tradução cultural. Gostaria de sublinhar a importância do transiberismo saramaguiano como um pensamento transversal sobre a interacção das culturas e nacionalidades de origem ibérica, seja no contexto europeu ou intercontinental, seja em relação com a sua relevância para o debate político e sociocultural na actualidade, nomeadamente no âmbito do decolonialismo.²

1. SARAMAGO COMO TRADUTOR

Para contextualizar o pensamento tradutológico saramaguiano, convém começarmos com uma breve recapitulação da sua trajetória como tradutor profissional, que começou em 1955, ainda em

² Fernando Díaz Plaja: *História da Espanha*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1970. O texto de partida poderia ter sido *Otra Historia de España* (Barcelona: Plaza & Janés, 1972), uma vez que no catálogo da Bibliothèque Nationale Française não aparecem traduções francesas deste autor.

plena ditadura, por mera necessidade económica, e se estende até 1984. Segundo a minha contagem mais recente, existem 62 obras traduzidas por Saramago neste período, muitas delas com várias reedições até à actualidade.³ Horácio Costa já realizara uma contagem inicial das traduções de Saramago em 1997, seguida de outra de Jorge Santos (1998), junto com as respectivas informações que foram publicadas ao longo do tempo de existência do site da Fundação José Saramago. Ainda divergentes e incompletas, estas três fontes foram revistas e actualizadas por Rodrigo Lage em 2022, a cuja contagem a minha própria revisão acrescenta agora mais uma tradução, embora não possa ser excluído que existam ainda mais. As 25 obras de ficção e 37 de não ficção, traduzidas principalmente na década de 70, saíram em editoras como a Moraes (15), Estúdios Cor (13), ou Estampa (16), outras pela Caminho (5) ou pela Europa-América (9), entre outras. Saramago traduziu um grande número de romances e contos (25), mas os géneros de não ficção representam mais do que 60% do total. Neste conjunto de não ficção, observa-se uma predominância de obras de ensaio político e sociológico (21), distribuindo-se as restantes traduções pelos âmbitos de história e arte (7), filosofia e psicologia (5) e biografia (4). Saramago traduziu quase exclusivamente do francês, e só num caso existe uma certa probabilidade de a tradução poder ter sido realizada a partir do espanhol.⁴ Em muitos casos, tra-

³ Em relação à importância do pensamento de Duby para a concepção da história de Saramago, no contexto de uma análise da tradução que o escritor português realizou de *Le temps des cathédrales*, cf. Caravela (2021), que contribuiu para a fundamentação da já conhecida e enorme influência que exerceu a tradução de *O tempo das catedrais*, e o contacto com a *École des Annales* junto com a corrente da *Nouvelle Histoire*, no desenvolvimento das concepções saramaguianas sobre a história e a sua representação literária.

⁴ O original foi publicado em 1956, com o título *Sibyllan*. Saramago deve ter empregado *La Sibylle*, traduzida por Marguerite Gay e Gerd de Mautort (Paris:

tou-se de traduções indirectas, se pensarmos por exemplo nos autores alemães Hans Hellmut Kirst e Georg Friedrich Wilhelm Hegel, para além de autores russos e búlgaros (como Tolstói, Moskvichov, Pramov ou Jivkov) que o nosso autor também só pode ter traduzido a partir de versões francesas.

Estamos a falar, assim, de uma longa e tematicamente vasta experiência num ofício que exige minuciosidade e uma imersão profunda na obra e na cultura de partida. Quem se dedica à tradução conta, geralmente, com um reduzido reconhecimento público e mais ainda na época em que Saramago esteve em activo. Porém, trata-se de uma parte importante de um longo período de formação do autor (cf. COSTA, 1997) que lhe serviu a preparar-se para a escrita dos grandes romances, e no qual a prática profissional da tradução resultou ser certamente fundamental. O estudo e a análise da repercussão da tradução para a obra literária ainda se encontram nos seus inícios, mas o próprio Saramago destacou, em várias ocasiões, o fascínio que lhe suscitou, por exemplo, poder estar a trabalhar com obras de Colette, André Bonnard ou Georges Duby. Em 1989, numa entrevista a José Carlos Vasconcelos, revelou, por exemplo, quão importante tinha sido a tradução de Duby para a sua concepção da relação entre história e ficção⁵:

Eu traduzia livros de Georges Duby, um deles *O tempo das catedrais*, que me fascinou. E aí eu pude ver como é tão fácil não distinguir aquilo a que chamamos ficção, e aquilo a que chamamos

Stock, 1957).

⁵ A tradução de Saramago saiu na Europa-América em 1955. O título original é *Der Funke Leben* (1952), e a versão francesa, empregada por Saramago, é *L'Étincelle de vie*, traduzido por Michel Tournier (1953). Além disso, Grossegese (2015) também analisou questões intertextuais no caso da tradução para alemão de *História do Cerco de Lisboa*.

história. A conclusão, certa ou errada, a que eu cheguei é que, em rigor, a história é uma ficção. Porque, sendo uma seleção de fatos organizados de certa maneira para tornar o passado coerente, é também a construção de uma ficção. (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 164, grifo do autor).

Salvo erro, o primeiro estudo de uma relação entre as traduções de Saramago e a questão da intertextualidade, embora muito breve, é o de Leal (1999), centrando-se no caso de *A Sibila* (Estúdios Cor, 1959), do autor sueco Pär Lagerquist, uma das traduções indirectas que Saramago realizou a partir da versão francesa.⁶ Também desde uma perspectiva de estudos culturais, Grossegesse (2020) tratou com mais profundidade aspectos relacionados e de intertextualidade em relação à tradução de *A centelha da vida*, de Erich Maria Remarque, que Saramago também realiza a partir do francês.⁷

Neste contexto, interessa assinalar que Saramago traduziu, depois do 25 de Abril, duas obras africanas de grande significado político desde um ponto de vista pós-colonial: *L'Harmattan* (*O Harmatão*, 1983), do senegalês Ousmane Sembène, e *Une vie de boy* (*Uma vida de boy*, 1981), do futuro ministro de estado e da cultura dos Camarões, Ferdinand Oyono, ambos publicados pela Caminho. Esta última obra foi objecto do único estudo crítico desde uma perspectiva pós-colonial, até ao momento, de uma obra literária traduzida por Saramago e que considero ser de absoluta referência. Neste trabalho pioneiro, Ana Paula Ferreira demonstra como em *Uma vida de*

6 Posteriormente, Gonçalves (2019) também se referiu a esta questão na sua análise das traduções de Maupassant por Saramago (actualmente, esta autora está a realizar uma tese de doutoramento sobre Saramago enquanto tradutor).

7 Uma destas traduções até chegou a ser prefaciada por Álvaro Cunhal, quem depois traduziu o segundo volume das *Obras escolhidas* de Jivkov.

boy Saramago transportou um “processo de consciencialização política que passa pela aprendizagem da língua do colonizador europeu” (2014, p. 83) para o português. Também se trata, salvo erro, da primeira vez que se referenciou uma possível comparação da sua prática tradutiva com as ideias tradutológicas de Walter Benjamin, ou com teorias mais actuais, como a questão do binómio domesticação vs. estrangeirização, proposto por Lawrence Venuti na década de 1990.⁸

Por isso, seria interessante que se analisasse algum dia, e de forma mais pormenorizada, a estratégia de tradução praticada por Saramago em relação aos 21 ensaios de política e sociologia que traduziu. O seu elenco vai desde excertos de textos clássicos de Marx e Lenine até aos autores búlgaros que traduziu a partir do francês como língua ponte. Destacam-se os quatro livros assignados ao líder búlgaro Todor Hristov Jivkov (cuja autoria é hoje questionada), que tiveram uma certa importância no contexto dos debates promovidos pela esquerda comunista em Portugal, sobretudo em relação à reforma agrária no período do PREC, e a correspondente reivindicação de uma transformação revolucionária da sociedade.⁹ Estas traduções

8 Cf. o meu estudo José Saramago und die Nelkenrevolution: poetische und politische Spuren. In: PINHEIRO, Teresa; STOCK, Robert; THORAU, Henry (eds.). *Fünzig Nelken Transkulturelle und transmediale Einblicke in Portugals April-Revolution von 1974*, Berlin: Iberoamerikanisches Institut, 2024, no prelo.

9 A forma como Saramago compreende a tradução também pode ser relacionado com a noção do duplo tradução/paratradução que tenho tentado definir em várias ocasiões, por exemplo, desta forma: “Translation is a constantly moving transposition process without a fixed location and, in a wider sense of the term, it is a form of transcultural knowledge. An open and almost ‘holistic’ concept of translation includes all of its contexts and conditions, that is to say, what one might refer to as paratranslation. Translation and paratranslation form an interdisciplinary space where not only deculturation and vulgarisation, but

de textos políticos representam, hoje em dia, uma valiosa fonte de documentação para reconstruir o pensamento dialéctico de Saramago. Foram realizadas num momento da sua vida no qual deve ter começado a recapitular criticamente os acontecimentos revolucionários em Portugal, incluindo a sua própria participação neles, numa dimensão cada vez mais universal da sua obra literária (já em construção naquele momento). Nalguns casos, estas traduções podem ser lidas de forma transversal com os seus escritos jornalísticos de índole política e, muito especificamente, com a sua participação activa no PREC como director-adjunto do Diário de Notícias, com o seu saneamento depois do 25 de Novembro de 1975 e com a reorientação pessoal que estes acontecimentos causaram.¹⁰

Um brevíssimo exemplo poderia ser *Portugal: les points sur les i* (Editions sociales, 1976), da autoria do jornalista e produtor de televisão francês Jacques Frémontier, que se publica na França em 1976 e sai, já no mesmo ano, na editora Moraes traduzido por Saramago. Autor e tradutor chegaram a conhecer-se pessoalmente quando Frémontier, que era próximo do Partido Comunista Francês, cobriu como colaborador de *L'Humanité Dimanche* a Revolução dos Cravos. O jornalista francês resumiria esta experiência mais tarde no seu ensaio, onde analisa de forma pormenorizada as orientações políticas dos jornais portugueses na fase pós-revolucionária em que esteve em Portugal. Na sua tradução, Saramago acrescenta notas do tradutor em rodapé, sempre desde a perspectiva de quem foi testemunha e partícipe activo dos acontecimentos. Em relação ao diário

also resistance, cross-breeding and hybridisation are carried out constantly and at an increasingly global level” (BALTRUSCH, 2010, p. 115).

10 As suas estratégias de tradução e narrativa também evidenciam o facto de a linguagem não ser neutra, e como pode influenciar e promover determinadas percepções ou comportamentos das pessoas.

lisboeta *A Capital*, por exemplo, Frémontier afirma que “hesita entre os seus princípios de neutralidade e as suas simpatias pela extrema-esquerda”, e acrescenta entre parênteses: “mas certamente não pelos comunistas!” (1976, p.134). Saramago coloca a seguinte nota do tradutor, também com um ponto de exclamação: “Nas suas conversas com Dominique Pouchin, M(ário) Soares afirma que (*A Capital*) se tornara comunista!” (*ibid.*). E quando o jornalista francês afirma que “*A Luta*, criada por Raul Rego e toda a equipa da *República*, torna-se rapidamente — com mais de cem exemplares — o primeiro jornal de Portugal”, Saramago intervém novamente advertindo que “[c]ontudo, nunca *A Luta* tornou públicas as suas tiragens... Por essa altura, o ‘D.N.’ tirava regularmente mais de cem mil exemplares” (1976, p.134). Também comenta a afirmação de Frémontier que “[n]as pequenas vilas, a Igreja, a direita ou o P.S. controlam praticamente todos os jornais locais (salvo no Alentejo, fortaleza do P.C.P...)”, colocando uma nota de rodapé que contraria a afirmação do colega: “[e] também no Alentejo...” (1976, p.134). Podíamos indicarmos ainda mais exemplos que dão conta de um Saramago tradutor que quis ser visível, que comenta e explicita, que fornece informação adicional, dirigindo a atenção do público leitor e pede-lhe que seja crítico em relação ao que lê, numa intenção crítica que já se aproxima das vozes narrativas nos seus futuros romances.

2. SARAMAGO E A FILOSOFIA DA TRADUÇÃO

Para revisitarmos o pensamento de Saramago sobre a tradução em termos mais filosóficos, o melhor ponto de partida talvez seja a conferência de abertura que proferiu no IV Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación, em Buenos Aires, onde afirmou, categoricamente, que “todo son traducciones” e que “todos somos traductores” (2003, s.p.). Ainda acrescentou que

Dentro de nosotros hay una especie de océano de vocablos, algo que no acabamos de conocer y que toca la frontera de lo inefable, si es que queremos dar tal nombre a lo que no se puede comunicar, aunque sepamos que nos habita. Tratar de expresar lo que sucede en nuestro interior, no es, a mi entender, otra cosa que traducir. Quizá sea yo el primer escritor que admite que lo que está haciendo sea traducción, ya que, en definitiva, vamos poniendo lo que pensamos y sentimos según fórmulas inteligibles que pertenecen a códigos consensuales de comunicación. (SARAMAGO, 2003, s.p.).

Saramago foi aqui ao encontro de uma ideia que hoje se pode considerar comum, no sentido de as traduções, para além da sua função interlinguística, terem uma influência sobre os seus respectivos contextos culturais de partida e de chegada. É sabido que, durante os séculos XVIII e XIX, a tradução ainda era vista principalmente como uma questão nacional e que, desde o final do século XX, o seu valor cultural, transnacional e trans-social tem vindo a ser cada vez mais reconhecido. Se quiséssemos especificar melhor o argumento empregado por Saramago, podíamos dizer que toda a experiência é em si mesma uma tradução, como o é, também, a construção de um sentido de si próprio a partir da ideia de uma comunidade cultural que é, afinal, sempre uma comunidade imaginada, ou seja, uma construção fruto de processos de tradução.¹¹

Duvido que Saramago tenha sido o primeiro escritor a equiparar o seu ofício com a tradução, tendo em conta que já Walter Benjamin situava esta prática no “estrato mais profundo da teoria da linguagem” (1991a, p. 171, trad. minha). Há, de facto, muitas semelhanças entre a reflexão saramaguiana e a teoria de tradução de Walter Ben-

¹¹ A primeira sugestão de compararmos a obra saramaguiana com a filosofia de Ernst Bloch é de Grossegese (cf. 1999).

jamin, a quem, salvo erro, o nosso Prémio Nobel nunca se referiu, pelo menos por escrito. Além da já clássica questão da relação entre o traduzível e o intraduzível, Saramago também mencionou nesta conferência o conhecido fenómeno que Benjamin caracterizara como a diferença entre “as formas de ter em mente” e o “tido em mente” (1991b, p. 14, trad. minha):

Pero bajemos de lo trascendente a cosas más sencillas: lo que en castellano se llama calle, para nosotros portugueses es *rua*. Los italianos dirán *via*, los alemanes dirán *[S]tra[ß]e*, los ingleses, *street*, y parece que ya está todo claro, basta con pasar de una palabra a la otra. Si en la obra original aparece *rua*, pues entonces mi traductora al español, que está aquí, Pilar, sin más remedio pondrá *calle*. Y sin embargo no es lo mismo una *rua* que una *calle*. (SARAMAGO, 2003, s.p., grifo nosso).

No célebre ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers” (1991b, p. 14), publicado há precisamente 100 anos (1923), Benjamin empregava os exemplos de “Brot” em alemão e “pain” em francês para ilustrar o facto de, em relação às “formas de ter em mente”, não existirem equivalências exactas entre as línguas. Tal como Saramago também o sublinhou indirectamente, o contexto cultural (da paratradução, em termos gerais) condiciona a nossa consciência e o imaginário, e com eles toda a tradução que realizamos desde o real.

O texto que Saramago apresentou em Buenos Aires contém todo um breviário da sua ideologia tradutológica. O autor demonstrou estar à altura do estado da investigação quando defendeu a necessidade de “desterrar esa idea de tarea subalterna, de que el traductor es sencillamente un cable que une un idioma a otro” (2003, s.p.). Mas também quando sugeriu a necessidade de analisarmos todavia “otro tipo de traducción que no tiene una relación directa con el oficio aunque quizá los profesionales podrían echar una mano para

ayudar a comprender. Se trata del discurso político” (SARAMAGO, 2003, s.p.). De uma forma muito original, relacionou a questão do discurso político entendido como tradução com a noção da intraduzibilidade, quando caracterizou este tipo de discurso como uma “imposibilidad de traducción, porque ¿cómo se va a pasar el discurso que está escrito en un idioma a otro discurso escrito en el mismo idioma pero que diga finalmente lo que el primero no está diciendo?” (SARAMAGO, 2003, s.p.)

Outro documento fundamental para circunscrevermos o pensamento saramaguiano sobre a tradução é um texto que estava destinado a ser um breve discurso que um Saramago, já muito frágil e doente, quis levar, em 2008, ao VIII Congreso de Escritores de España, ao que tinha sido convidado. Por razões de saúde, não pôde assistir, e o seu texto, cujas ideias centrais estão intimamente relacionadas com a conferência de Buenos Aires, foi lido pelo escritor Andrés Sorrel e depois publicado em *O Caderno 2* (2009). Aí retoma a já referida ideia da equiparação entre escrita literária e tradução:

Escrever é traduzir. Sempre o será. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua. Transportamos o que vemos e o que sentimos (supondo que o ver e o sentir (...) sejam algo mais que as palavras (...)) para um código convencional de signos, a escritura, e deixamos às circunstâncias e aos acasos da comunicação a responsabilidade de fazer chegar à inteligência do leitor, não a integridade da experiência que nos propusemos transmitir (...), mas ao menos uma sombra do que no fundo do nosso espírito sabemos ser intraduzível, por exemplo, a emoção pura de um encontro, o deslumbramento de uma descoberta, esse instante fugaz de silêncio anterior à palavra que vai ficar na memória como o resto de um sonho que o tempo não apagará por completo. (SARAMAGO, 2009, p. 151-152).

Novamente, o que Saramago nos propõe aproxima-se da teoria da tradução de Walter Benjamin. Segundo Benjamin, a linguagem humana é já uma tradução da linguagem das coisas, daquilo que o filósofo alemão designou como a “magia muda da natureza” (BENJAMIN, 1991a, p. 41, trad. minha), e o que em Saramago se reformula com “este instante fugaz de silêncio anterior à palavra que ficará na memória” (SARAMAGO, 2009, p. 152). O devir da língua e das suas traduções foi concebido por Benjamin como uma forma de negociação entre tradutibilidade e intraduzibilidade, tendo até uma realidade própria. Tratava-se de ver a linguagem humana menos como uma representação do real do que como uma tradução dos seus significados em constante disseminação. Para poder explicar a tão humana pulsão para sempre traduzir, para sempre nos traduzirmos a nós próprios, apesar de todas as inconveniências, Benjamin propôs o essencialismo estratégico da “pura língua”, como um ideal inalcançável da prática tradutiva, mas que sempre lhe pode servir como orientação (cf. BALTRUSCH, 2018). Nas palavras de um Saramago, que nisto parece ter estado de acordo com Benjamin, seria este “resto de um sonho que o tempo não apagará por completo” (SARAMAGO, 2009, p. 152). O autor da *Jangada de Pedra* também considerava, novamente numa curiosa proximidade da filosofia benjaminiana, que o próprio original deve ser encarado como uma tradução, ou seja, como “uma determinada percepção de uma realidade social, histórica, ideológica e cultural”, “substanciada (...) num entramado linguístico e semântico” (SARAMAGO, 2009, p. 152). Trata-se de uma percepção naturalmente alheia àquela de quem traduz, e a quem se exige, ainda assim, uma imersão profunda na obra de partida. Saramago procura resolver este dilema ao expor que uma “tradução-texto” sempre teria de completar o “texto-tradução” inicial, para que a prática da tradução possa ser um encontro entre duas culturas colectivas que se devem reconhecer mutuamente de forma respeitosa:

O texto original representa unicamente uma das ‘traduções’ possíveis da experiência da realidade do autor, estando o tradutor obrigado a converter o ‘texto-tradução’ em ‘tradução-texto’, inevitavelmente ambivalente, porquanto, depois de ter começado por captar a experiência da realidade objecto da sua atenção, o tradutor realiza o trabalho maior de transportá-la intacta para o entramado linguístico e semântico da realidade (outra) para que está encarregado de traduzir, respeitando, ao mesmo tempo, *o lugar de onde veio e o lugar para onde vai*. (SARAMAGO, 2009, p. 152-153, grifo nosso).

O “texto-tradução” saramaguiano é, assim, dirigido a um Outro, a uma Outra, que tem de traduzi-lo para poder completá-lo numa “tradução-texto”, e que visa um utópico “lugar-outro que não existe ou é, [mas que] pode, assim, ser caracterizado em termos filosóficos como pós-colonial” (FERREIRA, 2014, p. 75). E isto também é válido num sentido geral, uma vez que a nossa consciência e formação estão sujeitas às mais variadas tentativas de colonização por convenções e ideologias. Em relação ao neoliberalismo capitalista globalizado, Saramago interveio em muitas ocasiões sobre a questão de como os enquadramentos (*framings*) linguísticos e ideológicos moldam as opiniões pública e das pessoas individuais.¹²

Mas esta perspectiva tradutológica pós-colonial em Saramago pode ser interpretada, além disso, e de uma forma muito mais concreta, como uma reacção à longa história do domínio colonial que, no contexto intra e extra-ibérico, exerceram Espanha e Portugal a

12 Cf. Saramago (1994, s.p.): “O transiberismo seria um conceito superior do iberismo tradicional, que englobaria os países de tradição ibérica na América e em África. E, caso conseguisse a sua instauração entre os pensadores e políticos, chegaria a ser a grande criação de uma época; mas para isso teríamos de ter uma visão histórica especial e decisiva.”

nível mundial, nomeadamente na América e na África. A consciência crítica da história acaba por ser fundamental para a definição da sua perspectiva tradutológica, mas também a necessidade de estabelecermos um diálogo ou uma negociação entre as instâncias autora e tradutora no contexto de um mútuo reconhecimento transcultural:

Para o tradutor, o instante do silêncio anterior à palavra é pois como o limiar de uma passagem ‘alquímica’ em que o que é precisa de se transformar noutra coisa para *continuar a ser* o que havia sido. O diálogo entre o autor e o tradutor, na relação entre o texto *que é* e o texto *a ser*, não é apenas entre duas personalidades particulares que hão-de completar-se, é sobretudo um encontro entre duas culturas colectivas que devem reconhecer-se. (SARAMAGO, 2009, p. 153, grifo nosso).

Quando Saramago descreve, poeticamente, a tradução como um movimento “alquímico” que se aproxima do “silêncio anterior à palavra”, evoca, talvez sem que tivesse tido consciência desta proximidade, o preceito benjaminiano de uma desejável transparência da tradução em relação ao original. Esta ideia do “*continuar a ser* o que havia sido”, representa uma alternativa metafórica da reivindicação do filósofo alemão de que a tradução tem de revelar o ideal (inalcançável) da “pura língua” no original, através da qual se revela o “o parentesco meta-histórico entre as línguas” e a utopia de uma “totalidade das suas intenções a se complementarem reciprocamente” (BENJAMIN 1991b, 13, trad. minha).

Assim, as reflexões filosóficas de Saramago sobre a tradução permitem-nos observar a sua obra e o seu pensamento não só em termos tradutológicos gerais, mas também como um pensamento e uma prática de tradução cultural específica, inclusive em relação com a sua própria trajectória literária e biográfica. Apesar de Saramago sempre se ter mostrado muito céptico em relação ao conceito histó-

rico da utopia, perseguia de facto a utopia muito concreta de uma solidariedade intra e transibérica (cf. BALTRUSCH, 2014). Acresce o facto de Saramago sempre ter estado à procura de respostas que pudessem ajudar a humanidade a ultrapassar uma ordem mundial capitalista-neocolonial, seguindo uma orientação filosófica a partir da práxis e ontologia marxistas. Assim, o transiberismo de Saramago tem sido, desde o início, um conceito crítico. Em termos gerais, aproxima-se daquela crítica marxista que considera as utopias serem meras construções que nos distraem do crescimento histórico das relações de poder, e nas quais as atitudes políticas acabam por estar desligadas das condições socioeconómicas básicas. As utopias foram vistas por Marx e Engels como formações sistémicas baseadas exclusivamente em teorias que não reconhecem o lado revolucionário da miséria humana na história contemporânea. O pensamento de Saramago pode ser considerado próximo do “socialismo científico” de Engels que se define, ao contrário do chamado socialismo utópico, como um desenvolvimento processual e dialéctico (contraditoriamente propulsor), mas sempre necessário a partir de uma situação histórica concreta (cf. ENGELS, 1973).

Porém, é discutível que Saramago tenha partilhado o postulado de Marx da existência de um elemento teleológico na condição humana. Convém interpretarmos a utopia “fraca” saramaguiana como uma crítica experiencial enraizada nas relações sociais e comunitárias, como uma “utopia concreta” no sentido de Ernst Bloch, que também sugeriu que o pensamento utópico concreto “não coincide de modo algum com uma utopia abstracta sonhadora, nem é dirigida pela imaturidade de um socialismo utópico meramente abstracto” (BLOCH, 1986, p. 146).¹³ Neste sentido, o transiberismo sarama-

¹³ A inovação que Saramago traz no contexto do “iberismo tradicional”, é a sua transformação em transiberismo, uma tradução ideológica que se podia anali-

guiano podia ser interpretado como uma tradução do pensamento anti-utópico marxista. Numa entrevista no contexto do Fórum Social Mundial no Brasil, em 2005, Saramago insistiu na necessidade de traduzirmos a utopia do ‘não-lugar’, da esperança sempre adiada para um futuro longínquo, para o que chamou a “acção contínua” e que declarou ser “a minha utopia” (2005, n.p.).

3. SARAMAGO COMO TRADUTOR CULTURAL TRANSIBERISTA

É neste sentido que convém interpretarmos o seu conhecido, persistente e muito político esforço para reivindicar uma compreensão recíproca entre as distintas culturas dos povos ibéricos. Não só para que cada uma seja compreendida pelas outras culturas peninsulares, mas também para que todas se possam traduzir mútua e livremente e serem ouvidas num contexto cada vez mais globalizado, o que hoje exige estabelecermos um diálogo de igual para igual com as culturas pós-coloniais latino-americanas e africanas. A sua mudança para Lanzarote, em consequência do primeiro caso de censura política pós-25 de Abril em Portugal, que afectou o seu romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*, podia ser interpretado, assim, como uma afirmação de tradução cultural com um carácter não somente político, mas também pessoal. O transiberismo, compreendido como o processo dialéctico de tradução de uma situação histórica concreta, coloca no centro da atenção as identidades culturais diferenciadas e, implicitamente, a necessidade daquilo ao que aqui me refiro como tradução cultural.

Benjamin oferece-nos uma base filosófica para poder pensar a tradução cultural, tal como a interlinguística, em termos de uma forma, ou seja, como uma tarefa que consiste não só em transpor, mas

sar também a partir da teoria da tradução antropofágica de Haroldo de Campos, mas isso ultrapassaria o âmbito concreto do presente estudo.

também em transformar, em formatar, no sentido de definir a disposição e o aspecto de um fenómeno cultural na cultura de chegada (aqui também em termos de “acção contínua” e “utopia concreta”). Seria um processo que sempre é transitório e que depende de uma interpretação irremediavelmente subjectiva. Porém, esta tradução cultural, que Gayatri Spivak considera ser o estado normal da cultura (2008), também cria sempre novos originais (cf. BASSNETT, 2003, p. 15). É neste sentido que interpreto a ideia da *trans-ibericidade* saramaguiana, que é a denominação original que o autor começou a empregar na altura da publicação da *Jangada de Pedra*, em 1986 (só mais tarde, e por influência de traduções ao espanhol, passou a falar de transiberismo). Trata-se de uma tentativa de traduzir os históricos etnocentrismos luso e espanhol para uma proposta de filosofia cultural que considero estar caracterizada por três ideias-chave.

A primeira consiste na plena aceitação do carácter multicultural da Península Ibérica como um facto historicamente incontestável. Saramago retoma aqui uma linha de argumentação que tem um dos seus principais momentos de destaque quando, em 1927, o político catalanista (conservador) Francesc Cambó acunhou o conceito do “hecho diferencial”, com o qual pretendia descrever a incapacidade do estado central espanhol para subjugar as culturas ibéricas periféricas:

Y con la obsesión de extirpar el hecho diferencial de reducir todos los territorios caídos bajo la soberanía de la Corona de España, a imagen y semejanza del poder homogéneo, España ha perdido uno tras otro todos aquellos territorios, porque el hecho diferencial es más fuerte que todos los Poderes, y ante él, el Estado más poderoso es tan impotente como lo es el beduino del desierto para arrasar las montañas y las ciudades cuya visión le irrita como una ofensa a su habitual visión de los horizontes infinitos y a sus costumbres de vida errante entre llanuras sin fin. (CAMBÓ Y BATLLE, 1930, p. 3).

A trans-ibericidade actualiza e universaliza esta ideia de Cambó porque estabelece que, para além do seu carácter fundamentalmente pluricultural, as culturas ibéricas, e sem que isso as torne uniformes, partilham uma base comum que as diferencia da Europa. No romance *A Jangada de Pedra* (1986), as diferentes procedências geoculturais dos protagonistas são claramente delineadas e, ainda assim, formam um grupo coeso e com uma visão comum. Mas esta perspectiva comum é muito distinta de uma Europa que, chocada pelo desprendimento da Península Ibérica, desata a gritar no romance “Nós também somos ibéricos!” (SARAMAGO, 1986, 84), porque, entre outras razões, a sua orientação (historicamente condicionada) é agora o Sul Global.

Esta diferenciação (necessária) de uma Europa já sem base comum entre as culturas do centro/norte e as do sul (cf. BALTRUSCH, 2016) representa a segunda ideia-chave do transiberismo como proposta de filosofia cultural. A terceira é a já mencionada “tarefa de traduzir, respeitando, ao mesmo tempo, o lugar de onde [viemos] e o lugar para onde [vamos]”, concretamente em relação às histórias coloniais portuguesa e espanhola. Ou seja, a necessidade de entrarmos num diálogo construtivo com a *para-doxa* pós-colonial do Sul Global ou, com outras palavras, com as *doxas* alternativas (e muitas vezes já decoloniais) que hoje em dia nos oferecem as culturas latino-americana e africana. É neste sentido que *A Jangada de Pedra* talvez seja a expressão mais clara daquilo que Saramago entendeu por iberismo e trans-ibericidade, tal como o especificou numa entrevista a Juan Domínguez Lasierra, em 2001:

Essa ‘jangada de pedra’ é uma metáfora que tenta expressar uma ideia: a do transiberismo, que não é um iberismo como o do século XIX e até mesmo do século XX (...). Não estou falando de união, mas de unidade, a unidade ibérica, que deveríamos levar connos-

co nessa ‘jangada de pedra’, nessa proposta de diálogo e de encontro. (SARAMAGO, 2001 *apud* GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 255)

Por um lado, esta atitude de Saramago evoca, novamente, as benjaminianas “intenções a se complementarem reciprocamente”, entre outros paralelismos que se poderiam traçar entre o transiberismo e a “pura língua” como uma dinâmica de transversalidade entre língua, cultura e história. Pelo outro, o transiberismo saramaguiano surge aqui como um devir tanto ético como estético que se manifesta na sua “acção contínua” de tradução cultural.

Para além da ficção, Saramago também nos deixou numerosos textos e entrevistas nos quais reflectiu sobre as relações intra e extra-ibéricas, não no sentido de uma união ibérica, como o indicou na referida entrevista, mas em termos de uma unidade em diálogo. Afastar-me-ia do tema, se entrasse aqui na questão complexa do iberismo que acompanha, desde uma perspectiva histórica, o discurso transiberista saramaguiano. Mas para contextualizar a referida importância da tradução cultural, convém lembrarmos que o iberismo sempre serviu como uma “plataforma” para muitos contactos interliterários e interculturais na Península (cf. CASAS, 2003, p. 81). Já em 1990, Cesar Antonio Molina constatara que Saramago era “o único escritor peninsular que tomou consciência de ser o ‘primeiro’ escritor ibérico” (1990, p. 288). É no prólogo a este conhecido livro de Molina que Saramago declara a morte do iberismo histórico, enquanto adverte também da sua imprescindibilidade para pensarmos o presente e o futuro: “¿El iberismo está muerto? Sí. ¿Podremos vivir sin un iberismo? No lo creo” (SARAMAGO, 1990, p. 4). Para além da questão polémica do iberismo, existe um mais ou menos velado debate em Portugal e na Galiza, sobre a apropriação da figura e obra de Saramago por parte da cultura espanhola ou espanholista. São polémicas compreensíveis, porque nenhum acontecimento tra-

duto tem lugar num espaço absolutamente neutro e em termos de completa igualdade. Neste contexto, Torres, por exemplo, lembra que “‘escritor ibérico’ (...) é o qualificativo que desde muito tempo atrás utilizavam alguns elementos espanhóis quando querem fagocitar um escritor de êxito luso e convertê-lo em espanhol de aspiração” (1999, p. 469-470). Em todo o caso, o Saramago tradutor cultural propôs-se já em 1994 a superar o “iberismo tradicional”¹⁴ e a ideia de um “espaço de espiritualidade” comum, como ainda o imaginava um autor tão fundamental como Miguel Torga (1990, p. 133).¹⁵ A transibericidade saramaguiana carece deste impulso espiritual, antes podíamos dizer que representa um momento de transição, ou até de ruptura, que transforma o velho iberismo numa utopia muito mais concreta. Esta utopia concreta saramaguiana centra-se, por exemplo, no debate dos nacionalismos periféricos da Península e na sua relação problemática com o poder do estado espanhol, com a União Europeia, com a globalização, etc. Porém, o Saramago iberista e transiberista transita num espaço não isento de hipotecas do pas-

14 O político, escritor e artista galego Alfonso R. Castelao advertiu em *Sempre en Galiza*, desde o exílio argentino, em 1948, que “[o] País Vasco era un ‘feito diferencial’mpulsado pola memoria; Cataluña era un ‘feito’ basado na vontade; Galiza era un ‘feito’ creado pola intelixencia e impulsado pola imaxinación” (1980, p. 202).

15 Em 1990, Saramago afirma que “algo vino a modificar mi relación, primero con España, después con la Península Ibérica en su conjunto (...): una nueva relación que sobrepusiera al diálogo entre Estados, formal y estratégicamente condicionado, un encuentro continuo entre todas las nacionalidades de la Península, basado en la búsqueda de la armonización de los intereses, en el fenómeno de los intercambios culturales, en fin, en la intensificación del conocimiento.” (SARAMAGO, 1990, p. 5); e em 1996 escreve “que o inimigo é o Estado, não a Nação” (p. 49 e 114), e que “[a] poeira propositadamente levantada nos debates sobre os ‘nacionalismos’ só serve para ocultar a verdadeira fonte dos males: a intrínseca violência do Estado” (p. 49).

sado que afectam também a avaliação da sua própria contribuição a estes debates. O que escreveu Orlando Grossegeesse em 2005, continua a ser válido:

Na actualidade, é difícil proceder a uma análise distanciada do relacionamento da vida literária, académica e política, nomeadamente do ‘diálogo’ complexo entre o escritor e os múltiplos discursos políticos, mediáticos e filológicos que conduzem tanto a rejeição polémica como a consagração eufórica de ‘José Saramago’ português, ibérico, europeu e mundial. (p. 183)

Neste contexto, um dos elementos fundamentais a ter em conta para qualquer tipo de análise do diálogo entre Saramago e os “discursos políticos, mediáticos e filológicos” — tenha esta análise um carácter distanciado, polémico ou de consagração — é o seu transiberismo. É óbvio que a sua obra literária e o seu activismo tenham transcendido muitas fronteiras, e que isso as possa predispor para serem abordadas desde uma perspectiva de tradução cultural.

A tradução cultural como forma de mediação e negociação sempre é acompanhada de uma tentativa de conservar e explicitar a bagagem cultural de partida na cultura de chegada (o que Saramago nunca deixou de fazer em relação a si mesmo, por exemplo). Desde os conhecidos trabalhos pioneiros de Susan Bassnett, André Lefevere, Tejaswini Niranjana e Harish Trivedi, até aos mais recentes de Judith Butler ou Gayatri Spivak, o debate sobre a tradução da cultura, o próprio conceito da *tradução cultural* e a sua complicada relação com os Estudos Culturais viveram constantes actualizações e diversificações. De uma maneira geral, a frase “tradução cultural” é hoje usada figurativamente nos estudos de tradução para pensar a negociação das diferenças hierárquicas, uma questão que também podia ser tratada separadamente das políticas linguísticas (cf. BHABHA, 1994). Isto parece-me ser um aspecto que se adapta às frequentes

reflexões saramaguianas sobre o desequilíbrio hierarquizante entre culturas dominantes e colonizadoras (neste caso, espanhola ou portuguesa) e as culturas minorizadas por elas, tanto dentro da Península Ibérica como no contexto latino-americano ou africano. Como também está implícito no conceito do “texto-tradução” proposto por Saramago, o colonialismo histórico e o capitalismo transnacional moderno forçaram muitos contactos entre estilos de vida e cosmovisões diferentes, um processo que não só estabilizou as identidades culturais, mas também a insegurança em relação a elas (cf. EAGLETON, 2003). Nos seus posicionamentos públicos, Saramago mostrou sempre uma clara consciência de o hibridismo ser uma das condições que tornam a tradução cultural viável (BHABHA, 1994). A própria globalização encorajou os processos de hibridismo e até a escrita literária saramaguiana tornou-se um claro exemplo destas dinâmicas, se olharmos somente para a sua, às vezes intencional, castelhanização do português (cf. VENÂNCIO, 2014).

Mas o esforço negociador entre culturas que Saramago promoveu através da sua escrita e o seu activismo, também se aprecia nas suas inúmeras viagens desde os anos 80 do século passado até pouco antes da sua morte, em 2010, tanto através da Europa como para e dentro da América. No contexto destas viagens, o Saramago tradutor cultural sempre destacou, entre muitos outros assuntos político-filosóficos, a questão das migrações na actualidade, das necessárias resistências e transformações sócio-políticas, da reinscrição do passado no presente e vice-versa. Podíamos dizer que a maioria das suas intervenções representou, também, uma reivindicação da importância dos entre-lugares, se pensarmos, por exemplo, na sua defesa do movimento zapatista em Chiapas (cf. BALTRUSCH, 2023b). É sabido que Homi K. Bhabha via nestes espaços *in-between* as principais características das sociedades pós-coloniais (BHABHA, 1994). Também a Península Ibérica está cheia de lugares e acontecimentos *in-between* que po-

demos observar no carácter bilingue de muitas das suas comunidades, nas suas expressões literárias, musicais, etc. ou nas múltiplas formas de tradução interlinguística e intersemiótica que se intensificaram desde meados do século XX, com os seus múltiplos agentes tradutores e mediadores. Numa entrevista ao diário ABC, em 2001, Saramago advertiu que “[o] mosaico ibérico precisa de uma relação constante e circular entre as culturas que o compõem” (*apud* CABERO DIÉGUEZ, 2004, p. 15).

Assim, a ideia do hibridismo tem até uma certa utilidade para descrevermos a dinâmica das vozes narrativas, a heteroglossia ou as subjectividades divergentes que se manifestam na escrita saramaguiana. Mas o hibridismo também acaba por ser um elemento que reforça o carácter performativo do Saramago tradutor político-cultural. Por exemplo, quando interveio, tanto em espanhol como em português, em inúmeros eventos na Península Ibérica e fora dela (no Foro Social Mundial ou em Chiapas), sempre fazendo questão de pôr em relevo tanto as diferenças culturais quanto a base histórica e humana que as une. Numa certa ampliação das ideias de Walter Benjamin, podíamos dizer com Bhabha que Saramago quis enfatizar “the performativity of translation as the staging of cultural difference” (BHABHA, 1994, p. 227). Porém, é no “Manifesto of Cultural Translation”, de Tomislav Longinović, onde podemos encontrar uma definição que se adapta ainda melhor ao pensamento crítico de uma utopia concreta e prática da tradução cultural em Saramago: “The activity of cultural translators is not confined to the emergent field of academic study devoted to the cultural ‘in-between,’ but always involves a performative theory of everyday life for the different locations of particular linguistic communities” (2002, p. 5). O Saramago activista era consciente da importância do evento performativo no espaço público, seja quando actuava como mediador e tradutor cultural na sua viagem a Chiapas, ou na criação literária de

sujeitos protagonistas individuais ou plurais capazes de representar amplas atmosferas ou redes afectivas e significativas, como em *A Jangada de Pedra*.

Em resumo, podíamos deduzir do pensamento crítico de Saramago sobre o contexto cultural trans/ibérico três grandes zonas problemáticas: o poder do estado (com a sua tendência centralista tanto em Espanha como em Portugal, mas também em muitos países da América Latina); os nacionalismos (com o desequilíbrio entre os nacionalismos espanhol e português, historicamente colonizadores e ainda hoje dominantes, e os nacionalismos das culturas minorizadas da Península);¹⁶ e, em terceiro lugar, as identidades culturais (que não precisam de estar vinculadas nem a um estado nem a um nacionalismo),¹⁷ um aspecto que se torna ainda mais complexo quando abordado no conjunto global das comunidades de língua portuguesa, espanhola, dos seus crioulos, etc. Qualquer análise de uma tradução cultural no contexto deste complexo entramado trans/ibérico precisa ter em conta, como mínimo, estas três coordenadas básicas. Numa entrevista por ocasião da mencionada conferência em Buenos Aires, em 2003, Saramago sugeriu, indirectamente, que a via para superar a dependência da triangulação destas três zonas problemáticas seria precisamente a tradução: “Os escritores fazem as literaturas nacionais e os tradutores fazem a literatura universal. Sem os tradutores, nós, escritores, não seríamos nada, estaríamos condenados a viver trancados em nossa língua” (2003, s.p.).

¹⁶ E, nos seus diários, completou esta ideia com a ambição de querer reproduzir “o sopro de uma voz colectiva” (SARAMAGO, 1996, 73).

¹⁷ Fernando Díaz Plaja: *História da Espanha*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1970. O texto de partida poderia ter sido *Otra Historia de España* (Barcelona: Plaza & Janés, 1972), uma vez que no catálogo da Bibliothèque Nationale Française não aparecem traduções francesas deste autor.

4. A MODO DE CONCLUSÃO

De uma forma geral, podia-se dizer que a trans/ibericidade saramaguiana surge como a reivindicação de um direito de cidadão do mundo (pleno) para todas e para todos, sem distinção. Mas para merecer este direito de cidadania, é preciso que o sujeito passe por um processo de auto-tradução, fazendo uso da sua intrínseca “capacidade revolucionária (...) para transformar-se a si mesmo” (SARAMAGO, 1994), e como passo inicial para uma transformação das circunstâncias sociais e culturais (cf. REIS, 1998). Este processo de auto-tradução do sujeito libertá-lo-ia, também, da tradição patriarcal-colonialista da história ibérica (cf. 1999, p. 98). Uma nova ideia de cidadania e de democracia tornaria a Ibéria capaz de se auto-traduzir para uma *trans-ibericidade*, além de todas as restrições impostas por ideologias estatais ou identitárias. Só que esta *trans-ibericidade* teria de ser concebida “sem exceções que matam nem hegemonias que assassinam”, como advertiu Saramago numa conferência em Edimburgo, já em 1993 (*apud* SÁEZ DELGADO, 2020, p. 58). À histórica ideia de a Península Ibérica pertencer à cultura europeia, Saramago opôs o argumento de uma história própria dos povos ibéricos que se distinguem nas suas formas de unidade e transversalidade. Hoje em dia, estas culturas devem ser vistas no contexto de um discurso transiberista, primeiro caracterizado por um momento pós-colonial e, depois, cada vez mais decididamente, numa perspectiva decolonial (cf. BALTRUSCH, 2023a):

Eu sugiro que substituamos o velho iberismo, morto e inviável nos tempos de hoje, por um sentido transiberista da nossa posição no mundo, um iberismo à medida das necessidades do nosso tempo (...). A sua realização plena só poderá ser alcançada com a participação de todos os povos e de todas as culturas da Europa, sem exceções que matam nem hegemonias que assassinam — que pressupõe, provavelmente, a necessidade de um entendimen-

to também novo da Democracia. (SARAMAGO, 1993 *apud* SÁEZ DELGADO, 2020, p. 58)

Esta visão decolonizadora de Saramago retoma e amplia o que o autor dissera vinte anos antes (1990), no sentido de o velho iberismo estar morto, mas tendo em conta a impossibilidade de podermos conceber um futuro sem iberismo e, como devemos acrescentar, sem transiberismo. Neste sentido, o que Saramago tinha em mente aproxima-se do pensamento pós-colonial sobre a tradução cultural que Spivak formulou desta forma:

plotting cultural translation has (...) to be put within a political context. On the level of culture as loosely held assumptions and presuppositions change is incessant. With the generations the first language changes, and the relationship to whatever is called ‘the culture of origin’ also changes. You can constatively work at the historical difference between the production of cultural power and performatively resist to correct that. (SPIVAK, 2008, s.p.).

Assim, e embora centrado na relação entre as culturas peninsulares e da América Latina, o transiberismo evoca o que poderíamos chamar a semiose infinita da tradução cultural, um processo no qual toda a identidade cultural ou nacional permanece sempre em construção. Porém, a traduzibilidade inerente ao transiberismo também promete a possibilidade de libertar a compreensão das identidades histórico-culturais das suas próprias origens, e até da necessidade de a comunicar como origem. Em certo sentido, o transiberismo, como semiose infinita da tradução cultural, tem a vantagem de “ter libertado a quem traduz e a sua obra do esforço e da ordem próprios daquilo que é preciso comunicar” (BENJAMIN, 1991b, 9, trad. minha).

Concluo com uma proposta de sistematização da tradução cultural transiberista que penso que pode ser deduzida do pensamento

saramaguiano desde uma perspectiva hermenêutico-tradutológica. As referidas três ideias-chaves complementárias partem (1) de uma aceitação incondicional do carácter pluricultural da Península Ibérica, ou seja, da aceitação dos diferentes “factos diferenciais”. Mas estes “factos diferenciais” não poriam em questão (2) a existência de uma base comum das culturas ibéricas, e que as diferencia do resto da Europa. Esta diferenciação aproxima-as, hoje, tanto diacrónica como sincronicamente, (3) de um necessário diálogo com a “*para-doxa*” das culturas latino-americanas e africanas pós-coloniais. Trata-se, no entanto, de uma hermenêutica de tradução cultural que precisa evitar falsas confusões entre as três zonas de conflito já mencionadas, e que exercem pressões e produzem as influências mais variadas, sobretudo desde uma perspectiva eurocêntrica: os poderes estatais, nomeadamente, o espanhol e o português, com a União Europeia como um terceiro poder involucrado e o poder do capitalismo global como um quarto; os nacionalismos, tendo em conta o inevitável desequilíbrio nas relações de poder entre os nacionalismos de estado e os nacionalismos periféricos; e, finalmente, os debates sobre as identidades culturais, que deviam poder ser pensadas de forma independente dos estados e dos nacionalismos. Neste sentido, a ideia saramaguiana de tudo serem traduções, e de todas as pessoas sermos tradutoras, exige uma responsabilização ética do sujeito. O *texto-tradução*, seja no sentido restrito literário ou como ponto de partida geral de uma dada constelação epistemológica e cultural, dirige-se à Outra e ao Outro como proposta e como estratégia (política) de transformação do dado. E não só no sentido de eu me reconhecer no Outro, mas sobretudo desde a predisposição sincera de eu querer descobrir também o Outro em mim. Visa uma nova e mais completa *tradução-texto* como utópico, mas, ainda assim, muito concreto *lugar-outro*. Em parte, talvez seja tão inalcançável como a *pura língua* benjaminiana, mas também pode funcionar como uma manifestação de respeito em relação aos múltiplos *entre-lugares* nestas

culturas que, de uma forma ou outra, vão continuar a representar os palcos para as variações culturais daquilo que havia sido.

Termino com uma proposta de ligar o ideário do escritor à filosofia do tradutor cultural transiberista. Nos *Diálogos com José Saramago*, o autor confessa, em certo momento, que “aquilo a que eu aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo” (REIS, 1998, 138).¹⁸ Trata-se de uma afirmação tão fundamental no contexto da obra que não pode ser restringida à declaração de um projecto artístico-literário (Saramago nunca teria falado de um projecto, embora seja inevitável que o deduzamos daquilo que o autor dizia e fazia). De uma forma muito mais transcendente, o que Saramago declarou com esta frase foi um projecto filosófico e sociopolítico, e que inclui a tradução cultural transiberista.

RECEBIDO: 07/06/23 APROVADO: 07/07/23

REFERÊNCIAS

BALTRUSCH, Burghard. Translation as Aesthetic Resistance: Paratranslating Walter Benjamin. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, v. 6, n. 2, p. 113-129, 2010.

BALTRUSCH, Burghard. O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia - sobre utopia e ficção em José Saramago. In: Baltrusch, B. (ed.): “O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”. *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*, Berlin: Frank & Timme, 2014, p. 9-27.

¹⁸ Em relação à importância do pensamento de Duby para a concepção da história de Saramago, no contexto de uma análise da tradução que o escritor português realizou de *Le temps des cathédrales*, cf. Caravela (2021), que contribuiu para a fundamentação da já conhecida e enorme influência que exerceu a tradução de *O tempo das catedrais*, e o contacto com a École des Annales junto com a corrente da Nouvelle Histoire, no desenvolvimento das concepções saramaguianas sobre a história e a sua representação literária.

BALTRUSCH, Burghard. Nos 30 Anos d'A Jangada de Pedra: José Saramago e a Atualidade do Discurso da Trans-Ibericidade. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 1-23, dez. 2016.

BALTRUSCH, Burghard. Sobre tradutibilidade e intradutibilidade em Walter Benjamin. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v. 38, n. 2, p. 32-60, maio 2018.

BALTRUSCH, Burghard. “Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir” — o transiberismo saramaguiano e o debate decolonial”, *Abriu - Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 12, 2023a (no prelo).

BALTRUSCH, Burghard. “Los persas de esta historia”: lo poético-político en José Saramago”. *Anuario de Letras Modernas*, México, v. 26, n. 1, p. 93-115, 2023b.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução - fundamentos de uma disciplina*. Tradução: Vivina de Campos Figueiredo e Ana Maria Chaves. Lisboa: Gulbenkian, 2003.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BENJAMIN, Walter. Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, *In: Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (eds.). Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, [1916] 1991a, vol. II, p. 140-157.

BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. *In: Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (eds.). Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, [1923] 1991b, vol. IV:1, p. 9-21.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings 1: 1913-1926*. Ed. R trad. por Marcus Bullock e Michael W. Jennings, Cambridge, Massachusetts/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Tradução: Neville Plaice. Cambridge: The MIT Press, [1959] 1986.

CABERO DIÉGUEZ, Valentín. *Iberismo e Cooperação. Passado e futuro da Península Ibérica*. Ed. Bilingue. Tradução: António José Dias de Almeida, José Manuel Trigo Mota da Romana, Porto: Campo das Letras, 2004.

CAMBÓ Y BATLLE, Francesc de Asís. “Prólogo a Joaquín M^a de Nadal, Por las tierras de Cristo”, *El Sol (Diario independiente fundado por D. Nicolás M. Urgoiti en 1917)*, Madrid, 23 de Maio de 1927, p. 3, [1927] 1930.

- CARAVELA, Célia. José Saramago traducteur de Georges Duby: un temps d'apprentissage pour le futur romancier. *Revista Diacrítica*, n. 26/3, p. 163-184, 2021.
- CASAS, Arturo. “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico”, 2003. Disponível em: <http://webspersoais.usc.es/persoais/arturo.casas/NEIHLG.html> ou <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=165876> . Acesso em: 03 maio 2006.
- CASTELAO, Alfonso Rodríguez. *Sempre en Galiza*. Madrid: Akal Editor, 1980.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- EAGLETON, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.
- ENGELS, Friedrich. Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. In: Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Werke*. Berlin: Karl Dietz Verlag, 1973, v. 19, p. 189-228.
- FERREIRA, Ana Paula. Tradução e utopia pós-colonial – a intervenção invisível de Saramago. In: BALTRUSCH, Burghard. (ed.). “*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*”. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 2014, p. 73-94.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). *As Palavras de Saramago*. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Elaborado a partir de declarações do autor recolhidas na imprensa escrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GONÇALVES, Mariana. Antes do escritor, o tradutor: José Saramago e a sua tradução de dois contos de Guy de Maupassant nos anos sessenta, em Portugal. *Translation Matters*, Porto, v.1, n. 1, p. 18-33, 2019.
- GROSSEGESSE, Orlando. *Saramago lesen. Werk-Leben-Bibliographie*. Berlin: Tranvía, 1999.
- GROSSEGESSE, Orlando. Sobre a obra de José Saramago. A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004., *Iberoamericana*, v. 5, n. 18, p. 181-195, 2005.
- GROSSEGESSE, Orlando. Identidades cruzadas: *História do Cerco de Lisboa e Geschichte der Belagerung von Lissabon*. *Cadernos de Tradução* vol. 35, n. esp. 1, p. 109-145, jan/jun 2015.

GROSSEGESSE, Orlando. A aprendizagem do ‘romance concentracionário. D’A *Centelha da vida* (1952) a *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes (ed.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2020, p. 335–353.

LAGE, Rodrigo Conçole. Uma atualização da lista de traduções de José Saramago de Horácio Costa, *RE-UNIR*, Rondônia, v. 9, n. 1, p. 58-71, fev. 2022.

LEAL, Maria Luísa. O crisol do ficcionista: tradução de intertextualidade. *Anuário de Estudos Filológicos*, v. 22, p. 215-223, 1999.

LONGINOVIĆ, Tomislav Z. Fearful Asymmetries: A Manifesto of Cultural Translation. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, v. 35, n. 2, p. 5-12, 2002.

MOLINA, Carlos Antonio. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal, 1990.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SÁEZ DELGADO, Antonio. José Saramago, transiberista. In: REIS, Carlos. (ed.), *José Saramago. Nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020, p. 47-61.

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SARAMAGO, José. Prólogo. In: MOLINA, César Antonio. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal, p. 4-9, 1990.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote III*. Lisboa: Caminho, 1996.

SARAMAGO, José. *Folhas Políticas*. Lisboa: Caminho, [1978] 1999.

SARAMAGO, José. Todos on traducciones, todos somos traductores. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, 1-4/05/2003, [2003], Buenos Aires: Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, CTPCBA CD-ROM 1-5. Disponível em: <http://biblio.traductores.org.ar/cgi-bin/koha/tracklinks.pl?uri=http%3A%2F%2Fbiblio.traductores.org.ar%2Fdocumentos%2F01810.pdf&bibliumber=5527>. Acesso em: 04 fev. 2023.

SARAMAGO, José. O amanhã é a única utopia assegurada (transcrição da entrevista para o programa O Mundo do Fórum, Fórum Social Mundial, Brasil, Janeiro de 2005), *La Insignia*, 25 jan. 2005. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/enero/soc_010.html. Acesso em: 25 fev. 2023.

SARAMAGO, José. *O Caderno 2*. Textos escritos para o blog. Março de 2009 - Novembro de 2009. Lisboa: Caminho, 2009

SPIVAK, G. Chakravorty. "More Thoughts on Cultural Translation". *Translate.eipcp.net*, 2008. Disponível em: <https://translate.eipcp.net/transversal/0608/spivak/en.html>. Acesso em: 24 fev. 2023.

TORGA, Miguel. *Diário XV*. Coimbra: [Ed. do autor], 1990.

TORRES FEIJÓ, Elías. Seminário sobre José Saramago na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela. *Agália*, n. 60, p. 467-470, 1999.

VENÂNCIO, Fernando. José Saramago e a iberização do português. Um estudo histórico. In: BALTRUSCH, Burghard. (ed.). "*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*". Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 2014, p. 95-125.

ANEXO: TRADUÇÕES REALIZADAS POR JOSÉ SARAMAGO (1955-1984)

AA.VV. *A União é um Combate*. Textos e Documentos de Maurice Thorez, Waldeck Rochet e Georges Marchais. Moraes, 1976.

AA.VV. *Contos Polacos*. Prefácio de Michal Sprusnski. Estampa, 1977.

AA.VV. *A escola e a sociedade*. Estampa, 1977.

AUDISIO, Gabriel. *A Vida de Harun Al-Rachid*. Estúdios Cor, 1965.

BALIBAR, Etienne. *Sobre a ditadura do proletariado*. Moraes, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais*. Estampa, 1971.

BAUTISTA PIÑEIRO, Juan. *A Viagem Nua*. Tradução com a colaboração de Françoise Marie Rosset. Estampa, 1979.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Estampa, 1979.

BERTAUX, Daniel. *Destinos Pessoais e Estrutura de Classe*. Moraes, 1978.

BETI, Mongo. *Remember Ruben*. Caminho, 1983.

BONNARAD, André. *A civilização grega*. Edições 70, 1984.

CASSOU, Jean. *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Estúdios Cor, 1963.

CHASTENET, JACQUES. *A vida de Isabel I de Inglaterra*. Estúdios Cor, 1959.

COLETTE. Gigi. Estúdios Cor, 1958.

- COLETTE. Chéri. Estúdios Cor, 1960.
- COLETTE. *O fim de Chéri*. Estúdios Cor, 1960.
- DIAZ PLAJA, Fernando. *História da Espanha*. Círculo de Leitores, 1970.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais — A Arte e a Sociedade 980-1420*. Estampa, 1983.
- FAJON, Etienne. *A União é um combate*. Moraes, 1976.
- FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente — a idade média românica e gótica*. Estampa-Imprensa Universitária, 1980.
- FRÉMONTIER, Jacques. *Portugal — Os pontos nos ii*. Moraes, 1976.
- GARNIER, Christine. *Uma mulher em Berlim*. Europa-América, 1957.
- GIBEAU, Yves. *A meta*. Europa-América, 1957.
- GRISONI, Dominique (ed.). *Políticas de Filosofia – Châtelet, Derrida, Foucault, Lyotard e Serres*. Moraes, 1977.
- GVICHIANI, Germain O. *Sistema de Organização e Gestão Socialista: Análise Crítica das Teorias Capitalistas de Gestão (2º vol)*. Moraes, 1977.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Sociedade Civil Burguesa*. Apresentação de Jean-Pierre Lefebvre, colab. de Michèle Jalley et al. Estampa, 1979.
- HIKMET, Nazim. *Os Românticos: a vida é bela, meu velho*. Caminho, 1985.
- HONORÉ, Serge. *Os pais e a escola: uma colaboração necessária e difícil*. Moraes, 1980.
- JIVKOV, Todor. *A Unidade Popular na Luta pelo Socialismo*. Estampa, 1976.
- JIVKOV, Todor. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. Estampa, 1976.
- JIVKOV, Todor. *O Partido Comunista na Sociedade Socialista*. Estampa, 1976.
- JIVKOV, Todor. *Trabalho e economia, progresso e bem-estar*. Estampa, 1980.
- KIRST, Hans Hellmut. *Deus dorme em Masúria*. Europa-América, 1958.
- KIRST, Hans Hellmut. *08/15 - A caserna*. Europa-América, 1956.
- KIRST, Hans Hellmut. *08/15 - A guerra*. Europa-América, 1956.

- KIRST, Hans Hellmut. *08/15 - A derrota*. Europa-América, 1957.
- LAGERKVIST, Pär. *A Sibila*. Estúdios Cor, 1959.
- LAZUTKINE, E. *O Socialismo e a Riqueza*. Estampa, 1976.
- LONGUET, Robert-Jean. *No Coração da Europa...: “Primavera” ou “Outono” de Praga?*. Pref. Jeannette Thorez-Vermeersch. Agência de Imprensa Orbis, 1979.
- MACCIO, Charles. *Para uma educação da liberdade: as etapas do desenvolvimento da personalidade*. Moraes, 1977.
- MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo, A Casa Tellier*. Novelas e Contos de Maupassant. Vol. 1. Prefácio de José Saramago. Estúdios Cor, 1965.
- MOCH, Jules. *URSS — Depoimento dum socialista francês*. Círculo de Leitores, 1957.
- MOCH, Jules. *A loucura dos homens*. Europa-América, 1955.
- MOSKVICHOV, L. *Teoria da Desideologização — Ilusões e realidade*. Estampa, 1976.
- O’FLAHERTY, Liam. *O denunciante*. Europa-América, 1956.
- OUSMANE, Sembène. *O Harmatão*. Caminho, 1983.
- OYONO, Ferdinand. *Uma Vida de Boy*. Caminho, 1981.
- PALMIER, Jean-Michel. *Lenine, a Arte e a Revolução*. 3 vols. Moraes, 1976.
- PIATON, Georges. *Educação e Socialização: Elementos de Psicologia da Educação*. Moraes, 1979.
- POULANTZAS, Nicos. *O Estado, o Poder, o Socialismo*. Moraes, 1978.
- POULANTZAS, Nicos (dir. com a colab. de Suzanne de Brunhoff et al.). *A Crise do Estado*. Moraes, 1978.
- POURTALÈS, Guy de. *A vida de Liszt*. Estúdios Cor, 1959.
- PRAMOV, Ivan. *A agricultura búlgara na etapa actual*. Estampa, 1976.
- REISS, Françoise. *A Vida de Nijinsky*. Estúdios Cor, 1958.
- REMARQUE, Erich-Maria. *A centelha da vida*. Europa-América, 1955.
- RICHARD, Michel. *A psicologia e os seus domínios: de Freud a Lacan*. Moraes, 1977.

RICHARD, Michel. *As grandes correntes do pensamento contemporâneo*. Moraes, 1978.

ROUMAIN, Jacques. *Governadores do orvalho*. Caminho 1979.

ROY, Jules. *A mulher infiel*. Estúdios Cor, 1959.

ROY, Jules. *O navegador*. Estúdios Cor, 1959.

TOLSTOI, Leão. *Ana Karenine*. Estúdios Cor, 1959.

ZIERER, Otto. *História da Alemanha*. Círculo de Leitores, 1978.

MINICURRÍCULO

BURGHARD BALTRUSCH dirige a I Cátedra Internacional José Saramago na Universidade de Vigo, onde ensina Literaturas Lusófonas, coordena o grupo de investigação BiFeGa e o Programa de Doutoramento Interuniversitário em Estudos Literários. É colaborador do ILCM da UP, e do CISPAC das UVIGO, UDC e USC. A sua investigação centra-se nas obras de Fernando Pessoa e José Saramago, na poesia actual e na filosofia da tradução. É investigador responsável do projecto “Poesia actual e política II: conflito social e dialogismos poéticos”, financiado pelo Ministério de Ciência e Inovação da Espanha. As suas publicações estão disponíveis em <https://uvigo.academia.edu/BurghardBaltrusch>.

Viagens, paisagens, linguagens: as grandezas do efêmero nas crônicas saramaguianas

Travels, landscapes, languages: the greatness of the ephemeral in Saramago's essays

Saulo Gomes Thimóteo

Universidade Federal da Fronteira Sul

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a842>

RESUMO

Na obra de José Saramago, há uma busca pela compreensão do mundo a partir do envolvimento do Homem com a Palavra. Nas crônicas, produzidas ao longo de oito anos (1968-1975), essa relação é explorada por diversos caminhos, uma vez que esse gênero oscila do cotidiano ao transcendental, do riso à melancolia, do sutil ao panfletário, tornando-se uma espécie de “laboratório de estilos” para o futuro Nobel. Dessa forma, as crônicas são um elemento fundamental na formação do escritor, construindo vários aspectos da *persona* saramaguiana. No trabalho ora apresentado, três eixos principais se estabelecem: a Viagem, a Paisagem e a Linguagem; e é a partir deles que se pode observar a composição do jogo literário saramaguiano. O primeiro apresenta José Saramago enquanto *homo viator*, isto é, como alguém em contínua busca por compreender a si mesmo, o tempo e o lugar em que vive. O segundo visualiza um campo que se amplia, e que engloba diversas perspectivas para o cronista não ser apenas mero observador do “espetáculo do mundo”. O terceiro, tendo a palavra como elemento central, mostra o cronista como um leitor da tradição e como um escritor questionador e irônico.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Crônica; Questionamento; Experiência.

ABSTRACT

There is in Jose Saramago's work a search for understanding the world toward the involvement of the Man with the Word. In his chronicles, produced over eight years (1968-1975), this relation is explored in several ways, since this genre oscillates from the everyday acts to the transcendental, from laughter to melancholy, from the subtle to the pamphleteering, becoming a kind of "style laboratory" for the future Nobel. Thus, the chronicles are a fundamental element in his formation, constructing several aspects of the author's *persona*. In this article, three main axes are established: Travel, Landscape and Language; and it is from them that we can observe Saramago's literary game composition. The first presents Jose Saramago as a *homo viator*, i. e., as someone in a continuous search to understand himself and the time and place in which he lives. The second visualizes a field that expands, and that encompasses several perspectives to the chronicler does not be a mere observer of the "spectacle of the world". The third, having the word as a central element, shows the chronicler as a reader of the tradition and as a questioning and ironic writer.

KEYWORDS: Jose Saramago; Chronicle; Questioning; Experience.

A obra de José Saramago, espalhada ao longo de setenta anos, abarca uma série de gêneros literários, que transitam do romance à poesia, do diário ao texto dramático. Por certo que o romance foi o gênero que o firmou como escritor internacionalmente reconhecido, recebendo o prêmio Nobel de Literatura em 1998, mas os leitores, adentrando no universo saramaguiano, descobrem que, na miríade de gêneros produzidos, há um elemento contínuo, como espécie de *fil rouge*. O questionamento de Camões diante do valor e do destino de sua obra *Os Lusíadas* é eco da visão de Saramago sobre "o que fareis com este livro?", da mesma forma que a *Viagem a Portugal* é uma peregrinação em mosaico para compor um país e sua gente a partir das descobertas fortuitas. Além disso, cada romance atribui a semente de uma dúvida, posta em forma de enredo ficcional, com

os personagens se estabelecendo como vozes que interagem como caminho para a compreensão de si e do mundo.

Nas crônicas, por sua vez, publicadas ao longo das décadas de 1960 e 1970 em periódicos como *Jornal do Fundão*, *A Capital*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, e depois reunidas nos livros *Deste mundo e do outro* (DMO), *A bagagem do viajante* (BV), *As opiniões que o DL teve* (DL) e *Os apontamentos* (AP) – os dois últimos reunidos na edição *Os apontamentos* (1990), desenvolvem-se todas as questões inerentes ao gênero, com sua aparente despreensão de dialogar com o leitor, seus lances digressivos de captar a grandiosidade que pulsa do trivial, sua deambulação nos jogos de espelhos e máscaras que existem nas palavras. É possível observar que tais movimentos, embora perceptíveis nos romances, serão inicialmente construídos no espaço reduzido da crônica. Contudo, não se pode induzir, num raciocínio ligeiro, que o cronista já continha o romancista a haver, nem tampouco que nas crônicas estariam ensaios de romances a se ampliar. O que existe, nesse conjunto de textos curtos e dinâmicos, é aquilo que o próprio José Saramago explica, em entrevista dada a Carlos Reis, no livro *Diálogos com José Saramago*: “as crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crônicas.” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Portanto, nessas crônicas, captam-se enunciados de um sujeito, inserido numa coletividade histórica, social, cultural e política, que almeja estimular uma conscientização ou, ao menos, um desassossego em seus leitores, para que eles desautomatizem a visão efêmera do cotidiano, extraindo uma grandeza e uma profundidade possíveis dentro de cenas e momentos triviais.

O estilo de escrita que Saramago produz nas crônicas se faz no caminho de raciocínio e ideias que o próprio ato de enunciar constrói.

O diálogo que se propõe ao leitor, à guisa de conversa despretensiosa, mascara uma oficina do artista que, em uma análise mais criteriosa, consegue traçar os diversos ecos e que conflui no escritor não como cópia ou pastiche, mas como evocação contínua dos discursos e estilos passados. Ali se pode notar as reverberações do padre António Vieira, no sentido de defender uma tese a partir de argumentos, imagens com uma clareza conceptista que, mesmo não se podendo ouvi-lo, a leitura de seus sermões faz com que ele venha à presença. Da mesma forma, emulando um Almeida Garrett, formula-se um exercício metalinguístico na viagem digressiva que vai percorrendo assuntos, sem perder o fio nos emaranhados. Existe, inclusive, a crônica intitulada “Viagens na minha terra”, na qual Garrett é homenageado e se tecem visões sobre o seu estilo. Saramago aponta: “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser.” (SARAMAGO, 1997a, p. 52). Esse movimento de pretextos ou testemunhos, que podem também conectar-se à dualidade questionamento e experiência, acaba por nortear o estilo saramaguiano de, alicerçado na compreensão da inconclusibilidade de todo discurso dialógico, descobrir a máscara do efêmero para acessar camadas mais profundas de sentido da existência e interação humanas.

Pode-se associar a essas duas dicotomias uma terceira, evocativa da cultura hebraica, que são os conceitos de *Zachor* (זָכוֹר) e *Kadima* (קָדִמָּה), respectivamente “Lembre-se” e “Avance”. O primeiro, amparado num constante trazer à presença as gerações precedentes, com seus sofrimentos, lutas e forças, forma-se na perspectiva de manter o passado vivo e presente. Algo que, dentro do universo saramaguiano, estabelece-se como elemento fulcral para a compreensão do momento histórico em que se está. O segundo transmite a ideia de movimento para a frente, no sentido de seguir em direção a um objetivo desejado. No caso de Saramago, tal destino não se alcança, mas cada texto se faz como impulso no sentido de persistir no caminho

traçado. Dessa forma, e diante das praticamente trezentas crônicas produzidas, faz-se aqui um breve panorama, a partir de fragmentos de crônicas, em torno de três eixos (Viagem, Paisagem, Linguagem), também eles divididos em três etapas, no sentido de sugerir uma visão do Saramago cronista como sujeito que capta os múltiplos processos históricos, sociais e humanos e sobre eles se posiciona.

1. VIAGEM: OS CAMINHOS QUE SE TECEM

Neste primeiro eixo, os processos de deslocamento, sempre evocados a Saramago, são explorados, podendo o percurso ser tanto temporal quanto espacial, de um mergulhar em si ou de expandir-se para alcançar o outro. Conforme o autor apontaria em *O conto da ilha desconhecida*: “É necessário sair da ilha para ver a ilha, não nos vemos se não nos sairmos de nós” (SARAMAGO, 2002, p. 41), de modo que, graças aos questionamentos, que se tornam instrumentos propulsores de ação, e às experiências, como bagagens adquiridas em tais caminhos, é possível propor como elemento fundamental da obra saramaguiana essa necessidade do movimento. Maria Alzira Seixo, no texto “O essencial sobre José Saramago” (1987), define o cronista como o “*homo viator* que não é limite absoluto de si próprio, mas entidade essencialmente definida pelos acidentes (acessórios) que congrega no (ou para o) seu caminho” (SEIXO, 1999, p. 20, grifo do autor). Portanto, três dinâmicas se podem depreender dessa noção de viagem: no tempo, no espaço, na pessoa.

1.1 A CRÔNICA SINCRÔNICA: TODOS OS TEMPOS, O TEMPO

Na escrita de José Saramago, há uma constante evocação do tempo passado, porém não num sentido saudosista ou meramente descritivo. O que o autor faz, tanto em romances como *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa* ou *O ano da morte de Ricardo Reis*, quanto em crônicas como “Um salto no tempo” (DMO), “Travessa de André Valente” (DMO), “Ir e voltar” (BV) ou “Os gritos de Giordano

Bruno” (BV), é conectar-se a um momento histórico e ressignificá-lo à luz do momento presente, considerando que entre eles houve toda uma corrente de eventos que também adquirem importância e sentido. Em entrevista a Horácio Costa, Saramago explica seu processo de compreensão desse resgate dos tempos:

enquanto o romancista histórico faz o possível por ignorar o tempo que decorreu entre o tempo de que ele fala e o tempo em que ele vive, eu faço o possível para não me esquecer que entre o tempo de que falo e o tempo em que vivo houve um outro tempo de que eu sou também produto, sou filho desse tempo (SARAMAGO *apud* COSTA, 2022, p. 41).

A imagem do tempo como uma tela (em associação com a visão einsteiniana) é transmutada em literatura por Saramago nessa ideia de planificar e interligar os tempos, aproximando-os até que não se estabeleçam como fatos isolados ou deslocados de um encadeamento em que cada elo conta. Além disso, busca-se a consciência do papel de cada evento (e dos agentes envolvidos) na construção histórica dos povos, dos países e das pessoas. É o que acontece, por exemplo, na crônica intitulada “Hip, hip, hippies!” (DMO), escrita em 1969, no contexto da cultura *hippie* cada vez mais difundida entre os jovens, com as flores e o amor. Saramago, como cronista de quase cinquenta anos, principia por avaliar a distância que existe entre as duas gerações, mas apenas para breve tergiversação inicial, no sentido de abrir espaço para o tópico principal do texto:

Agora sois novos: levantar uma flor, fazer dela arma e escudo, será para vós tão natural como respirar e amar. (Também nós, adultos hoje, levantámos as flores possíveis quando tínhamos as mãos limpas e a alma confiante.) Mas o tempo não vos vai poupar. Não ficareis eternos adolescentes, tereis de embarcar, como nós embarcámos, nesta canoa esburacada, sempre a pique de naufrágio,

que é o compromisso quotidiano do adulto. E aí, que fareis? (SARAMAGO, 1997a, p. 92).

O jogo temporal a que a crônica se propõe é o de apelar ao saber de experiências feito que o cronista traz, como “adulto”, e oferecê-lo não como imposição ou menosprezo aos mais novos, mas antes como alerta, a partir do questionamento levantado. A resposta, antes sugerida que definitiva, vem na sequência: “Quando largardes a flor, quando a camisa colorida exigir o suor do esforço, quando os colares se tornarem peso e embaraço (porque a isso não podereis fugir), lembrai-vos do que hoje sois” (SARAMAGO, 1997a, p. 92). Para além da visão do presente imediato, há uma preocupação em manter a rememoração dessa força e leveza, simbolizadas na flor que se carrega.

O tempo que passa muda as vontades (já ensinava Camões), mas Saramago, nessa crônica e, em alguma medida, no restante de sua obra, busca conservar esse lampejo de esperança, não ingênua, mas sim pautada pelo entendimento que é preciso agir e manter-se firme no que se acredita, justamente para melhor compreender a sua função nos processos sociais e humanos em que cada leitor participa. Pode-se associar tal visão à ideia benjaminiana, apontada por Michael Löwy em *Aviso de incêndio*: “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61). Tal é o caminho que Saramago almeja em sua literatura, no entrecruzar dos tempos, construir uma consciência histórica concomitante ao ato de agir.

1.2 A CRÔNICA PANORÂMICA: OS LUGARES ESPELHADOS

Com os tempos em confluência dentro de si, Saramago também desenvolve um percurso físico – ou metafísico – para apresentar suas impressões do momento presente e em fluidez. Conforme observa-

do por Maria Alzira Seixo: “Lugar e deslocação, ou a busca do lugar (a sua construção) a partir de formas diferenciadas de descoincidência experimentada, ou procurada, em relação a ele, manifestam-se em praticamente todos os seus escritos.” (SEIXO, 1999, p. 140-141). Nesse sentido, pode-se observar que o cronista Saramago tanto é um sujeito em trânsito, com um olhar estrangeiro (*homo viator*), quanto um escritor em construção, seja de si mesmo, seja do que observa e transmite ao leitor (*homo constructor*). Da mesma forma, na busca em desassossego que caracteriza sua obra, reside o alto envolvimento do cronista com os objetos narrados e descritos, não somente visando a conferir-lhes um efeito de real, mas também para que tal aproximação resulte numa singularização.

Nos percursos que se constroem nas crônicas saramaguianas, pode-se notar a relação homem-espço a partir de uma dispersão a um espaço outro, visando a espelhar-se nele. Esse movimento, exemplificado em exercícios líricos, como em “A perfeita viagem” (BV), faz-se segundo a ideia do viajante que acumula experiências. E é peregrinando tanto por seu “próprio quintal”, como na visão da pichação amorosa de “No pátio, um jardim de rosas” (BV) ou na criança que subitamente descobre a ponte Salazar (atual 25 de Abril) em “A ponte” (DMO), quanto pela Itália, em crônicas como “Criado em Pisa” (BV) ou “Terra de Siena molhada” (BV), ou até mesmo por outros planetas, como em “Um azul para Marte” (DMO), que Saramago vai trilhando seu percurso interpretativo.

São as percepções que o cronista vai acumulando, pelo captar e transitar, que fazem da literatura saramaguiana esse contínuo olhar atento e perquiridor tanto sobre as grandezas históricas, quanto sobre as miudezas triviais. Para além do caminho projetivo dos grandes monumentos e das pequenas belezas que se faz em *Viagem a Portugal*, um exemplo é a crônica “O jardim de Boboli” (BV), na qual o viajante, na Itália, depara-se com a estátua de Pietro Barbino, um

anão nu montado em grande tartaruga e, diante dessa alegoria, tece-se um comentário irônico que poderia ser a mensagem da estátua: “Não te iludas, és exatamente como eu – anão e disforme, objeto de divertimento de outro mais poderoso do que tu” (SARAMAGO, 1996a, p. 183). Diante dessa descoberta, num momento de interação em que o tempo parece se suspender, para que mais profundamente se absorva essa epifania, o cronista evoca outras duas figuras coletivas para se contraporem a ele:

Havia um grande silêncio no jardim, e um grupo de japoneses que avançava do meu lado esquerdo parecia flutuar sem peso, relampejando óculos e camisas brancas. Dei alguns passos na direção da estátua (para me ver melhor?), mas de repente fui submergido por uma avalanche de homens suados e mulheres gordas, de roupas berrantes, com ridículos chapéus de palha atados na barbela, máquinas fotográficas – e gritos (SARAMAGO, 1996a, p. 184).

As três abordagens aqui descritas (os turistas japoneses que captam a tudo de modo distante, os turistas italianos que tomam de assalto o lugar e o viajante que, em silêncio, tenta se compreender na estátua daquele homem que era divertimento do duque) complementam-se como três modos de articular a passagem e a paragem. Um capta sem envolvimento, não havendo uma efetiva incorporação em si daquilo que vê, e o outro se envolve sem captar, havendo até certa imposição de si e apagamento do que vê. O viajante, por sua vez, almeja por um duplo deslocamento: traz a compreensão de si para o que vê, ao mesmo tempo em que se permite envolver e modificar por aquilo que se apresenta.

Como José Saramago aponta no livro *Viagem a Portugal*, “viajar é descobrir, o resto é simples encontrar” (SARAMAGO, 1997b, p. 287). Por isso que o cronista-viajante busca articular-se como alguém que deseja ser estrangeiro (por manter um olhar “de fora”, portanto, me-

nos condicionado), em associação com uma alma de autóctone (para criar uma noção de pertencimento ao local visitado ou, ao menos, de conexão).

1.3 A CRÔNICA ATÔMICA: EU À RODA DE MIM MESMO

A última etapa do eixo da Viagem, após a junção estabelecida do tempo e do espaço, dá-se na questão da existência, isto é, nas crônicas de José Saramago desenvolvidas como estratégias de agregação e internalização dos elementos exteriores na composição do sujeito. Isso perpassa, continuamente, a visão saramaguiana, tanto como ficcionista – com seus personagens em busca de identidade: Tertuliano como ser duplicado; a luta do grupo cego da mulher do médico por conservar a sua humanidade; Jesus no processo de seu embate interior de deus e de homem –, quanto como cidadão, cuja preocupação contínua e ininterrupta é pôr em xeque o homem como um ser em conflito entre a indiferença e a empatia.

Unindo o abstrato ao concreto, o eu ao outro (e ao todo), as crônicas saramaguianas efetuam-se como espaços de transição, nos quais se sobressai o papel do indivíduo como figura inconclusiva. A partir da definição formulada por Paulo Bezerra, em nota à sua tradução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, o indivíduo, para Bakhtin, apresenta-se como

um ser situado em uma fronteira, em um limiar em que interage com o outro, de quem recebe muitos adendos à sua personalidade e à sua consciência e a quem ele também transmite adendos similares. É o indivíduo em convívio, entre uma multiplicidade de consciências, o indivíduo em processo de construção dialógica. (BEZERRA *apud* BAKHTIN, 2010, p. 321-322).

O desenvolvimento desse processo, em se tratando da escritura de José Saramago, produz-se em torno de dois eixos principais: o Eu

como elemento coletivo e o Eu como parcela individual. A divisão não obedece a esquemas delimitadores, antes sugere uma espiral que ora se amplia, ora se contrai, buscando um dinamismo entre o exterior e o interior. Um exemplo é o que o cronista realiza em “O grande teatro do mundo” (DL), articulando cada indivíduo como um ator, mas que também se deve levar em conta o elemento interativo da ação interpessoal. Fazendo-se alusão à metáfora do mundo como um teatro, em que se desempenham papéis, cria-se a sugestão ao leitor de visualizar a humanidade como algo muito mais amplo, efetuando-se um apagamento de fronteiras:

O mundo é, evidentemente, um palco imenso de ações simultâneas, de que partem três homens à Lua, fortes de ciência e técnica, e onde centenas de outros homens se esforçam humildes por tomar lugar numa carruagem de metropolitano, num autocarro, num eléctrico, num simples táxi, se possível... (SARAMAGO, 1990, p. 68).

Por certo que, como parte das crônicas que Saramago produz segundo um viés editorial muito mais diretamente político e crítico, há aqui uma argumentação ancorada no papel social que cada pessoa deve ter, como engajamento e consciência. Assim, mantendo-se a metáfora teatral, o cronista segue mostrando como todas as disformidades e injustiças cabem nesse palco, com cada ator tendo certa resignação de que os papéis já estavam escritos (então, não se admitem grandes mudanças) e que o pano cairá para todos, no tempo devido.

Eis que desse determinismo (até com certos reflexos nas discussões que personagens dos romances saramaguianos travariam) surge um encerramento da crônica em que subjaz uma luz possível: “Havermos de convir que o mundo assim organizado merecia bem que o pano caísse de vez. Universalmente. Tranquilizemo-nos, porém: o

homem é o animal mais resistente da Terra, porque se nutre de um alimento invisível chamado esperança.” (SARAMAGO, 1990, p. 69). Nesse misto de desesperança e sonho, dos ecos do indivíduo no coletivo ou do coletivo no indivíduo, tece-se a literatura saramaguiana dessa visão fatalista sobre o destino desse mal coletivo (como uma cegueira), bem como uma expectativa de compreensão e conexão do ser humano com o espaço e o tempo social em que vive (como uma lucidez), constituindo-se a visão de Saramago num misto gramsciano de pessimismo da inteligência e otimismo da vontade.

2. PAISAGEM: OS CAMPOS QUE SE LAVRAM

O segundo eixo, por sua vez, abrange a observação e evocação do real transmutadas em linguagem. Passando de uma picturalização lírica evocativa até a interpretação questionadora dos fatos políticos e sociais, Saramago traz ao gênero da crônica essa construção múltipla, como fragmentos que, embora distintos, estabelecem-se como partes de um todo. A partir dos contextos em que se insere, seja na re-visitação das pequenas memórias da infância, seja nos tumultuados anos do governo de Marcelo Caetano e do Processo Revolucionário em Curso, o cronista se torna uma espécie de novo Cartier-Bresson, captando o *instant décisif* que reside em cada evento. Dessa forma, três outras dinâmicas se revelam na composição das paisagens: a família, a pintura e a política.

2.1 A CRÔNICA MNEMÔNICA: A ALDEIA QUE ERA O MUNDO

No jogo de rememoração que José Saramago empreende em sua obra, pode-se associar à visão que Walter Benjamin aponta, sobre Marcel Proust e *À la recherche du temps perdu*: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Assim, as crônicas fazem uma ida ao passado com a bagagem do

presente, isto é, intentam revisitar cenas, falas e pessoas, que fizeram parte do panteão particular da vida infantil do cronista, a partir de uma forma de garimpo das lembranças. Vale ressaltar que José Saramago não possui a “ânsia tão raiva” de Fernando Pessoa no tratamento com as recordações (“E eu era feliz? Não sei. / Fui-o outrora agora.” (PESSOA, 1983, p. 75)), mas sim demonstra uma aparente leitura amorosa, que se conecta ao ser que ele foi, em especial na palavra-chave que abre as portas para outro mundo, de modo similar à *madeleine* proustiana: Azinhaga.

No livro em elaboração desde a década de 1980, e inicialmente nomeado *O livro das tentações*, mas que foi publicado em 2006 como *As pequenas memórias*, há o processo de unir as pontas da vida, refletindo sobre os pensamentos e ações da infância na aldeia com as considerações do adulto escritor. Inclusive, nessa espécie de “autobiografia evocativa”, reaparecem histórias já apontadas no discurso de entrega do Nobel (referentes aos avós maternos), em contos como “Desforra”, do *Objeto Quase*, e em crônicas como “Um natal há cem anos” (DMO), “O sapateiro prodigioso” (DMO), “Retrato de antepassados” (BV) e “E também aqueles dias” (BV). Tendo-se isso em conta, a ideia que Saramago apresenta nessa última crônica mencionada acaba por sintetizar sua visão sobre esse processo de rememoração: “O mito do paraíso perdido é o da infância – não há outro” (SARAMAGO, 1996a, p. 21). O resgate que o cronista faz, portanto, é formulado no jogo de linguagem para revisitar essa paisagem, construindo-a a partir de três esferas concêntricas: a aldeia Azinhaga, a casa e as pessoas da família, o menino que a tudo isso absorvia.

Como exemplo que acaba por unir essas três, a crônica “Carta para Josefa, minha avó” (DMO) mostra de maneira afetiva e evocatória a figura da avó. Usando literariamente o recurso do gênero epistolar, ou seja, com um destinatário determinado, porém retórico, Saramago cria uma personagem de alto valor simbólico:

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, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança: quinhentas palavras, um quintal a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha-vã e chão de barro (SARAMAGO, 1997a, p. 28).

Expandindo a figura da avó para representar toda a parcela da população camponesa, da qual o autor advém e sobre a qual mantém laços de amor e luta (como *Levantado do chão* bem o atesta), o cronista demonstra que o engajamento é necessário, não no sentido de doutrinação dessas populações, mas no de dialogar e ampliar horizontes, demonstrando que a aldeia tem lugar no mundo, assim como o mundo precisa das aldeias.

2.2 A CRÔNICA HARMÔNICA: MANUAL DE PINTURA

Diante dos cenários que se apresentam na obra saramaguiana, as representações obedecem ao esquema: objeto visto e sujeito que vê (tanto narrador quanto personagem); objeto revelado e sujeito que descobre; objeto reconstruído e sujeito que recomeça. É certo que tal organização não é estanque, da mesma forma que os objetos não devem ser considerados como algo definitivamente passivo. Mas o processo de apreensão de um elemento exterior, e sua transformação em algo que compõe a constituição interior do indivíduo que vê (que fala, que escreve), encontra na escritura de Saramago um caminho contínuo de reconhecimento.

O narrador de *Manual de pintura e caligrafia* constrói um silogismo entre duas formas de representação: “quem retrata, a si mesmo se retrata. (...) Mas, quem escreve? Também a si se escreverá?” (SARAMAGO, 1992, p. 79), e suas crônicas que formam cenários pintados com palavras também elaborariam o percurso interno do ob-

servador/remembrador. Tal elemento, na visão de Michel Collot, a partir da psicologia da percepção, pode-se definir como *affordance*, isto é, os sentidos captados por objetos a partir das emanções culturais, geográficas e históricas atrelados a eles. Para o teórico francês, “o ambiente visual do homem não é uma adição de estímulos pontuais, mas um conjunto estruturado pelo ponto de vista do observador, que põe as coisas em relação umas com as outras, segundo um processo complexo de ‘ocultação reversível” (COLLOT, 2013, p. 21). Quando os personagens de *A jangada de pedra* percorrem a Península Ibérica ou Cipriano Algor mergulha nas entranhas do consumismo do Centro em *A caverna*, José Saramago descreve esse ambiente de limites difusos entre o real e o sonho, buscando não apenas criar imagens simbólicas, mas também propor uma ressignificação, por parte do leitor, do próprio ambiente em que ele se encontra.

Algo que acontece, por exemplo, na crônica “Três horas da madrugada” (DMO), na qual a deambulação noturna do cronista se abre para a captação de um olhar alternativo para um espaço já visto:

Lisboa dorme. Dorme profundamente. (...) Abrem-se as paredes deste dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata multiplicada até ao infinito por um efeito de espelhos. E as figuras dos sonhos juntam-se aos seres adormecidos, e Lisboa aparece-me irreal, como suspensa entre o ser e o não ser já (SARAMAGO, 1997a, p. 77).

Na praça do Rossio e vendo além o rio, em total silêncio e suspensão, o cronista revela a sua faceta de catalisador dos sentidos latentes que repousam em cada objeto, num movimento contínuo de ligar o ambiente externo aos jogos internos de linguagem e suas associações possíveis. Com isso, a linguagem saramaguiana se estabelece como caminho de percepção e fusão de paisagens de sonho, paisagens de fato e paisagens em processo.

2.3 A CRÔNICA HISTRIÔNICA: UM MUNDO EM DESCONCERTO

Em sua estrutura voltada para o elemento cronológico, captadora dos acontecimentos, a crônica traz consigo um componente de engajamento que José Saramago, enquanto cidadão consciente e questionador, continuamente imprime a cada texto. Isso acontece de modo ainda semidisfarçado, durante os anos salazaristas, gradualmente mais evidenciado, durante a primavera marcelista (período no qual se publicam os três primeiros livros de crônicas), e com franca e ativa participação política, durante o Processo Revolucionário em Curso – PREC –, em cargos públicos e, principalmente, como diretor-adjunto e editorialista do Diário de Notícias. Na sequência, já como romancista, produziria concomitantemente outros textos nos quais a visão política em panorama seria a matéria-prima, como os artigos reunidos em *Folhas políticas*, algumas das entradas de seus *Cadernos de Lanzarote*, bem como posts do *blog* Caderno de Saramago. Como se pode notar, a produção saramaguiana de cunho político exemplificaria o autorretrato definido por ele mesmo: “Nunca separo o escritor do cidadão. E isso (...) significa que não escrevo para o ano 2427, mas sim para o presente, para as pessoas que estão vivas. Meu compromisso é com o meu tempo.” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 347).

Segundo Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?*, o engajamento político não está, necessariamente, na filiação partidária, mas sim no efetivo envolvimento social e humano que o artista deve possuir. Para o pensador francês, “um escritor é engajado quando (...) faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação.” (SARTRE, 1989, p. 61-62). José Saramago empenha-se em produzir uma literatura que ponha em desassossego uma passividade intelectual, seja pela desmistificação de dogmas históricos e religiosos, seja pelo abalo das certezas do senso

comum. Nos romances, vistos como ensaios temáticos com personagens, o narrador se assume como voz denunciadora das diversas injustiças existentes (das relações desiguais de poder e de classe, do eu incapaz de reconhecer a sua própria individualidade ou a do outro), e espera encontrar no leitor alguém que interaja com essa visão ou que, pelo menos, reconheça o verismo pretendido dos argumentos e exemplos apresentados. Nas crônicas, em que a ligação autor-leitor é pontual e randômica ao mesmo tempo, a mediação de Saramago volta-se muito mais para revelar os “pequenos nada” de uma existência desencantada.

Diante dos processos históricos de Portugal e do mundo na segunda metade do século XX, o cronista intercala seu tom entre o sutil, o aberto e o escancarado, no sentido de integrar a força pessoal (do sujeito) com a força social (do coletivo) através da palavra enunciada. Um exemplo é, na esteira da Guerra do Ultramar e da independência dos países africanos da colonização portuguesa, a evocação do povo moçambicano feita na crônica de 25 de julho de 1975, intitulada “Moçambique, viva!”. Nela, o cronista percebe em si uma melancolia diante desse processo:

Lamentemos os que morreram, os vossos e os nossos. Lamentemos mais os nossos porque morreram no lugar errado. Sim, no lugar errado. Quem dos vossos morreu, morreu pela pátria que nascia. Os nossos morreram a defender o que desta pátria não era, morreram a defender o colonialismo, colonizados eles próprios, e enganados. Talvez não consigamos nunca curar-nos deste remorso. Talvez mesmo devamos recusar curar-nos para que saibamos sempre o que devemos defender e o que devemos combater (SARAMAGO, 1990, p. 270-271).

Como profundo defensor dos Direitos Humanos, Saramago propõe uma contínua conscientização sobre o papel de cada um, sobre-

tudo dos deveres que cada um tem perante os demais. Seja nas questões sociais e políticas, como no caso da decolonização apontada na crônica, seja nas questões humanas e históricas, como nos romances *Ensaio sobre a cegueira* ou *História do cerco de Lisboa*, o elemento que pulsa na escrita saramaguiana é o da necessidade de compreender o caminho até a ação e a ação que precisa ser feita.

3. LINGUAGEM: AS PALAVRAS QUE SE DIZEM

O terceiro eixo se ampara na relação de José Saramago com a leitura e a escrita, por meio de seu material de trabalho, as palavras, que funcionam mais como espaço labiríntico de sentidos. Conforme o próprio Saramago aponta na crônica “As palavras” (DMO): “A palavra, mesmo quando não afirma, afirma-se. A palavra não responde nem pergunta: amassa. (...) Daí que seja urgente mondar as palavras para que a sementeira se mude em seara. (...) Daí que a palavra só valha o que valer o silêncio do ato.” (SARAMAGO, 1997a, p. 56). Com isso, três artifícios típicos do estilo saramaguiano posto em crônica serão observados: a leitura, como elemento que incorpora outras vozes ao que se escreve; a ficção, como exercícios imaginativos de personagens e enredos; e a ironia, como estratégia de tropo que cria, ao menos, duas camadas de sentido, para desassossegar quem lê.

3.1 A CRÔNICA CANÔNICA: LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ

O envolvimento de José Saramago com a leitura é algo similar ao de Édipo com a Esfinge, com toda a noção da busca e do enigma (“decifra-me ou te devoro”). No entanto, ao passo que na história do herói grego ele se consagra vencedor, no caso do cronista português não existe vitória, mas antes uma constante batalha de fusão de ambos os elementos, do leitor e do texto lido. A literofagia que Saramago propõe, em suas crônicas, pode ser demonstrada pela evocação da leitura e do conhecimento da tradição, em especial da portuguesa.

Nos diálogos com Carlos Reis, José Saramago aponta a ideia de que “ninguém escreve se não leu” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Embora possa se considerar um truísmo, isso se estabelece como o reconhecimento de que o autor não compõe a sua voz separada dos outros discursos, mas que os embute em sua própria escritura. Isso se percebe, seja em romances como *O ano da morte de Ricardo Reis* (com o universo pessoano revisitado) ou, *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (com a apropriação do verso vicentino num contexto bélico sugerido), em peças teatrais como *Que farei com este livro?* (com Camões figurando como personagem), seja nas crônicas, como a contínua referência reverente aos autores que o guiam enquanto leitor. Nas crônicas, contando com o caráter fluido que lhes é inerente, efetua-se um duplo movimento das leituras evocadas: faz-se um resgate aos nomes que compõem a cultura portuguesa (o movimento do ir); e presentifica-os, na construção do texto, a partir das sugestões lançadas ao leitor (o movimento do voltar).

Tal movimento se presentifica, por exemplo, na crônica “Ir e voltar” (BV), em que se realiza um chamado ao leitor, como modo de se ter em mente os processos históricos e culturais que formam aquilo que se é:

Gostaria bem de saber, por exemplo, se o povo português se sente realmente herdeiro de Bartolomeu Dias e de Gil Vicente, de Afonso Henriques e de Luís de Camões, de D. Dinis e de Fernão Lopes. Seria um teste a fazer entre nós, e muito menos gratuito do que poderá parecer a gente apressada que faz todos os dias a sua revolução cultural (SARAMAGO, 1996a, p. 160).

Essa “herança”, para o cronista, especialmente a literária, prolonga-se por um grande número de crônicas, indo desde referências mais diretas – Garrett, em “Viagens na minha terra” (DMO); Fernão Lopes, em “A nua verdade” (DMO); Gil Vicente, em “Graça e desgra-

ça de Mestre Gil” (DMO); e Bocage, em “Travessa de André Valente” (DMO) – até referências e reverências mais sutis – Camões evocado, em “São asas” (DMO), “Nem só Camões vítima” (DL) e “A pena e a espada” (AP); Eça resgatado, em “À glória de Acácio” (BV); e Pessoa simulado, em “Vendem os deuses o que dão” (DMO).

Com isso, a panóplia literária a que José Saramago se reporta acaba por corresponder à forma de “lembrança circular” (BARTHES, 2008, p. 45), que Roland Barthes postula em *O prazer do texto*. Se o crítico francês chama a atenção para a rede de conexões que se realizam na leitura, bem como a fruição que dela advém, o cronista Saramago efetua tal movimento não somente com a digressão garretiana, mas também com o ir e voltar da tradição passada, no sentido de compor um todo unitário e consciente da cultura portuguesa.

3.2 A CRÔNICA ICÔNICA: OS SERES SEM RIBALTA

Pensando-se em José Saramago como escritor, a construção literária de personagens e enredos se torna um dos principais elementos que as crônicas exercitam. Reitera-se que não há gérmenes de romances futuros, mas alguns jogos ficcionais já se insinuem, sobretudo a voz narrativa que interage com o leitor e se propõe a desenvolver raciocínios a partir de histórias possíveis. Nesse sentido, de cada testemunho do cronista sobre as cenas triviais que se revelam, surge um pretexto para a produção imaginativa. A história do assassinato de Martin Luther King Jr. gera a impactante “Receita para matar um homem” (DMO), um lance de ficção científica bradburyano se formula em “Um azul para Marte” (DMO), o elemento fantástico de um lagarto gigante nas ruas do Chiado se tece em “O lagarto” (BV) e dois homens velhos numa espécie de paz armada, entregando folhetos às pessoas, encampa-se em “A guerra do 104 e do 65” (BV).

Como ele aponta no início da crônica “O cego do harmónio” (DMO),

Todas as minhas histórias são verdadeiras, só que às vezes me foge a mão e meto na trama seca da verdade um leve fio colorido que tem nome fantasia, imaginação ou visão dupla. Outras vezes não será nada disto, apenas o gosto ou a conveniência do jogo cifrado. (SARAMAGO, 1997a, p. 61).

A paráfrase da máxima de Eça de Queirós (“Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”) é revivido por Saramago na ideia de uma ciclicidade que se veria nas crônicas e se desdobraria nos romances: a partir de uma experiência, tem-se um questionamento, que é testado em uma experiência, que gera novos questionamentos etc. Com isso, a verve saramaguiana de contar histórias se vai desenvolvendo nas crônicas segundo o exercício reiterativo de mesclar impressões sensoriais com reflexões intelectuais, sugerindo ao leitor uma reverberação que se estende para além do texto da crônica.

Isso se percebe na autodescrição do cronista em “No pátio, um jardim de rosas” (BV):

Gosto de andar pelas ruas da cidade, distraído para os que me conhecem, agudamente atento para todo o desconhecido, como se procurasse decididamente outro mundo. Posso então (...) penetrar na cidade como se mergulhasse num fluido resistente, sentindo-lhe as asperezas e as branduras. Nessas ocasiões é que faço as minhas grandes descobertas. (SARAMAGO, 1996a, p. 79).

As descobertas do cronista, do narrador ou dos personagens, na literatura saramaguiana, fazem-se, portanto, segundo o processo de permitir que as sugestões simbólicas e o potencial narrativo que emana das trivialidades vá, num movimento alquímico, confluindo e formando um enredo de crônica, de conto, de peça teatral ou de romance. Nesse viés, Blimunda, o velho da venda preta, caim e todos os demais personagens nada mais são do que desdobramentos da

visão de Saramago sobre um desassossego imaginado e tecido em ficção.

3.3 A CRÔNICA IRÔNICA: A MÁSCARA COM MÁSCARA

O último tópico do cronista Saramago reside naquele que se torna uma das suas marcas de seu estilo, a ironia, que, ao falar de algo, tende a sugerir também outro caminho de sentido, pautado por um rebaixamento questionador. Tal movimento é confessado, inclusive, na crônica “Sem um braço no inferno” (BV), em que se postula: “No fundo, sou um bom sujeito, com uma só confessada fraqueza de má vizinhança: a ironia. (...) Às vezes o impudor é tanto, tão maltratada a verdade, tão ridicularizada a justiça, que se não troço, estoiro de justíssimo furor” (SARAMAGO, 1996a, p. 179). Nesse jogo de máscaras que José Saramago estabelece, e que seria, em projeção da obra futura, o Pastor tentando ensinar um caminho alternativo a Jesus, D. João V sendo tratado como um rei bufão e megalômano ou o governo não sabendo o que fazer com mais votos em branco do que gostariam, há o autor chamando o leitor para compreender seu processo construído de consciente prestidigitação verbal.

A ironia, então, assume este duplo trânsito: textualmente, como figura de linguagem, assemelha-se à metáfora, mas enquanto esta estabelece uma associação de dois termos por meio de um aspecto de similaridade a se afirmar, aquela se formula por uma referencialidade que se nega; e discursivamente, como tropo, fundamenta-se na exploração oscilatória de um olhar que, para compreender um Outro, mascara-se linguisticamente segundo as aparências desse, mantendo, contudo, uma essência contrária e usualmente crítica. Pode-se contrapor, então, uma microironia (no nível da palavra, da expressão, da frase) e uma macroironia, que aglutina toda essa rede em si para constituir-se num posicionamento ambíguo do autor.

Heinrich Lausberg, em *Elementos da retórica literária*, aponta que o acionar da ironia depende, predominantemente, do seu modo de inserção no texto e de sua referência ao contexto: “Como a ironia está muito especialmente exposta ao perigo da incompreensão (à *obscuritas*, indecisa quanto à sua direção), o sinal do contexto é, com certa preferência, posto em maior evidência por meio da *pronuntiatio*” (LAUSBERG, 2011, p. 164, grifo do autor). Então, percebe-se que ela se produz num fio de navalha, e no caso de José Saramago, em seu gênero cronístico, tem-se essa busca por evitar que o seu jogo irônico de referências não se torne tão críptico que os leitores não o entendam, nem tão demasiado aberto para o Exame Prévio logo reprimir. Em ambos os cenários, o texto se perde em sua intenção irônica, razão pela qual se busca um equilíbrio no teor desse mascaramento.

Como exemplo, na crônica “Discurso contra o lirismo” (DMO), a partir de uma emulação de texto oratório, diante de uma plateia hipotética, Saramago estrutura um ataque a um grupo específico de pessoas:

Anda por aí, em inesperada revivescência, contrariando e minando os nossos esforços para a objetividade e a frieza, sem as quais nada de útil se pode construir, uma antiga doença que fez muito mal ao mundo em tempos passados. Falo do lirismo. Afirmo que é uma doutrina perniciosa. Perniciosos são os seus propagadores, sujeitos doentíssimos, intoxicados, verdadeiros focos ambulantes de infecção. Chamam-se a si próprios – poetas (SARAMAGO, 1997a, p. 97).

Todo o discurso é direcionado para uma deturpação do componente poético das palavras e das coisas, algo a ser minado pela própria plateia, que começa a ignorar o palestrante e captar as belezas da luz do sol, do canto das crianças e até do fumo de um cigarro. Com

isso, a ironia se vai estabelecendo na apropriação de expressões e pontos de vista dos “contra o lirismo”, não apenas para que sejam subvertidos e ridicularizados, mas também para que se perceba e problematize esses outros discursos vigentes, a serem analisados e combatidos. Nos romances, teríamos os discursos do padre Agamedes e dos latifundiários em *Levantado do chão*, dos governantes em *Ensaio sobre a lucidez*, do Centro, em *A caverna*, do senhor, em *Caim*, além de todos aqueles que se estabelecem como o discurso ideológico hegemônico e que atua sobre os demais.

Por isso, o próprio Saramago observa que, em seu estilo, a ironia é utilizada “não como um truque, mas como alguém que estivesse dentro de mim e me fosse dizendo ‘não te iludas’” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p. 14). Dessa forma, funcionando como um elemento lúcido de José Saramago, o cronista se preocupa não somente com os jogos retóricos de linguagem, mas principalmente com o peso que as palavras adquirem e as máscaras que elas carregam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MIRAGEM

Nesse breve panorama dos caminhos da crônica saramaguiana, é possível depreender o seu lugar de destaque na formação do escritor que já se anunciava (com sua poesia e críticas), justamente por funcionar como uma moenda de linguagens, um cultivar de gêneros e experiências, que a forma cronística permitiu. Como João Palma-Ferreira definiu: “Eis uma obra onde o escritor tende a oferecer-se ao leitor, não no sentido da comunhão que vai sendo habitual, mas ainda segundo uma forma tradicional em que integralmente se professa o duro ofício de pensar para escrever.” (PALMA-FERREIRA, 1972, p. 83) A função do cronista é o de trabalhar sua linguagem, de modo a percorrer caminhos e, assim como o semeador, lançar suas palavras por todo terreno, e esperar que tenha boa seara em retorno.

E possa, por fim, chamar o leitor para a comunhão dos frutos que teve em sua colheita social.

Para além dos movimentos horizontais que os três eixos acima traçam, pode-se unir três linhas verticais, no sentido de integrar os caminhos da crônica saramaguiana. A primeira, associando a crônica sincrônica (1.1.), a crônica mnemônica (2.1.) e a crônica canônica (3.1.), pode-se articular sob o signo da saudade. Tal palavra-mito da cultura portuguesa não deve ser aqui interpretada como um imobilismo sebastianista, mas sim como a noção previamente apontada do *Zachor*, ou seja, do trazer à lembrança e integrar ao agora todas as gerações passadas, todo o poder simbólico e formador da infância e todas as leituras que a tradição lega para que o cronista crie uma tela ao leitor em que tudo se encontra próximo e possível de se tornar impulso.

A segunda, na associação da crônica panorâmica (1.2.), a crônica harmônica (2.2.) e a crônica icônica (3.2.), estabelece-se com a effigie do trânsito. Embora as vozes do passado ainda se façam sentir, é interagindo com os elementos do tempo presente que as ações efetivamente se realizam. Deslocando-se por diferentes espaços, descrevendo diferentes realidades e produzindo diferentes personagens como representações, o cronista tende a oferecer ao leitor oportunidades de ampliar sua visão para ambientes distintos com visões complementares.

A terceira, por fim, entretecendo a crônica atômica (1.3.), a crônica histriônica (2.3.) e a crônica irônica (3.3.), pode-se estruturar sob a égide da busca. Projetando-se sobre um futuro possível, Saramago não deseja, necessariamente, que se persiga uma utopia, algo demasiado distante de si. Antes, demanda que se viva sob o espírito da busca, de si, da conscientização, dos meandros da linguagem e de sua significação semovente, para que o leitor se paute por uma atitude ativa de questionamento.

O processo estilístico de Saramago, portanto, constrói-se num permanente exercício de “dizer-se”, e nas crônicas, etapa fundamental (que fundamenta) dessa prática, o escritor deambula nas palavras e na cidade, nas memórias e na imaginação, com vistas a propor que o seu dizer se transforme nos leitores não apenas em ler, mas em agir, nessa integração da saudade, do trânsito e da busca. Como apontado ao final da crônica “Cada vez mais sós” (DMO): “Quando pusermos os olhos no céu, repito, não esqueçamos que os pés assentam na terra e que é sobre esta terra que o destino do homem (esse nó misterioso que queremos desatar) tem de cumprir-se. Por uma simples questão de humanidade.” (SARAMAGO, 1997a, p. 217). Com tudo isso, afinal, o cronista José Saramago não pleiteia o cumprimento final do homem, mas, sim, a necessidade de manter um caminhar constante, de saber-se inconcluso, mas que na travessia se vai realizando e conscientizando, individualmente e coletivamente.

RECEBIDO: 06/06/23 APROVADO: 27/07/23

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: a consistência dos sonhos* (Cronobiografia). Lisboa: Caminho, 2008.
- AGUILERA, Fernando Gómez. (sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad.: Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Raquel, 2013.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: 6 de novembro de 1985*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad.: R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PALMA-FERREIRA, João. “José Saramago: Deste mundo e do outro”. In: *Colóquio/Letras*, nº 06. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Mar. 1972, p. 83-84.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. *Os apontamentos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994a.
- SARAMAGO, José. *Objeto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Record, 1996b.
- SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997a.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.

- SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- SARAMAGO, José. *Folhas políticas (1976-1998)*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999b.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad: Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro: Ática, 1989.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. In: ÊSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Tragédias gregas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MINICURRÍCULO

SAULO GOMES THIMÓTEO é Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo e Professor Associado da Universidade Federal da Fronteira Sul (Brasil). Atua na área de estudos literários, sobretudo nos estudos da obra de José Saramago e nas interações teóricas de conceitos de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin e Roland Barthes. Desde 2017 desenvolve o projeto “Adamastor: laboratório de jogos literários” e o site www.umprofessorle.com.br, no qual produz podcasts e outras atividades de divulgação de leitura literária. Publicou, em 2016, *Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago*, pela Editora Appris, e em 2020, *O Cortiço – Jogo de tabuleiro*, pela Editora IDEA.

Saramago: ver e lembrar

Saramago: see and remember

Maria Luiza Scher Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a895>

RESUMO

O artigo aborda aspectos de convergência e de particularidade em dois textos não ficcionais de José Saramago: *Viagem a Portugal* e *As pequenas memórias*. Registros de experiência e relatos de vida oferecem outras possibilidades críticas aos estudos do conjunto da obra dos escritores consagrados pelo cânone literário.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência e relato; memória; Saramago.

ABSTRACT

This article addresses some aspects of convergence and particularity in two non-fictional texts by José Saramago: *Viagem a Portugal* and *As pequenas memórias*. Experience records and life stories can offer other critical possibilities for studies of the body of work of writers consecrated by the literary canon.

KEYWORDS: Experience and report; memory, Saramago

Vou fazer um breve paralelo sobre as particularidades e as convergências de dois textos de Saramago, um relato de viagem e um livro de memórias de infância, tipos de escrita considerados pela crítica tradicional como “gênero menor”: *Viagem a Portugal* e *As pequenas memórias*, respectivamente de 1990 e 2006.

Viagem a Portugal de Saramago não é um manual de viagem, ou um guia turístico, embora contenha todo tipo de informação que se encontra neles. Publicado primeiramente em edição de luxo, com farta ilustração, em fotografia belíssima, de paisagens, de obras de arte, de monumentos e de cidades, o livro traz ainda informação detalhada sobre os pontos turísticos mais importantes, aquele tipo de lugar assinalado com as estrelas equivalentes à recomendação “não deixe de ver”. Como um eficiente manual, *Viagem a Portugal* traz um anexo com mapas, muitos mapas que traçam os roteiros percorridos, os percursos entre cidades e vilas, pedagogicamente arrumados por regiões. Tudo muito didático e organizado.

Contudo, isso funciona como uma pista relativamente falsa para a expectativa inicial da leitura. A todo momento, o texto se descontinua, inserido das minúcias e dos insólitos, dos acontecimentos pequenos e pitorescos. Além disso, o viajante sempre muda de rota, por alguma informação nova, por se lembrar de algum detalhe, por mera intuição. Os mapas, então, revelam-se como sendo não os norteadores, mas o resultado dessa viagem específica. As fronteiras das regiões mapeadas resultam de uma cartografia própria e de certa forma aleatória, que confunde as rotas geográficas dos mapas convencionais.

Há, também, a pista falsa do título. Sendo português, e então morando ainda no país, por que viaja “a”, e não, por exemplo, “por”, ou “em”, Portugal? O título sugere que se fala de fora, isto é, que tendo se afastado, o viajante retorna ao país para uma viagem, que se revela extensiva. Tendo se desterritorializado de alguma maneira, ain-

da que não tenha havido necessariamente um afastamento físico, o olhar terá obrigatoriamente se alterado. Com novo olhar, o mesmo país poderá ser redescoberto, isto é, relido.

Assim, a narrativa da viagem desliza sempre para o comentário, para a reflexão, para o espanto ou a ansiedade, atravessada por todo tipo de relato de caso, a partir do qual o leitor encontrará a emoção e a meditação que ela provoca. O próprio autor joga luz sobre a movimentação do viajante nesse dentro/fora do seu país, e da sua narrativa de identidade, que resulta numa relação, com ele e com ela, mediada pelo pessoal e pelo momento presente em que a viagem se faz: “Esta Viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, (...) encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades” (SARAMAGO, 1990, p. 7).

Esse será o gancho para a minha leitura dos dois relatos de Saramago: o jogo entre subjetividades e objetividades no relato da viagem e no relato das memórias da infância.

O viajante de *Viagem a Portugal* parece responder àquele “imperativo moral” de se colocar fora de casa, de que fala Adorno no seu livro *Minima Moralia*. A experiência do exílio, apesar de dilacerante, guardaria uma paradoxal positividade, pois é condição para se obter um olhar deslocado, resultante da alteração de ótica que o afastamento possibilita. Assim, deslocado e em permanente estado de distanciamento crítico, o escritor só tem como abrigo possível a escrita, a casa na qual ele, na verdade, se refugia (ADORNO, 2001, p. 27).

Também o crítico argentino Ricardo Piglia vê positividade nas mudanças do lugar de observação. O intelectual moderno lança ao mundo uma “mirada estrábica”, um olhar levemente enviesado, lateral, proporcionado pelos deslocamentos (PIGLIA, 2001, p. 66).

Ao escrever sobre o retorno desse simbólico exílio, fica exposta a cisão causada pelo duplo pertencimento: ao mundo da formação

culta, autores, referências, textos (a “cidade letrada”, para citar Angel Rama); e à memória particular, feita de resíduos e traços, acionada subjetivamente na experiência da volta à casa.

Um exemplo do viajante intelectual, e do seu pertencimento à cidade letrada, ou à alta cultura: o viajante vai, num momento da viagem, chegar a Lisboa. Embora o escritor tenha vivido quase toda a sua vida na cidade, o personagem viajante de Saramago não se sente em casa.

Na passagem, percebe-se que, na experiência do retorno, ele parece desorientado, sem bússola, sem roteiro prévio:

O viajante (...) é um viajante perdido. Aonde irá? Que lugares irá visitar? Que outros deixará de lado, por sua deliberação ou impossibilidade de ver tudo e falar de tudo? Tão legítimo seria atravessar o jardim e ir ver os barcos no rio como entrar no Mosteiro dos Jerónimos. (...) O viajante enche de bom ar o peito, como quem levanta as velas para apanhar o vento do largo, e ruma para os Jerónimos. (SARAMAGO, 1990, p. 190).

A indecisão e a escolha sugerem que o viajante adia o contato com a cidade viva dos barcos no rio, mostrando-se ainda pouco à vontade com a experiência de se entregar ao mundo. Assim, opta por começar a visita por um local mais tranquilizador para o intelectual, familiarizado com os arquivos da alta cultura, a monumental igreja-museu que é o Mosteiro dos Jerónimos.

Como por essa necessidade de refúgio, na sequência do périplo pela cidade, o viajante de Saramago visita vários outros museus, como o de Antropologia, o de Arte Popular, e mais detidamente o solene e consagrado Museu de Arte Antiga, e o Museu Calouste Gulbenkian.

O narrador chega a notar essa preferência pelos lugares da tradição culta, e se justifica: “O viajante gosta de museus, por nada des-

te mundo votaria sua extinção em nome de critérios porventura modernos...” (SARAMAGO, 1990, p. 190).

Esse gosto pelos museus sugere o perfil do intelectual e sua formação culta. E é assim, carregando esse arquivo pessoal do homem letrado, que o viajante de Saramago viaja ao seu país.

No entanto, nem só de objetividade e alta cultura vive a Viagem, e agora passo a dar um exemplo da subjetividade. Vejamos como o viajante se refere à visita ao famoso pinhal de Leiria, o famoso Pinhal del Rei: “E este é o pinhal de Leiria, o dos cantares do verde pino de D. Dinis, o das naus e caravelas das navegações, o frágil lenho que tão longe se aventurou.” (SARAMAGO, 1990, p. 157).

A referência às naus e caravelas mostra como a viagem se constituiu como uma espécie de centramento no discurso da identidade portuguesa. Quero dizer, a representação do português como viajante, como executor do projeto das grandes navegações, cristalizou-se na grande narrativa da nação portuguesa, através dos séculos, e a literatura registra a seu modo esse processo de construção do discurso nacional.

E, por isso, é importante a referência a D. Dinis, poeta e plantador do pinhal que um século depois proveria de madeira o projeto competente de navegação da Escola de Sagres.

A perspectiva que se apreende do texto é, aparentemente, a de quem olha de dentro do pinhal e, a partir daí, segue a memória do posterior destino das naus, como se vê em “tão longe se aventurou”. E aí temos o elemento residual da viagem, através da metonímia naus e caravelas, que atravessa o texto como rastro do passado no presente.

Assim, o viajante de Saramago, estando no pinhal do rei-poeta, aciona o arquivo da memória nacional, mas, por efeito de um pro-

cesso de deslocamento do histórico para o lúdico, continua a viagem em outra direção, inesperada:

(O viajante) vai indagar se não há caminho para Marinha Grande que lhe permita saborear por mais tempo a mata. Dizem-lhe que, haver, há, mas que o risco de perder-se é certo. Correu o risco, e se se perdeu não deu por isso. Sabe o que ganhou: alguns quilômetros de verdadeiro deslumbramento, a floresta densa por onde a luz entra em feixes, em rajadas, transformando o verde das árvores em ouro palpitante. A mata (...) é incomparável, (...) nenhuma mereceria mais ter, como habitantes, o povo pequenino dos gnomos, fadas e duendes. E (o viajante) está pronto a apostar que um súbito remexer de folhas que ali se viu foi obra de um esperto anãozinho de barrete vermelho. (SARAMAGO, 1990, p. 157).

Na estratégia do texto, perder-se no pinhal é também embaralhar, na viagem presente, as referências da história; o ganho correspondente ao possível perder-se resulta da superposição de um outro arquivo, o da memória infantil, que guarda resíduos do mundo mágico dos contos de fada. O relato do viajante, assim, é descontínuo; narrativas diversas se entremalham, quando o lúdico desloca o histórico e as memórias se misturam.

O jogo entre a objetividade do relato do intelectual e os desvios da emoção está sobretudo presente nas memórias do escritor que revisita a infância. O menino Zezinho já valoriza a escola como lugar de letramento e acesso ao mundo da alta cultura.

Numa passagem de *As pequenas memórias*, encontramos o menino que, sozinho, conquista o mundo das letras e, com ele, o passaporte para o futuro:

Aprendi depressa a ler. (...) Um dia, de fôlego, li em voz alta, sem titubear, nervoso mas triunfante, umas quantas linhas seguidas. Não percebia tudo o que lia, mas isso não importava. Nessa casa

em que não havia livros, um livro havia, um só (...) que se chamava A Toutinegra do Moinho. (...) Este romance iria tornar-se na minha primeira grande experiência de leitor. Ainda me encontrava muito longe da biblioteca do Palácio Galveias, mas o primeiro passo para lá chegar havia sido dado. (SARAMAGO, 2006, p. 91).

O prestígio do letramento e da cultura letrada, que é o território próprio do intelectual, constitui fundamentalmente o itinerário de Saramago na *Viagem a Portugal*, mas, em *As pequenas memórias*, ele parece optar por outra experiência de escrita no jogo paródico do seu relato de infância.

Nesse sentido, pode-se comparar dois momentos em que o autor fala do lugar da infância. O primeiro é a passagem do viajante de *Viagem a Portugal* por Azinhaga, terra natal do escritor, e pelo pequeno sítio da família, que, devido ao formato do terreno, é conhecido como Rabo dos Cágados:

(...) Foi aqui, em Azinhaga, que o viajante nasceu. E para que não se cuide que veio cá só por razões egoisticamente sentimentais, apontará a Ermida de São José que tem belíssimos azulejos azuis e amarelos, e tectos admiravelmente ornados. (...) O viajante não parará. Restam uns tios, uns vagos primos, a grande melancolia do passado pessoal: pensando bem, só o passado colectivo é exaltante. Não vale a pena ir ver outra vez o rio (...). Lá para baixo, perto da confluência com o Tejo (...) corre em fundo raso, de areia. Chama-se aí o sítio Rabo dos Cágados, e nunca nenhum outro nome foi mais bem posto do que este, tão flagrante é a semelhança, mais ainda no mapa que o viajante está examinando, não para se orientar, mas para se reconhecer melhor. É uma terra comum, esta primeira casa do viajante. Não há mais que dizer dela. (SARAMAGO, 1990, p. 166).

Como se vê, o menino de Azinhaga é agora o intelectual culto, crítico de arte, distanciado da terra, que só vê através dos mapas de viagem. Essa visão da terra natal é, sobretudo, mediada pelo grande acervo cultural de que já dispõe. Ao considerar que “só passado colectivo é exaltante”, o viajante, nesse momento, renuncia à “grande melancolia do passado pessoal”, e se recusa a voltar à infância: “É uma terra comum, esta primeira casa do viajante. *Não há mais que dizer dela.*” (SARAMAGO, 1990, p. 166, “grifo nosso”).

Essa postura distante, típica do escritor refugiado na biblioteca, não se manterá em *As pequenas memórias*. Quase vinte anos, muitos livros, e um Prémio Nobel mais tarde, a memória do narrador reconstrói assim o lugar em que passou a infância:

O quintal nessa parte era uma estreita fatia de terra de uns cinquenta ou sessenta metros de extensão, bordejando um olival e tendo do outro lado, uma densa sebe (...). À medida em que ia-se aproximando do fim, o terreno estreitava-se até terminar em ponta, como o rabo de um cágado. Era aí que minha avó e eu íamos dar de corpo quando a urgência apertava e não dava tempo a que nos metêssemos pelos olivais dentro. (Meu avô devia resolver a questão lá por onde andasse com os porcos.) Que não se surpreenda o leitor com essa eufemística expressão, dar de corpo. Era a lei natural. Adão e Eva tiveram que fazer o mesmo num recanto qualquer do paraíso. (SARAMAGO, 2006, p. 126/127).

Comparados os dois trechos, o leitor, desarmado, não deixa de se surpreender com o pacto proposto agora pelo relato: o escritor larga o mapa onde reconhecia o desenho da terra, e nos oferece, reconstruído pela memória pessoal, os episódios em que a relação do corpo e da vida com o mundo, na sua natureza física, chega a ser desconcertante na sua imediatez.

Nas “pequenas memórias de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p.34), a pequenez da vida nos chega matizada pelo fruir de uma memória subjetivada que denuncia, sem o pudor do intelectual culto, a emoção com que o premiado escritor volta à infância:

algumas recordações soltas, de mínima importância: das baratas que passeavam por cima de mim quando dormia no chão, de como comíamos a sopa, minha mãe e eu, do mesmo prato, cada um do seu lado, colherada ela, colherada eu; (...) de como gostava das vianinhas, de massa fina, mais caras, e que só raras vezes tive a gulosa satisfação de comer... Sempre gostei muito de pão. (SARAMAGO, 2006, p. 108).

Tanto o intelectual que advinha “o povo pequenino dos gnomos” quanto o menino que “aprendeu depressa a ler” são representações do escritor contemporâneo (esse eterno deslocado, esse sempre ser de fronteira) que se lança à aventura dos relatos de ver e lembrar, em busca do único lugar disponível para ele: a escrita precária da memória que, por ser irredimível, é preciso reinventar.

RECEBIDO: 15/06/23 APROVADO: 03/07/23

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- PIGLIA, R. Una propuesta para el nuevo milênio. *Margens/Márgenes* Caderno de Cultura. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires, n. 2, out. 2001.
- SARAMAGO, J. *Viagem a Portugal*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1990.
- SARAMAGO, J. *As pequenas memórias*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2006.

MINICURRÍCULO

MARIA LUIZA SCHER PEREIRA é professora aposentada da UFJF. Mestre em Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Atuação em docência e pesquisa nos temas Literatura Portuguesa, romance português contemporâneo, José Cardoso Pires, José Saramago, comparativismo, memória e arquivo, acervos literários, Murilo Mendes. Principais publicações: *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes* (2004), *A jangada e o elefante: ensaios de crítica literária* (2009), Número especial da Revista *Ipotesi* (PPG Estudos Literários da UFJF) sobre José Saramago (2011). Bolsista de Produtividade do CNPq entre 2000 e 2010. Membro da Diretoria da ABRAPLIP, biênio 2019/2021. Representante Regional na ABRAPLIP, biênio 2021/2023.

De ancilar a contumaz: Saramago e a experimentação da crítica na *Seara Nova*

From anciling to contumaz: Saramago and the experimentation of criticism in Seara Nova

Nefatalin Gonçalves Neto

Universidade Federal Rural de Pernambuco/Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a847>

RESUMO

Apresentamos, em nossa análise, a organização discursiva dos artigos publicados por José Saramago entre 1967 e 1968 na *Revista Seara Nova*. Buscamos averiguar quais as particularidades e linhas teórico-diretivas seguidas pelo autor para, posteriormente, constatar o ponto de síntese a que chega o autor para ultrapassar o mero engajamento político dos escritos empenhados que analisa. Ademais, intentamos trazer a lume como essa particularidade de leitura acabou por gerar uma problemática específica no seio da revista.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; José Saramago; *Revista Seara Nova*.

ABSTRACT

We present, in our analysis, the discursive organization of the articles published by José Saramago between 1967 and 1968 in *Seara Nova Magazine*. We seek to find out what are the particularities and theoretical-directive lines followed by the author, in order to later verify the point of synthesis that the author reaches to overcome the mere political engagement

of the committed writings that he analyzes. Furthermore, we intend to bring to light how this particularity of reading ended up generating a specific problem within the magazine.

KEYWORDS: Literary criticism; José Saramago; *Seara Nova Magazine*.

A crítica é, para além de uma capacidade/habilidade de julgar o produto estético, um laboratório de sensibilidades. Neste espaço cuja caracterização é um processo de travessia de fronteiras entre os dois mundos, é possível encontrarmos não apenas o julgamento, mas a formação sensível daquele que julga o que lê.

Não é outro o movimento que enxergamos em José Saramago ao exercer a função de crítico literário da *Seara Nova*, revista “doutrinária e crítica”, cujas páginas refletem a ideologia do grupo que a dirige e lhe confere “identidade”. O pequeno e importante conjunto de textos escritos nos meados do século XX pelo futuro escritor de *Memorial do convento*, se tomado como espaço de sensibilidade, oferece subsídios não apenas para compreendermos esse laboratório em que o escritor experimentará mecanismos outros de escrita, mas também focalizarmos um momento ímpar da história intelectual portuguesa ao assinalar as linhas do horizonte de uma das revistas lusitanas mais importantes para o período, quase como um telão metonímico de acontecimentos. Destarte, nossa intenção é a de ler o processo de escrita do futuro nobelista, assim como delimitar as mudanças impostas pela direção da revista na constituição da leitura dos textos na coluna assinada por Saramago. Neste processo, procuraremos demonstrar como Saramago, justamente em seu período como crítico da *Seara Nova*, parece cada vez menos repetir um modelo ideológico e, por isso, é reprimido por dirigentes seareiros ao apresentar respostas críticas ao *nível do sensível*.

Tal pressuposto, por seu turno, vai de encontro a uma faceta apresentada pela direção da própria Revista de que a *Seara Nova* sempre

acolheu uma plêiade de intelectuais de formação ideológica diferenciada sem, contudo, alterar a sua matriz. O pretense apartidarismo de linha progressista ou mesmo a postura que pregava a “liberdade do pensar e do agir independente de um programa” (ABERTURA, 1921, p. 3) não se configura, demonstraremos, como realidade. A leitura do material acumulado sobre a revista, bem como a “crítica da crítica” saramaguiana nos fornecem base para afirmar ter existido na *Seara Nova* um modelo político-ideológico rígido e implantado como diretriz que todos deveriam seguir.

Como não poderia deixar de ser, a discussão constitui um espaço privilegiado para a consideração de um dos grandes escritores da literatura portuguesa, tanto no que revela sobre sua faceta crítica quanto pelo que guarda sobre a vida política da época. Além disso, as recensões têm interesse para o estudo e a compreensão de como se deu o nascimento de certa sensibilidade, o gosto e a preferência literárias de Saramago. Mas, antes que de fato mergulhemos em tais debates, cremos ser necessário, por questões organizacionais e de gestão de informação, apresentar uma breve contextualização histórica e panorâmica da *Revista Seara Nova* e de seu percurso desde 1921 até 1974, marco epistêmico essencial para a compreensão da sociedade portuguesa e do papel de seus intelectuais frente ao contexto epocal e à censura. Assim, ao longo do dilatado período, destacamos os caminhos e/ou as linhas de orientação que fizeram da *Seara Nova* um dos principais órgãos de opinião de Portugal e de sua tumultuada história no século XX.

A SEARA E SEUS FRUTOS

É inegável a importância da *Seara Nova* não apenas como revista, mas como meio cívico de comunicação e de resistência ao fascismo que passou a vigorar em Portugal desde quando Salazar torna-se Presidente do Conselho de Ministros em 1933. Como é reconhecido

pela maioria dos historiadores, o pensamento democrático português do século XX confunde-se, de diversas maneiras, com a história do periódico, o que confere ao seu legado um valor cultural e uma grandeza ímpares, os dois construídos com coragem e tenacidade exemplares.

O primeiro número da *Seara Nova* se deu em 15 de outubro de 1921, nascido pelas mãos de um notável grupo de intelectuais portugueses: Raul Proença (escritor, jornalista e pensador), Aquilino Ribeiro (famoso ficcionista e militante da luta revolucionária), Câmara Reis (professor e escritor), Jaime Cortesão (historiador e ex-diretor da Biblioteca Nacional), Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos (poeta e escritor, líder do movimento saudosista, mais conhecido pelo pseudónimo Teixeira de Pascoaes) e Raul Brandão (ensaísta e ficcionista). O intuito inicial da publicação era o de ser um espaço de divulgação doutrinária e de crítica à República mas, em 1926, com a ascensão de Salazar e de seu pensamento como ministro conservador, a revista inicia um segundo ciclo, no qual sua atuação política torna-se intensa, em especial por seu forte pendor doutrinário orientado pelo pensamento de António Sérgio e a curta atuação de José Rodrigues Miguéis que, à época, publicou dois artigos nos quais propunha a revisão da organização política portuguesa e impingia aos intelectuais leitores do periódico o dever de se passar da afirmação à ação, declarando que é da responsabilidade da nata intelectual portuguesa o protagonismo na luta pela renovação nacional¹.

Ademais de tais perspectivas, é de suma importância recordar que a revista congregou em torno de si – por ser espaço plural de expressões ideológicas e aberta ao debate de ideias – um grupo de intelec-

¹ Os referidos artigos são: “Revisão Constitucional”, saído no nº 49 da *Seara Nova* (julho de 1925) e “Salvemos o Parlamentarismo”, saído no nº 49 (janeiro de 1926).

tuais compromissados com o interesse da melhoria social, a difusão do conhecimento, a defesa da liberdade e a justiça social. Essas preocupações foram estabelecidas, já em seu primeiro número – datado de 15 de outubro de 1921 –, por meio do que poderíamos chamar de manifesto ou proposição ideológica e que apresenta, em seu final, os seguintes posicionamentos:

O grupo Seara Nova não lisonjeará nenhuma classe da sociedade. O grupo Seara Nova não dará a nenhum dos seus aderentes qualquer esperança de benefício pessoal.

O grupo Seara Nova não pretende o poder, mas preparar as condições necessárias de todo o verdadeiro poder.

O grupo Seara Nova quer a Revolução, mas não aplaude as revoluções.

O grupo Seara Nova quer semear em proveito coletivo, e não colher em proveito próprio.

O grupo Seara Nova não se limita a prosternar-se perante as glórias passadas da Pátria: quer criar para a Pátria uma nova glória.

O grupo Seara Nova não olha o passado marcha resolutamente para o futuro.

O grupo Seara Nova não se limita a glorificar os mortos heróis, quer que apareçam os heróis vivos.

O grupo Seara Nova não fará festas, nem lançará morteiros. Dirige todos os esforços para a ação, e para a preocupação do dia de hoje e de amanhã (ABERTURA, 1921, p. 3).

O *manifesto*, rosto e direção da revista, acabou por tornar-se seu traço demarcatório, além de existirem polêmicas que causariam fraturas ou a necessidade de alguma mudança mais específica imposta por transformações sociais. Contudo, essa posição muda a partir da segunda metade da década de 1930, quando os seareiros tomam para si a responsabilidade cívica de serem resistentes à ditadura do Estado Novo implantada por António de Oliveira Salazar. Essa re-

novação doutrinária não mudou muito, mantendo o mais fino da revista, que permaneceria por gerações como condição necessária de sua existência. A saber: a não escolha por uma classe social, a quase nula participação dos membros da revista em cargos de poder e o uso do veículo como espaço para manutenção ou permanência dessa proposta, uma visão revolucionária da sociedade, direcionamento ideológico à esquerda, uma postura engajada e, por fim, a promoção de esforços direcionados para ações sociais interventivas. Tais condições serviram para tornar a *Seara Nova* um dos principais veículos de consolidação da oposição democrática em Portugal.

A partir de 1939, com a crise vivida na Europa por causa do início da Segunda Guerra Mundial, a ditadura salazarista intensifica sua ação censória, em especial as obras de orientação marxista – maiores opositores do regime. Revistas de acentuada presença nos meios intelectuais como *O Diabo* (Lisboa, 1934-1940) ou *Sol Nascente* (Porto, 1937-1940) não resistiram à perseguição intelectual dos censores políticos e foram encerradas. A partir de então, a *Seara Nova* encontra um espaço privilegiado por ser o único periódico existente a manter uma linha redacional ideologicamente à esquerda². Sem assumir uma linhagem estritamente marxista, a revista permitiu o debate de ideias e atraiu para si os escritores do nascente movimento neorrealista. É, sobretudo, por meio desses escritores que a *Seara* traz para o seio de suas páginas uma das querelas mais acirradas da época: o embate entre materialismo e idealismo, concepções que amparavam os princípios modeladores das duas principais correntes literárias em voga, *Presencismo* e *Neorrealismo*. Há, ainda, a necessidade de lembrarmos que, apesar de influenciada pelo setor intelectual do

² Esse privilégio durará até 1945, quando um grupo de jovens assume a direção da Revista *Vértice* (Coimbra), para torná-la espaço do movimento neorrealista e periódico de resistência ao Estado Novo.

PCP (Partido Comunista Português), a revista manteve uma abertura à colaboração de figuras de espectros político-culturais hoje reconhecidamente divergentes de seus pendores políticos. Poderíamos pensar nos surrealistas Mário Cesariny e Alexandre O'Neill ou no ensaísta Eduardo Lourenço para não nos estendermos demasiado em listas de nomes e/ou personalidades intelectuais da época.

Em 1959, por fim, a revista passa por um período de renovação e força advindos, em especial, da atuação do seu novo diretor, Augusto Casimiro, que assume o posto em 1961 por conta da morte de seu antecessor, Câmara Reis. A grande mudança do periódico (que perdurará até a Revolução dos Cravos em 1974) se dá não em seu ideal e crença, antes na declarada influência do marxismo em sua orientação editorial, no investimento de novos conteúdos e na inclusão de novos articulistas, renovadores ideais das ideias seareiras e propaladores da força da palavra escrita – mas sempre balizados por um direcionamento à esquerda e uma racionalidade discursiva contrária ao Estado Novo de Salazar.

Essa quase antitaxonomia que apresentamos justifica-se apenas para deixarmos claro que o pensamento e o modo de agir da revista esteve longe de se confundir com qualquer programa de ideias feitas e acabadas como bem descrevia a proposição ideológica da revista apresentado anteriormente – fator preponderante para a aceitação da participação e do desenvolvimento do pensamento crítico saramaguiano, como veremos posteriormente.

Tendo um papel simbólico enquanto foco de resistência ao salazarismo e como espaço ideológico de contrapoder, a memória da Revista já seria, por si, uma ação extremamente importante para a reorganização de um conjunto de práticas culturais que o regime ditatorial português tentou ocultar. Como tal pretensão não caberia nos limites deste trabalho, passemos a refletir sobre a figura do propedêutico seareiro José Saramago que, à época, ainda não fazia

parte da fatia da elite intelectual portuguesa reconhecida (inter)na-
cionalmente.

LABORATÓRIO DE SENSIBILIDADES

A atividade de recenseur da coluna de Crítica literária tem José Saramago à frente entre Maio de 1967 e Novembro de 1968, período que corresponde, como já dissemos, à virada marxista pela qual a *Seara Nova* passa, momento em que se tornou voz hegemônica da esquerda portuguesa. Esse momento “novo” da revista acenou em reunir escritores e intelectuais cujas sensibilidades eram diferentes, mas conservavam um arcabouço ideológico à esquerda – conceito defendido por Augusto Casimiro, então diretor do periódico. É sob essa tutela que o pouco conhecido escritor José Saramago – à data, autor de dois livros apenas, *Terra de Pecado* e *Os poemas possíveis* – é pessoalmente convidado pelo diretor Rogério Fernandes para ser crítico literário do periódico:

Há uns quarenta anos, por espaço de alguns meses, exerci de crítico literário na ‘Seara Nova’, actividade para a qual obviamente não tinha nascido, mas que a benévola generosidade de dois amigos considerou poder estar ao meu alcance. Foram eles o Augusto Costa Dias, que teve a ideia, e Rogério Fernandes, então director da (a todos os títulos) saudosa Revista (SARAMAGO, 2009).

O motivo do aceite, por parte de Saramago, não é dado em momento algum pelo escritor. Contudo, podemos levantar para além do universo de elaboração epistemológico-ficcional, que há naquele momento da realidade portuguesa estadonovista a postura da maioria dos intelectuais em mesclar sua carreira de ficcionista com a de ensaísta e/ou crítico – a listagem é grande, mas para nos concentrarmos em escritores congêneres a Saramago, temos os exemplos de José Régio, Mário Dionísio e Álvaro Cunhal (os três participantes

da *Seara Nova* em algum estágio de suas vidas). A colaboração em páginas de revistas e suplementos, à época, era uma prática comum, motivo que fez dos periódicos portugueses um espaço cultural rico e extremamente importante para a movimentação de escritores e intelectuais. Ademais, é justamente a literatura – sobretudo os gêneros romance e poesia – a animadora das páginas da *Seara Nova*, em especial por meio das rubricas *Livros* e *Crítica Literária*. É justamente nas duas colunas que os autores divulgados renovam o ecletismo da revista e carregam as discussões mais prementes do momento. Em relação a Saramago, foi a possibilidade de projeção, provavelmente, o elemento motivador do escritor laureado para o aceite do trabalho no periódico “sem carta nem diploma” (SARAMAGO, 1968b, p. 208).

Em levantamento feito para este trabalho, encontramos o volume de vinte e oito recensões da atividade bissexta do futuro Nobel. Como não podia deixar de ser, tal conteúdo constitui um lugar privilegiado para a consideração do processo de criação de Saramago, tanto no que revela sobre a sua personalidade crítica, como pelo que guarda sobre a vida literária da época. Além disso, a análise desse volume de críticas assume um valor referencial, pois podemos lê-la como elemento que privilegia a inserção e relação entre o escritor e o pensamento dos intelectuais à volta da *Seara Nova* e, mais ainda, indica as zonas de conflito e comunhão presentes naquele dado momento tanto em relação à crítica literária portuguesa quanto a um escritor em busca da estruturação de sua voz autoral. Por tais fatos, circunscritos a um quadro um tanto quanto genérico, podemos afirmar que as críticas feitas por Saramago na *Seara Nova* convertem-se em instrumento privilegiado e, para além, os erros e acertos promovidos nesse laboratório acabarão por moldar, de forma incisiva, as diretrizes filosóficas da obra posteriormente construída por Saramago.

Vale dizer que, dos muitos veios a serem explorados nessas críticas, deteremo-nos em apenas três aspectos: primeiro, salientar nelas alguns trechos relacionados com a concepção da obra literária; em segundo, como não podia deixar de ser em se tratando de um intercâmbio que tem tanto de profissional como de subjetivo, avaliar a imagem evolutiva do escritor em nascimento e, finalmente, e em consonância com este segundo aspecto, organizar teoricamente o pensamento crítico saramaguiano, de maneira sumária, em um arco que recupera reflexões éticas cuja proposição culminará no rompimento de Saramago com a perspectiva seareira.

O conjunto de vinte e oito críticas, nos dezoito meses incluídos no lapso assinalado, são todas referentes a obras de ficção e, como bem observa Costa, “uma apenas não se refere a obras de ficção em prosa, e, ainda assim, trata-se de teatro (mais exactamente, trata-se de uma nota, bastante elogiosa, aliás, a *O Inferno*, de Bernardo Santareno)” (COSTA, 1997, p. 190). Esse conjunto apresenta um viés pedagógico fortemente marcado desde a primeira recensão e que percorrerá quase todos os artigos da lavra seareira. Contudo, se esse aspecto é constante, a diretiva de valores sofre certa transformação que, se não denota forte contradição, apresenta uma referência crítica bem marcada – como pretendemos demonstrar. Sem a pretensão de realizar o levantamento de todos os artigos escritos pelo resenhista, adiantemos a leitura de sua primeira resenha para constatarmos, em primeiro, a presença desse aspecto pedagógico constante:

[...] Julio Moreira nos propõe uma alegoria. *Nada temos contra as alegorias. Contudo, não nos parece que seja esse o processo mais adequado de exposição de um conflito e sua resolução prática.*

O autor põe em ‘cena’, diante de um pano de fundo de cidade revoltada, o encontro fortuito de um estrangeiro, não nomeado nem identificado, e de um tirano fugido do seu palácio por força dessa mesma revolta. Tal encontro, se o que julgamos saber do

procedimento dos tiranos não está longe da realidade, parece-nos inverosímil. (...)

Temos pois que o herói (assim o devemos designar, como personagem principal que é e como ‘descobridor’ e ‘matador’ do ‘dragão’) deita a mão a um tirano desarmado e o leva consigo, movido por um impulso que se sobrepõe à sua vontade e aos conselhos da prudência. (...) Furtando-o ao castigo que os seus crimes mereciam, pretende, com a exibição pública, que todos finalmente percebem ‘que nenhum homem detém outro poder que aquele que lhe consentem’. Isto já Demóstenes (veja-se ‘Portugal na balança da Europa’, de Almeida Garrett, p. 1) por outras palavras nos ensinava (...). Mas que fez herói de “A execução’ para que o tirano caísse? Nada. limitou-se a apanhá-lo na queda como a um fruto podre que se desprende da árvore (...). Não quis Julio Moreira que um qualquer comparsa da sua história dissesse essas palavras definitivas: ‘já o sabíamos. E da sua podridão nos envenenávamos nós. Por isso o derrubamos’. Duma maneira ou doutra, a história acaba como tinha de acabar: o tirano é morto, linchado pela ‘população’. (...) O estilo de Julio Moreira não serve eficazmente à narrativa. É intumescido, barroco, por vezes verborreico, roçando o mal gosto e o lugar comum. De longe em longe, uma notação exacta, rigorosa, que cinge com justeza o momento e a situação, permite-nos pensar que Julio Moreira tem outras flechas para o seu arco. Mas não as mostra neste livro (SARAMAGO, 1967a, p. 153, grifo nosso).

A longa citação apresenta já de início o raciocínio crítico que se faz apresentar junto com verve de como ele foi estabelecido. Naquilo que poderíamos chamar de primeira parte do excerto, Saramago diz nada ter “contra as alegorias”, contudo, ao questionar seu uso em uma solução estilística, ele apontará não ser este “o processo mais adequado de exposição de um conflito e (de) sua resolução prática”. Em outros termos, não é a apresentação do texto que possui um carácter pedagógico, mas o esclarecimento técnico de como se fazer leituras, bem como qual seria o melhor uso das técnicas narrativas.

Há, ainda, o ensino das funções das categorias narrativas, afinal, o resenhista explicita inclusive como devemos chamar a personagem principal. A continuidade da recensão aponta, também, para a necessidade de um conjunto de conhecimentos gerais para a análise do texto – não à toa Demóstenes e Almeida Garrett são convocados para a leitura em processo. Há, por fim, a apreciação do conteúdo narrativo avaliado a partir da ação do herói para a queda do tirano e para o desenlace final do romance. A plausibilidade do desenvolvimento da história contada, desligada dos elementos anteriormente analisados, justifica ao recenseur a falta de qualidade do livro de Julio Moreira. A conclusão se torna, também, plausível: o estilo é ruim, intumescido, barroco, verborreico, de mal gosto e próspero em lugares comuns.

É importante notarmos que a postura saramaguiana, para além de didática, também se faz dentro de um plano de leitura com princípios específicos de um pensamento ideológico. Assim, Saramago demonstra, em sua primeira crítica, uma postura diretiva longínqua da concepção impressionista, cujo terreno estabelecido procura um horizonte no arcabouço imanentista. Entretanto, foge da crítica “objetiva” de lastro engajado ao advogar a preservação da “artisticidade” do texto – menos um juiz da textualidade e mais um leitor que, ao ensinar, explicita seus pontos de vista. Ao questionar a alegoria e a linguagem barroca, Saramago não o faz por desgosto ou preconceito, mas por um uso inadequado das “técnicas” no conjunto do romance. Como bom arguidor dialético – apresenta quase em lista cada um dos elementos a serem analisados, seus pontos de vista sobre eles e amarra toda sua reflexão em uma conclusão sintética –, o arguto crítico se arvora no produto pedagógico para cobrar de Moreira um “processo adequado” de construção ficcional, excetuando todo e qualquer critério de empatia ou proximidade como vetor de leitura.

A leitura dos artigos de Saramago como um todo denota haver uma preocupação extrema para com o fator literário. Como bem observou Costa, existe no crítico iniciante uma “[...] preocupação primordial com a economia entre forma e função, este respeito pelo *decorum* na obra literária [...]” (COSTA, 1997, p. 195). Essa preocupação primaz para com o estético dá ao escritor uma liberdade em avaliar que acabará por acarretar reclames e certo desgosto entre escritores engajados – muitos dos quais frequentadores do editorial da *Seara Nova*. E isso, em especial, não apenas pelas críticas negativas a alguns que, filiados a um pensamento de esquerda, somavam coro ao então potente neorrealismo – diga-se, extremamente elogiados por seus confrades –, mas também pela liberdade excessiva do jovem crítico em exaltar autores abertamente rejeitados pelo movimento.

Vejam como essa situação constrangedora deu-se. Da lista de escritores que assumiam uma postura de esquerda e foram avaliados por Saramago, podemos elencar 10 autores próximos ao neorrealismo ou a uma visão socialista de sociedade. São eles Álvaro Guerra, Natália Nunes, Urbano Tavares Rodrigues (o único entre eles a receber duas críticas), Bernardo Santareno, Mário Braga, Rentes de Carvalho, José Marmelo da Silva, Ferreira de Castro, Augusto Abelaira e José Cardoso Pires. E aqui justamente temos o nascimento de um problema. Desses 10 escritores, apenas dois são elogiados de forma plena: Álvaro Guerra e Urbano Tavares Rodrigues.

Se por um lado, Urbano Tavares Rodrigues já é um escritor conhecido, com quase 30 livros escritos e grande militante da esquerda, apoiador declarado à candidatura de Humberto Delgado³ para

³ Humberto Delgado foi um militar português que concorreu a presidente da república contra o candidato do regime salazarista em 1958. Foi derrotado nas urnas por conta de um processo eleitoral fraudulento. Morreu assassinado pela polícia política de Salazar em 1965.

presidente, perseguido, afastado de função e proibido de trabalhar em estabelecimentos de ensino do estado; Álvaro Guerra ainda não era nem o escritor famoso que viria ser reconhecido naturalmente e nem estava, ainda, envolvido politicamente com o jornalismo combativo com o qual irá colaborar. Entretanto, o olhar sibilino do autor parecia já saber do futuro promissor dos dois escritores com projeto estético heterodoxo ao neorrealismo em voga. Quanto a Urbano Tavares Rodrigues, já na primeira crítica que sobre ele escreve, em outubro de 1967, Saramago dirá que *Despedidas de verão*

Não será das obras mais *importantes* de Urbano Tavares Rodrigues, mas é, sem dúvida, das mais *significativas*. A história é honestamente e hábilmente contada por quem sabe do seu ofício, numa terra em que o ofício é tido em tão pouca conta. Por aí, já *Despedidas de verão* estaria justificado, mas o livro ganha subitamente uma nova dimensão que o torna *necessária*: a crueza violenta do traço, a franja satírica e mordaz, o amor-raiva que esta Lisboa das sete colinas e dos sete pecados implacavelmente acorda em nós! (SARAMAGO, 1967e, p. 334).

Ao abordar o livro do futuro colega de militância no PCP, Saramago ultrapassa a mera crítica conteudista para investir sua leitura em aspectos da descrição de Lisboa e sua importância para a constituição do romance. A cidade se transforma-se em uma “[...] personagem grande demais para caber nas cento e cinquenta páginas [...]” (SARAMAGO, 1967e, p. 334) do romance, motivo que faz o arguto crítico invocar, novamente, aquela preocupação com uma “leitura adequada” do literário, bem como o uso correto da pena para produzir texto de alto padrão estético e não para propagandear políticas.

Se nesta primeira recensão as loas a Urbano Tavares são tecidas de forma indireta, a segunda, escrita treze meses depois, declara incon-

dicionalmente a adesão de Saramago ao produto estético do escritor lisboeta. Segundo o próprio resenhista:

Não costumamos ser pródigos em elogios. Mas temo-los sempre aqui à mão: não é por teimosia nossa nem por manifestação de avareza que sejam poucas as vezes que gastámos do nosso sacco dos louvores. *Casa de Correção*, porém, pelo que diz e pela forma como o diz (e neste último ponto nem sempre temos estado de acordo com Urbano Tavares Rodrigues), merece os louvores. Francos e abertos. É muito agradável elogiar, sabem? (SARAMAGO, 1968a, p. 371, grifo do autor).

Sem ter exatamente uma crítica feita ao texto – e aqui vemos um raro momento em que Saramago não se deixa guiar por seu senso de procura do literário na obra analisada, foge ao seu pendor pedagógico em expor seu modelo de leitura e se distancia de postulações que leiam a existência de uma única interpretação –, o recenseador não se limita a explicitar do texto sua forma implícita, antes sua diferença catalisadora, a emergência do menos evidente. O elogio nasce, então, à palavra escrita que não se justifica na acomodação de clichês e ideias disseminadas – não há contentamento com conclusões previsíveis. Dessa postura, podemos tirar uma constatação contundente: o texto literário, nas resenhas de Saramago, não se encerra na temática – ele se empobreceria quando lido como resposta a um conteúdo programado pelo escritor. Uma perspectiva antípoda ao neorealismo.

Açulados por tais reflexões, sigamos a leitura da resenha sobre *Os mastins* de Álvaro Guerra, quarta publicação crítica de Saramago na *Seara Nova*, vinda à lume em agosto de 1967. Nela, o futuro nobelista tecerá elogios ao romance analisado e levantará a bandeira sobre o bom uso da função alegórica e de suas possibilidades de mudança do social – lembremos, são esses os ideais da *Seara Nova*. Ao enaltecer

Álvaro Guerra, Saramago também o faz a um tipo de literatura cujas características acredita serem capazes de promover um processo de-salienante:

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*. Teríamos também os relatos, as mensagens das *terras ocupadas*. E tudo isto daria um capítulo fascinante de uma história social da cultura, em que se poriam a descoberto as cobardias e os heroísmos, as servidões e as afirmações de integridade (SARAMAGO, 1967c, p. 261, grifos do autor).

A preocupação demonstrada com o lugar adequado da alegoria dentro de um escopo de cultura assume, como indicou Costa (1997), duas facetas importantes: a preocupação com o estilo e a apresentação de uma unidade textual que, por meio da linguagem, direciona focos e apresenta certo distanciamento de posturas doutrinárias – lembremos, por exemplo, que o crítico havia questionado o uso da alegoria em sua recensão a *A execução* de Julio Moreira. Destarte, ao situar *Os mastins* no panorama literário português, Saramago indica existirem, além do neorrealismo, modelos de escrita que não cristalizam a ortodoxia.

Espaço fulcral de formação tanto para o leitor quanto para o pensamento saramaguiano, as críticas ensinam, sobretudo, como lidar com um produto linguístico em seus meandros estéticos. A título de ilustração, vejamos mais um trecho da recensão a *Os mastins* no qual essa lida é apresentada:

De *Os mastins*, confessadamente uma representação simbólica, diga-se que se coloca, por mérito do autor, naquele exacto pon-

to em que a inteligência dos símbolos encontra caminho aberto através de um código que constantemente manuseamos. As imagens virtuais tornam-se facilmente reais no espelho deste tempo e deste lugar. Estamos em terra conhecida, com gente conhecida – e a alegoria, assim, não se perde em névoa, não se imobiliza em gestos teatrais à espera da fotografia (SARAMAGO, 1967c, p. 261, grifos do autor).

O trecho, autoexplicativo, conclui que não é exatamente o determinismo social ou a denúncia das desigualdades e dos desmandos das elites que faz um texto valioso, antes sua decisiva capacidade em não repetir um modelo de mundo, mas “[...] a *organização de uma resposta ao mesmo, empreendida ao nível do sensível*” (COSTA LIMA, 1989, p. 65, grifo nosso).

Contudo, se o patente respeito e a constante admiração de Saramago se apresentam muito bem postos nas três resenhas, não podemos ignorar que, para com os outros oito escritores de ligação neorealista ou mais envergados à esquerda, essa não é a tônica presente; os escritores, mesmo tendo qualidades inegáveis e produtos de boa qualidade, não passam por esse crivo de leitura de maneira incólume. Mesmo imbuída de um pensamento socialista, a leitura livre de quaisquer amarras ou direcionamentos especificadores de Saramago toma posições duras, diretas e consolidadas em favor do simbólico, do ético e, em especial, do produto literário.

Um bom exemplo pode ser constatado na resenha a *Caso de Zulmira L.*, romance de Natalia Nunes. Nela, podemos notar os elementos de tais propostas que adiantamos:

Caso de Zulmira L. é dedicado a Zulmira L. Logo, Zulmira L. existe. A questão parece de mínima importância, e talvez afinal o seja [...]. Não o será, contudo, se admitirmos que essa singular dedica-

tória está ali posta como um apelo à evidência, que é, como todos devemos saber, a coisa mais oculta deste mundo... [...]

A novela de Natalia Nunes é um relato, ou melhor, a ‘substância’ das sessões de psicanálise a que Zulmira L. se submete. Médico apenas intervém de longe em longe, para fazer inflectir a torrente verbal do paciente no sentido de *uma* total descoberta, a descoberta que, por fim, levará ao remate confortável da cura, de *uma* cura. [...] Querem os fados, quer a sociedade em que vivemos, que a libertação da mulher pareça ter de passar por uma *libertação* sexual, o que, afinal, mostra a que ponto estão falseados os dados do problema. Zulmira L. tem uma profissão (que exerce), um corpo (que utiliza, mas que é para si uma fonte de vergonha), um espírito (que se perde e em que se perde), mas não é livre, ‘não é capaz de...’ De quê? Não o que chega a dizer Natalia Nunes, mas supomos não forçar o entendimento do texto se com um lugar-comum dermos a resposta: ‘De viver a *sua* vida.’ Que ou qual vida fosse, não o sabe ela nem o sabemos nós. Certo e seguro, apenas sabemos que não pode ser esta.

Natalia Nunes escreveu uma novela corajosa. Não terá ousado ou não terá querido chegar às conclusões extremas que o conflito sugere. Mas fica de pé, explícita ou implicitamente, a sua afirmação e o seu protesto. O ‘Caso de Zulmira L.’ continua. E é bem que assim seja (SARAMAGO, 1967d, p. 261, grifos do autor).

A citação revela a sensibilidade leitora de Saramago que comenta o romance, apresenta seu trecho narrativo, explana a possibilidade de ligação entre ficção e realidade, resgata a qualidade de relato, sua organização textual e, em especial, valoriza a importância de se ter a mulher como protagonista central da narrativa. Contudo, ademais do elogio, a crítica aponta a necessidade de se manter a ligação entre o produto ficcional e a realidade em seu modo sensível. O crítico arguto constata a denúncia aos vetores da precariedade das condições sociais e da hipocrisia religiosa – fundamentais para a manutenção de um estado ditatorial como o da época –, mas não ignora a

necessidade de se propor e pensar uma verdadeira libertação frente à sexualidade doentia apresentada pelo romance e condizente com o contexto epocal. Indiretamente, o crítico aponta que, incompreendida, a mulher apresenta frustrações cuja resolução, segundo o romance, se dá através do saciamento de um desejo simplesmente físico – daí a leitura mal direcionada em Natalia Nunes. O apelo de Saramago recusa, em última instância, “[...] um discurso carregado de imprecisões, em favor de um outro que baseado no estatuto de racionalidade – ou de verosimilhança, em última análise” (COSTA, 1997, p. 196).

Essa proposta de quebra do alheamento através de um olhar verossímil e, ao mesmo tempo, sensível retorna às críticas em diversos momentos. Ao ler, por exemplo, o conjunto de textos de Mário Braga intitulado *Antes do dilúvio*, Saramago aponta sua decepção com a falta de fôlego do escritor e sua pressa em apresentar um texto pouco afeito à proposta de um produto literário; ao analisar *O ser e o ter* em comparação a *Anquilose* de José Marmelo e Silva, assinala a falta de conjuntura em *O ser e o ter*, indiciando inclusive a inconclusão que o texto apresenta, o que causa certo logro aos leitores.

A crítica mais contundente, entretanto, recai sobre dois grandes nomes do neorrealismo à época e representantes fiéis do movimento: Ferreira de Castro e Augusto Abelaira. Os dois escritores foram avaliados criticamente em seu contexto e assinalados em seus valores literários de forma exigente dentro de suas diretrizes de empenhamento e literariedade. A solução leitora de Saramago não privilegia, como se esperaria, um ponto de encontro ideológico, antes alguns postulados que se apresentam em forma de isenção crítica (ou, pelo menos, com essa intenção). Munido por seus parâmetros incomuns, o resenhista não resiste à tentação de ler *O instinto selvagem* de Ferreira de Castro sob um viés descomprometido e, rendido ao interesse estético particular – em detrimento do universal – dirá:

Não está em causa a obra passada de Ferreira de Castro. Em toda ela corre um sopro de generosidade, de dádiva, que esbate os momentos menos felizes dessa obra e exalta até à quase veneração aquelas páginas em que o autor soube ser o dialogante por excelência da sua mensagem. Mas o *Instinto Supremo*, não obstante a sua generosa motivação, não é o livro que todos desejaríamos nesta altura da carreira do autor de *A Selva*. O tema não se discute: aplaude-se. Formalmente, contudo, o livro apresenta-se excessivamente ‘elaborado’, demasiadamente ‘tecido’, como se Ferreira de Castro se comprazesse menos no ‘nervo’ e no rigor implacável que a sua história estava exigindo (a nosso ver) do que nas oportunidades que ela lhe dava de aproveitamento “literário” e de cor local. Por aí, Ferreira de Castro ter-se-á traído a si próprio. [...]

Porquê então esta crítica de feição negativa? A resposta é muito simples e de meridiana clareza: porque o crítico, que não procura efeitos publicitários para sair da obscuridade em que se sente bem, pensa que *O Instinto Supremo* é um livro que está abaixo da qualidade que temos o direito de exigir de Ferreira de Castro. E di-lo. Para isso é que teve de vencer o seu instinto de conservação. E confessa-o (SARAMAGO, 1968c, p. 281, grifos do autor).

É notório o respeito que o resenhista tem pelo autor e por sua carreira, contudo, também o é sua crítica a um processo de doutrinação assentado no modelo cultural, ideológico e político quase idealista e fortemente utópico. A essa postura, Saramago contrapõe a falta de um estilo que leia a realidade de forma sensível, questiona a construção do romanesco como projeto de valores e aponta, de forma indireta, a necessidade do entrelaçamento entre linguagem, gênero, denúncia e escolha de personagens para a constituição do produto qualitativo.

Se essa é a postura para com Ferreira de Castro, já com Augusto Abelaira, em uma resenha saída no mesmo periódico e em sequência da análise de *O instinto selvagem*, Saramago não medirá palavras

para julgar sua leitura de *Bolor* como um livro problemático e arraigado a um cânone que não valoriza a alteridade. Vejamos as próprias palavras do escritor para seguirmos nossa apreciação da crítica:

Um ponto mais nos parece importante. O processo narrativo de Augusto Abelaira limita necessariamente o seu campo de acção a umas escassas personagens – o que decerto não é um mal. O que pode já ser um mal, é se essa limitação se faz acompanhar de um segundo efeito: o de se tomar como centro de interesse *interessante* um pequeno grupo particular, uma pequena elite (sic) que a si mesma se teria escolhido, reduzindo-se assim o terreno de observação à proveta do ‘caldo de cultura’. Aqui entraria o que me permito designar por complacência laboratorial: os fenómenos são rigorosamente observados e analisados, mas fora dos corpos vivos em que, para nossa graça ou desgraça, os efeitos são afinal sensíveis... É como se Augusto Abelaira estivesse acima da vida, como se não participasse dela, para o melhor e para o pior. (...) (SARAMAGO, 1968d, p. 282, grifos do autor).

Ao questionar a presença, no romance de Abelaira, de um “pequeno grupo particular, uma pequena elite que a si mesma se teria escolhido”, Saramago apenas expõe um dos postulados comuns usados contra os neorrealistas: um grupo de burgueses que fantasiam realidades proletárias de forma mecânica para poder expor argumentos socioeconômicos – um descrédito da alteridade valorado por Saramago como apontamos anteriormente. Essa mesma crítica aparecerá posteriormente quando escreve sobre *O delfim* de Cardoso Pires. Nela, dirá:

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 de saudade dos bons tempos antigos como se em Cardoso Pires lutassem, qual de baixo, qual de cima, à sua opção de intelectual e a sua íntima natureza,

numa complicada relação de amor-ódio, responsável pela ambiguidade patente na sua obra (SARAMAGO, 1968e, p. 338, grifos do autor).

A crítica ácida ao romance não aponta sua problemática enquanto construção, mas novamente a postura de um sujeito criado em um ambiente burguês que se quer entendedor do contexto proletário além dos próprios proletários. É justamente essa a luta apontada por Saramago na crítica e presente em *O delfim*: há em Cardoso Pires um intelectual defensor do necessitado e em constante digladição contra uma natureza burguesa que desconhece uma realidade de privações. Se essa postura não é justa para a leitura do aspecto literário em *O delfim*, ao postular sobre *Bolor*, Saramago questiona a aplicabilidade de princípios materialistas históricos ao romance, posto que tais princípios anseiam pela transformação da situação social e política do país, mas não sustentam a literariedade do texto. Em outros termos, apesar de uma postura marxista e de enxergar o ser humano como sujeito central da leitura, o crítico media sua leitura a fim de que o conhecimento literário não se desloque em favor de transmissões de informação alheias à verossimilhança textual, antes se constitua em relação ao cotidiano e à subjetividade de quem lê. Esse fundo questionador da própria ideologia evidencia a suspeição do autor de *Memorial do convento* em relação ao alheamento de uma abordagem funcional, displicente à alteridade e descuidada em seu produto ficcional. Em outros termos, o problema apresentado em *Abelaira* é, para o resenhista, o de sua difícil comunicabilidade. Nesse misto entre intelectualização e hermetismo, falta certa finura em se pensar nos “corpos vivos em que, para nossa graça ou desgraça, os efeitos são afinal sensíveis”.

A ONIPOTENTE CENSURA

Por meio de suas resenhas, Saramago quebra o alheamento que imperava na *Seara Nova* em relação ao domínio neorrealista e, por meio de um tom reflexivo, apresenta uma crítica longe de certa postura morna e carola, mas iluminadora e de difícil reconhecimento por estarem dialeticamente próximos. Inegavelmente, seu modo um tanto diferenciado em ler coetâneos não deve ter agradado à nata intelectual que compunha a *Seara Nova*. A essa possível leitura – cuja acusação pode se arvorar em classificá-la como hermética e desvinculada socialmente – podemos somar, em defesa ao crítico, a postura de um sujeito ético em franca contraposição às bases críticas esquerdistas que *esquecem* a necessidade estética dentro do universo ficcional. Tal fato indica uma falta de vivência da atividade escritora enquanto produção do sensível – como bem pontua a crítica de Saramago a Abelaira.

Em relação à *Seara Nova*, essa postura não deveria ser um problema, pois como bem explicitou Beires, todas as posturas vinculadas a um alinhamento progressista eram bem-vindas à revista. Em suas próprias palavras, a

(...) presença de grupos que assimilavam várias correntes de pensamento foi sempre admitida na revista pelo corpo dirigente, desde que partidários, deixando a cada um a liberdade de pensar e agir independentemente de um programa imposto, embora existisse um conjunto de princípios dentro do qual todos se sentiam irmanados (BEIRES, 1971, p. 3).

Guardemos, por enquanto, essa afirmação, afinal não nos consta – até onde conseguimos averiguar – que Saramago tenha sido alvo público de qualquer discordância por conta de sua leitura aquilina. Contudo, o crítico não se deteve a ler apenas os neorrealistas, mas também autores de verve não progressista como Fausto Lopo de Car-

valho e Agustina Bessa-Luís e, inegavelmente, isso instaurou certa crise dentro do periódico. A polêmica se inicia, cremos, com uma arguta crítica para com *Novas Andanças do demônio* de Jorge de Sena já na sua segunda recensão para a Revista. Leiamos, antes de mais nada, o trecho que, apesar de extenso, é significativo:

[...] Mal foi quando cada filho de Adão entendeu reservar para o seu uso e entendimento exclusivo uma dada palavra. Realismo, por exemplo. Este pequeno conjunto de letras tem sofrido tratos de polé. Cada um puxa, repuxa e declara: ‘É meu! É meu!’. Parece que uma tal unanimidade deveria levar-nos à conclusão de que o realismo é *nosso*, mas aí entra a estreiteza da reivindicação pessoal ou de grupo e logo temos tantos realismos quantos os grupos e as pessoas. Parece riqueza, e é pobreza. É, sobretudo, minúcia esterilizadora, uma vez que, nesse ponto, já não é a obra de arte que se discute, mas sim o cacifo e arquivo em que há-de guardar-se. E assim se perde o tempo.

‘Novas andanças do demônio’ é um livro de altíssimo valor. É-nos indiferente ‘do mesmo passo que o não é’ o rótulo que a crítica profissional, ou sectária, ou interessada, lhe aponha e com esta declaração nos pomos já fora do ofício da seita e da conveniência. Temos nas mãos um livro que lemos *abertamente*, atentos ao movimento do homem que o escreveu, a companheiros interessados ‘agora, sim’ na viagem através do labirinto aonde nos conduz, vá ele dar onde der – porque a definição do labirinto em linha recta só poderá ser obra depois de conhecido o labirinto. O trigo promete o pão, mas o pão é obra de reconhecimento. [...]

[...] Temos para nós que ‘Novas andanças do demônio’ e a arte-inteligência de Jorge de Sena como o microscópio, um mecanismo rigoroso e sensível que amplia, devassa e aprofunda. Um exemplo só, de um livro que neste aspecto é todo ele exemplar: nunca, pela palavra nunca, nos foi *descoberto* antes um Luis de Camões como o que se projecta e se levanta nesse extraordinário conto que é ‘Super Flumina Babylonis’. Se o leitor não tiver lagrima nos olhos e força no coração quando chegar à última linha, então deixe os

livros (que os não entende) e a vida (porque a não merece). E mais não diremos por palavras nossas (SARAMAGO, 1967b, p. 181, grifos do autor).

A ácida proposição de Saramago começa justamente por meio da crítica ao crivo realista que prolifera em Portugal em 1967. Ao tratar o termo como estreito, plural e, por conta disso, estéril, a leitura intuitiva que a vinculação formal ao movimento cedeu lugar a uma justificativa infértil. Ser realista em um universo realista não traz gala alguma, quiçá suscetibilidades valorosas destarte, resta uma aceitação de conceito escolástico cuja necessidade de renovação se impõe frente às fórmulas e estereótipos já trilhados. Essa colocação propõe certa adesão à estética realista, todavia, o crítico desliza de uma proposta genérica para expressões não estereotipadas, distante de arquétipos ou estruturas programadas condizentes com muito do que se publicava à época.

Um produto de alto valor que retoma o posto e renova sua modelagem sem esquecer o quesito estético é o vislumbrado por Saramago em *Novas andanças do demônio*; um livro cuja leitura será feita “fora do ofício da seita e da conveniência”. O elogio da riqueza sugestiva, da simplicidade explicativa e de sua sofisticação exemplar – tudo isso em uma linguagem realista, bem articulada, sem desvios ou programática – são postos como elementos qualitativos do livro de Sena. Tanto que o elogio a “Super Flumina Babylonis” não se limita ao conteúdo formal, à linguagem ou à história, mas a um programa estético contaminante do livro todo (“exemplo só, de um livro que neste aspecto é todo ele exemplar”).

Para além de tais questões, Saramago aponta como o rótulo realismo fantástico em Jorge de Sena não serve como um novo modelo, mas se basta como forma de ler o real em chave ficcional – ou, para não perder o termo, uma maneira enviesada de se observar o factual

de maneira sensível. A glória de Jorge de Sena está no que aparenta ser uma deficiência de observação: o autor questiona a relação biunívoca realidade/composição textual. Ao manter essa relação intacta, os neorrealistas se postam aquém da possibilidade estabelecida pela mediação. Essas mediações, por seu turno, se cumprem em Sena pelo entrelaçamento entre semelhança (realismo) e diferença (mágico ou sobrenatural). Se o processo de verossimilhança criado por Jorge de Sena aproxima a narrativa a molduras reconhecidas pelo leitor, a diferença do mágico estabelece a dúvida em relação ao que antes era indiscutível. Assim, pelo “elemento mágico”, deslocado de uma visada formalmente marxista, o autor subleva a intriga e questiona as bases do verismo frente ao poder desarticulador da literatura. Os contos de Sena valem-se da diferença (o popular “outro lado da moeda”) como elemento que desmascara uma suposta verdade – demarcada anteriormente ao ato da representação e posta em questão pelas narrativas de *Novas andanças do demônio* – e encontra, nesse movimento, sua qualidade artística. Em outros termos, ao desbançar o verismo e exaltar um autor apartado do movimento, Saramago aloca Sena como escritor melhor sucedido frente aos epítomes do movimento neorrealista.

Mas a “ofensa” não se encerra aí. Lembremos que Jorge de Sena não pertencia a nenhum círculo acadêmico em Portugal. A falta de apoio institucional foi uma constante que frustrou de veras o autor (como podemos ler em seus diversos prefácios e cartas trocadas com seus amigos) e muitas de suas pretensões. Quanto mais denunciava a mediocridade, a mesquinhez e a intriga dos meios literários, mais Sena se via apartado de um reconhecimento público, sofrendo inclusive de certa censura literária imposta por seus próprios coetâneos. A elaboração da nota teórico-crítica saramaguiana antecipa, em

muito, a leitura que Jorge de Sena sofrerá na década de 80⁴ e exalta, em um veículo marcadamente de esquerda, a proeminência de um autor exilado por seus contemporâneos, e eleva à máxima potência uma figura cuja falta de reconhecimento era notória.

Ao propor a ultrapassagem de um perfil meramente engajado e de uma literatura situada apenas no nível do racional e de finalidade política, Saramago também cria problemas para a intelectualidade da época. Há, declaradamente, uma diminuição da matriz realista em favor daquela alteridade diferenciadora que tão bem soube manipular Jorge de Sena na crítica citada. Tais questões, obviamente, não passaram despercebidas pelos corredores da redação da *Seara Nova*. A leitura heterodoxa do realismo e de suas bases marxistas foram suficientes para a tentativa de uma censura interna, cujos lances ficamos sabendo por meio da carta que Saramago envia a José Rodrigues Miguéis em 14 de maio de 1967:

Há coisas que não se podem calar. Imagine que a minha nota de leitura ao livro do Sena criou, no seio da Seara, aquilo a que nossa antiga gíria parlamentar se dava o nome de ‘movimentos diversos’. Aqui há três dias encontrei o Rogério Fernandes que me saúda assim: ‘Olá seu crítico!’ E logo desenrolou a história. Que o Sottomayor Cardia tinha ficado um tanto estomagado com os elogios que fiz ao Sena e, sobretudo, com minhas inocentes flechadas aos ‘realismos’. Achava que a *Seara* tinha uma posição a defender e que eu deveria defender a *Seara*. Respondeu o Rogério Fernandes que, uma vez que eu fora convidado a fazer a crítica da

4 Veja-se, por exemplo Eduardo Prado Coelho que afirma haver em Jorge de Sena “[...] uma recusa do ‘círculo definido apenas pela subjetividade’, e que isso constitui a base original, e nem sempre como tal apercebida, duma poética. Porque é fácil apontar em Sena um discursivismo desenfreado e estonteante da inteligência, e supor que ele é a explosão de um eu excessivo e incontrolável” (COELHO, 1984, p. 163).

revista, tinha a liberdade de dizer o que entendesse do que entendesse. Insiste o Cardia – e o caso sobe ao Costa Dias (responsável pela secção), que abunda no parecer do Rogério. Cedeu o Cardia às autoridades e a crítica sairá. Claro que, depois de tudo isso, daquilo que ele, aliás, já sabia: se me levantam dificuldades deste jaez tiro os pés da *Seara*... [...] Felizmente que o Rogério e o Costa Dias foram mesmo Democratas! Ou talvez que a *Seara* comece a querer-se mais flexível, e eu fosse convidado apenas por não estar comprometido em posições de rigidez de que outros dificilmente estariam dispostos a desistir (SARAMAGO *apud* PEREIRA, 2010, p. 231, grifos do autor).

A carta apresenta um contraponto à colocação, citada anteriormente, de Beires de que a *Seara Nova* não impunha um programa e nem restringia seu pensamento. Mas também ressalta em Saramago uma posição ética: a acuidade de um sujeito que não se curva à censura. Admirável pensarmos nessa resistência à censura interna para um caderno de recensões, tendo em vista que essa postura é tanto problemática quanto necessária, pois, lembremos, o espaço da crítica era extremamente importante para a movimentação de escritores e intelectuais, afinal, nele circulavam debates, renovações estéticas e políticas do pensamento português. Aceitar o silenciamento de pensamentos divergentes seria obliterar por completo o sentido do espaço crítico presente na *Seara Nova*.

Se há certa resistência por parte de Saramago em não fazer concessões em favor de uma neutralidade tendenciosa ou subserviente aos anseios que propala a *Seara Nova* e os escritores que estão à sua volta, cremos que a ordem estabelecida de legitimação do produto estético não se perpetuará conforme a vontade de Saramago. E isso notaremos a partir do risco corrido ao elogiar a trilogia *As relações humanas*, da conservadora Agustina Bessa-Luís. Em seu artigo, o resenhista tece loas tão exaltantes que não sobra espaço algum para

qualquer tipo de análise mais pormenorizada ou mesmo pedagógica como soia em textos anteriores:

[...] Ora, os romances de Agustina Bessa Luís (estas *Relações Humanas*) são também um lugar de passagem. Não importa que as suas personagens não tenham consistência *prática* (o leitor atento de A. Bessa Luís sabe o que isto quer dizer): é indiferente que as figuras das suas ficções falem todas a mesma linguagem, quer se trate de grandes proprietários rurais, burgueses, camponeses, batoteiros, mulheres de perdição, crianças, adolescentes ambíguos, intelectuais do andar de cima ou do terreiro; pouco adianta que haja ou não um fio narrativo, que as gerações se atropelem ou se dilatam, que o romance acabe ali, ou cem páginas antes, ou cem páginas depois, ou não tenha fim, como não *deveria* ter. A medida comum não serve a este caso [...].

Algumas das ideias de Agustina Bessa Luís não se limitam a ser conservadoras: são retrógradas. Repugnam ao nosso deliberado amor de claridade, de abertura para o inteligível, e de definição e construção de um sistema de relações em que a *magia* não seja utilizada como meio (entre tantos) de dominação de classe. Mas... como é possível, resistindo e opondo-nos embora no plano das ideias e da sua prática, não ser submergido pela beleza torrencial dessa escrita, que não tem igual na literatura portuguesa deste tempo? Como é possível ficar indiferente a certas bruscas iluminações que vão mais longe e mais fundo, no sentido do conhecimento de si e do outro, que todo material de análise que comumente manuseamos? Como é possível não reconhecer e declarar que se há em Portugal um escritor onde habite o génio (vá esta palavra, ainda que perigosa e equivocada), esse escritor é Agustina Bessa Luís?

[...] damos por nós a fazer a Agustina Bessa Luís a concessão máxima: quem escreve assim, quem assim resolve, mistura e separa um universo de figuras dramáticas, mais que humanas, num cenário que mesmo quando quotidiano apresenta sempre um ondular crispado de mundo em transe de criação, pode dar-se tal-

vez ao supremo desdém de não exprimir ideias concretas ou de exprimi-las segundo uma escala de valores para nós, mortais de consumo corrente ultrapassada e negativa. Fica uma lição e uma profissão de beleza. E a beleza, essa, não é certamente um valor ultrapassado (SARAMAGO, 1968f, p. 29, grifos do autor).

Mesmo sem deixar-se alijado de uma postura política (algumas das ideias de Agustina Bessa-Luís não se limitam a ser conservadoras: são retrógradas), é impossível ao crítico em justo juízo de leitura evitar a coroa da genialidade àquela que, mesmo distante do mundo real, extraia uma *beleza torrencial* em forma de escrita, cuja maior virtude é a de *entender a alteridade como iluminação*. E, nesse momento, Saramago confirma que seu estofo de leitura se pauta pela crítica do estético. Mas não qualquer estético, e sim um produto final em que o literário não seja castrado por um ponto de vista ético-político, mas, contra a subserviência da ordem estabelecida, apresente uma síntese da estesia experienciada.

Como não poderia deixar de ser, as críticas aos encômios de Saramago logo tomaram cena. Para não nos delongarmos a esse respeito, vejamos o que nos informa o biógrafo Joaquim Vieira:

A reação veio pela pena de José Gomes Ferreira, que, no quarto volume do seu registro diarístico *Dias Comuns*, escreveu, indisposto, na entrada de 22 de janeiro de 1968: ‘Quase todos os críticos têm chamado génio a Agustina Bessa-Luís (verdade seja que alguns depois se arrependem: Gaspar Simões, Óscar Lopes, José Régio, sei lá quantos). Agora chegou a vez ao Saramago’. estava registrado o aviso para a hipótese de uma precipitação, e (...) o recado pode ter circulado nas tertúlias da Baixa lisboeta, não sendo difícil ter chegado aos ouvidos do crítico (VIEIRA, 2018, p. 153, grifos do autor).

Em acréscimo à arguta elucidação de Vieira, lembremos que Jose Gomes Ferreira, além de ter um alinhamento claro junto ao mo-

vimento neorrealista, era amigo da maioria dos escritores filiados ao movimento. O mero comentário de Ferreira causaria um incitamento direto contra o texto verzejante sobre aquela que, aos olhos de António José Saraiva (eminente crítico português e alinhado à esquerda), seria, “[...] depois de Fernando Pessoa, o segundo milagre do século XX português” (1996, p. 158). O peso não demorou a sentir-se. Seis meses depois de escrever a elogiosa crítica, Saramago torna a ler Agustina – *Homens e mulheres* –, mas dessa vez em um tom bem diferente daquele que inicialmente apresentou:

Não há muitos meses, falámos aqui do livro de Agustina Bessa Luís *As Relações Humanas*. Ao que escrevemos então não tiramos um ponto. Mas também não acrescentamos. *Homens e Mulheres* seria um grande romance (digamo-lo assim para simplificar) se não fosse uma *repetição*, uma glosa de livros anteriores. Bessa Luís tem o seu universo próprio. Dentro dele, move-se como uma rainha. Ou deusa, para os seus fanáticos. Sendo ou não sendo o maior escritor de hoje, é certamente o que melhor domina e molda o barro da língua, aquele em cujo estilo há mais profundas ressonâncias (íamos dizer proféticas, e não estaríamos longe do que pensamos). [...]

Para Bessa Luís tem (a frase é velha, mas cabida) *os defeitos das suas virtudes*. Afoga-se e afoga-nos na sua exuberância, não escolhe, não elimina. Aceita tudo quanto vem, trigo nutriente ou palha miúda. Põe o seu nome no fim, é quanto lhe basta. Perigosa atitude. Porque Agustina Bessa Luís corre risco muito sério de adormecer ao som da sua própria música. Cada livro seu aparece com o impacte de um argumento de autoridade. São as Tábuas da Lei em romance. [...]

Lemos Agustina Bessa Luís com prazer (fatigado, às vezes) e proveito (malogrado, quando calha) em paz com a nossa consciência repetimos que ‘se há em Portugal um escritor onde habite o génio, esse escritor é Agustina Bessa Luís’, mas acabaremos por achar *mal aproveitada tanta beleza plástica, tanta profundidade,*

tão aguda frecha analítica – na dispersão confusa, quando não incoerente e desmanchada, das suas crónicas de família.

[...] Mas já não é diferente que a obra criada se sobreponha ao criador. E isso não o conseguiu Bessa Luís ainda. *Guerra e paz* é Tolstoi e mais do que Tolstoi. Agustina Bess Luís deveria ser menos que seus livros – ou eles mais do que ela. Não há outra maneira de sair da província. E o génio (se não é confiado dize-lo) é um meio, não um fim (SARAMAGO, 1968g, p. 244-245, grifo nosso).

Apesar de extensa, a citação permite entendermos o contexto tanto de apreciação crítica quanto da obrigatoriedade imposta. Ao afirmar que não retira um ponto ao elogio escrito, Saramago logo se posiciona ao dizer que também nada pode acrescentar. O comedimento da colocação aponta, frente aos textos anteriores, um deliberado distanciamento. Trechos como “grande repetição”, “sendo ou não sendo o maior escritor de hoje”, “os defeitos das suas virtudes” e a indicação de um mal proveito de “tanta beleza plástica, tanta profundidade, tão aguda frecha analítica” não coadunam com o espírito confesso de alguém que se encontrou sem palavras ao perfilhar a genialidade de Agustina. Ademais, há uma espécie de necessidade em destacar, junto ao qualitativo, marcas do infrutífero. Daí comentários como: prazer fatigado, proveito malogrado e genialidade dispersa, confusa, incoerente e desmanchada. Impossível reconhecer o mesmo reseñista.

Há, ainda, uma colocação a ser bem posta. Saramago assinala o que, posteriormente, será o ponto negativo mais questionado em Agustina: a forma pouco cuidada contraposta a uma prodigalidade de conteúdos e vasta turbulência intelectual/imaginativa. Os leitores mais próximos de Agustina sabem que a autora mal acabava a escrita de um livro e começava a escrever outro. Não havia por parte dela qualquer paciência para reler o produto findo em busca de discrepâncias; a narrativa se avoluma para tudo dar conta e ser con-

templada. Entretanto, mesmo feita a colocação, não há espaço para qualquer leitura analítica da obra. Há apenas uma crítica impressionista, incisiva, cujo julgamento não apresenta os acertos e falhas da tão comentada intuição de Agustina, quais seus caminhos (sejam eles argutos ou não), como se dão seus descabidos enredos e, por fim, qual a marca acutilante que impede a obra de *sobrepôr-se à autora*.

Mas ainda há uma oração que merece destaque: “Não há outra maneira de sair da província”. Simples, rápida e pouco fértil a interpretações. A colocação, na verdade, aponta justamente para a existência de um pedido por parte da revista para uma retratação e, até mesmo, de ataque à figura de Agustina. Filha de uma espanhola e de um português, a escritora nasceu em Vila Meã, no concelho de Amarante, e posteriormente radicou-se na cidade do Porto, espaço em que parte considerável da obra de Agustina retrata. Tais detalhes seriam sem interesse se não houvesse um bem posto atrito entre a capital Lisboa e a “segunda capital” Porto. Essa divisão acirrada levou os lisboetas a desdenharem dos portuenses chamando-os de provincianos, retrógrados e, muitas vezes, alheados. É justamente essa falta de despreendimento com o mudo nortenho do Porto de sua mitologia que o artigo aponta como provinciano. Ofensa um tanto quanto banal se pensarmos na capacidade argumentativa do crítico, mas ainda assim presente no artigo como se fosse acoplada de forma vulgar a um discurso já posto.

Sem a pretensão de defender Saramago, é notadamente estranho que tais afirmações estejam presentes em seu artigo, haja vista que, 41 anos depois, o autor volte a falar de Agustina e afirme:

Cito de memória: ‘Se há em Portugal um escritor que participe da natureza do génio, esse é Agustina Bessa-Luís’. Disse-o e repito-o hoje. É certo que mais adiante escrevia: ‘Oxalá ela não venha a adormecer ao som da sua própria música’. Havia uma pontinha de malícia nesta observação? É possível, mas bastante perdoável,

tratando-se de um crítico neófito à procura de um lugar próprio na praça literária...

Adormeceu? Não adormeceu? Penso que não. (...) mas aquilo que a Agustina mais parece ter interessado, a comédia humana de Entre-Douro-e-Minho, isso foi exemplarmente cumprido. (...) Balzac e Agustina Bessa-Luís fizeram o mesmo: observar e relatar. O século XIX francês compreender-se-á melhor lendo Balzac. A luz que irradia da obra de Agustina ajudar-nos-á a ver com mais nitidez o que foi a mentalidade de certa classe social no século XX. E também, já agora, a do final do nosso século XIX. Em verdade, em verdade, não era trabalho para alguém que tivesse adormecido... (SARAMAGO, 2009).

Se há em Agustina algum problema ou incômodo, por que Saramago não reitera suas críticas? Ainda mais em um artigo no qual reconhece ter sido injusto em sua leitura de *O delfim* do amigo José Cardoso Pires. Suposições à parte, o certo é que em julho Saramago tenta evitar injustiças em relação à Agustina em um artigo muito provavelmente encomendado, em outubro apresenta uma crítica mordaz a *O delfim* de um já eminente e reconhecido escritor neorealista e em novembro encerra sua participação com um último artigo na *Seara Nova*.

ILAÇÕES SIBILANTES (E SIBILINAS)

Não é necessário dizer que todos os detalhes expostos permitem que retomemos algumas iluminações. Além de uma exemplaridade positiva em dar espaço a um escritor ainda desconhecido, fica claro que houve, por parte da direção da *Seara Nova*, a exigência de uma mecânica não para valorizar seus próximos, mas para reavaliar a qualidade do modelo literário daqueles que lhe eram distintos. E essa postura se deu justamente por um processo de mudanças complexo.

Lembremos que de 1959 a 1974 a revista passou por uma profunda renovação em relação aos seus conteúdos e grafismo, mas também no nível intelectual com a inclusão na redação de novos escritores cuja sensibilidade ideológica era diferente daquela propugnada na abertura de seu primeiro volume. Orientada pelo racionalismo idealista e pelo cooperativismo filosófico de António Sérgio, a Seara era reformista, mas jamais passara por processo de reforma de pensamento. Ao oscilar, a partir de 1959, entre a linha ideológica de seus fundadores e a influência marxista, sua principal impulsionadora, a revista se vê perdida no meio do escol intelectual que lhe dá suporte. Por um lado, mantém a estratégia pessoal e política de António Sérgio – racionalismo idealista, reflexão cultural de cunho universalista, interpretação histórica de fundamento socioeconômico e doutrinação pedagógica para a promoção de uma consciência cívica e democrática –; por outro, uma posição militante de base socialista, com princípios de interpretação e valoração de problemas reais e coletivos a fim de construir uma sociedade justa e democrática.

A crítica contumaz de Saramago aprofunda essa divisão presente no interior do próprio periódico. Ao questionar a literatura produzida pelos novos romancistas, desenvolve análises críticas, mostrando haver, em sua grande maioria, sujeitos que tematizam problemas do materialismo histórico, mas que se mantém longe dos problemas concretos da vida e do fazer literário enquanto processo estético, sendo, por isso, idealistas heterodoxos. Entre dois fogos, o crítico afirma sua personalidade no terreno escolhido. Distante do pensamento de António Sérgio – para quem a cultura era um bem primordial e cuja função era a de tornar *real o ideal e o dever ser em ser* –, Saramago carrega uma postura ética marxista e uma leitura do literário arraigada em valores estéticos. Não há mais ideal a se alcançar ou promover, nem dever que se deva seguir para cumprir-se, antes a valorização da alteridade leitora, a criação de espaços de problematização do

literário e uma atitude exploratória a fim de processar o real em um espaço de diferença para entendê-lo em *nível sensível*.

O que houve, em verdade, foi uma dissimetria entre discurso seareiro e leitura crítica, ampliada por conta de uma crítica *avant-garde*, sem medo de avaliar negativamente seus pares, mesmo quando um deles seja considerado precursor do movimento em voga e o nome cujos intelectuais apontavam como possível de ganhar o Prêmio Nobel de literatura⁵. Conciso em tamanho, mas profícuo em componentes que permitem a formação e o regulamento do olhar ideológico, o ponto de vista crítico apresentado por Saramago é um produto direto, sem circunlóquios ou de leituras parcimoniosas e cuja proposta incide em valorizar a qualidade do livro e não o nome do escritor. A repressão seareira e o posterior afastamento de Saramago do painel da revista revela, em contraposição à citada afirmação de Beires (1971), haver a presença de um espírito que não aceitava dissidências e que, para mais, promovia a imposição de um programa de princípios a fim de tornar real a tão propalada irmandade entre membros.

Quanto ao valor referencial das resenhas saramaguianas, elas não servem somente como modelos de entendimento de seu pensamento crítico-reflexivo – como tentamos apresentar durante todo nosso percurso –, mas ainda como documentos epocais que retratam o movimento crítico do período, a formação e evolução do pensamento particular do escritor e, não menos importante, como espaço para conhecimento do arcabouço epistemológico dele. A leitura das resenhas mapeia, ilumina e descreve o modelo estético pretendido por um crítico em ação e um romancista em devir. Constituem-se

⁵ Nos referimos a Ferreira de Castro que, em 1968 foi projetado juntamente com Jorge Amado para receber a distinção sueca.

lugar privilegiado para a consideração de José Saramago e de seu pensamento.

Dessa leitura, temos como constatar a postura crítica de Saramago e entendê-la como autorreflexiva – por isso, de potencial emancipador. Isso porque o escritor não fica à mercê de o texto *confirmar* o que se sabe sobre a realidade ou de como o factual funciona enquanto contexto para o texto. Há, outrossim, uma constante tensão entre um realismo exigente do contexto em luta com uma diferença constitutiva do ficcional. Esse embate abre espaço para a fuga do familiar e o alargamento do cognoscível. Para Saramago, é justamente essa a força motriz e qualitativa dos textos que avalia como positivos. Neles, a obra literária ultrapassa o mundo real para incluir em si a diferença. Não importa mais o modelo real, mas o *processo de transformação que se opera*. A literatura passa a ter valor central, espaço de lucidez da postura ética e expressão acima de qualquer outro processo.

Consequentemente, a crítica, no caso de Saramago, possibilita o acompanhamento de seu processo de maturação e aponta para como ele se dará em sua obra posterior. Antes de ser um objeto texto final, periodístico, que assinala na trajetória do escritor uma série de impressões alógenas – mas que nem por isso deixarão de marcar sua escrita –, a recensão é texto e, por isso, alcança sua dignidade genética de participar na qualidade de paratexto – crucial, pois datado – na elaboração da obra de um escritor. Além desse caráter íntimo e revelador, o fascínio despertado pelas críticas nasce da possibilidade de se investigar tais materiais através de um contato diferenciado pois, sem qualquer tipo de enquadramento de altos jogos literários, vemos um autor revelar seu pensamento de modo mais sincero, testemunhal (afinal, ela revela o gosto daquele que a produz) por abrir horizontes cativantes e, muitas vezes, inéditos no conjunto de conhecimentos da oficina de escrita do escritor português.

Funcional, ela se torna espaço de excelência para expor um pensamento em posição de alteridade. Em um panorama cultural no qual os horizontes de concretização do processo criativo de escrita eram fechados por uma linhagem neorrealista, Saramago soube como enveredar, mesmo em face de um caminho crítico “direcionado”, para um *locus* de experimentação cujo valor literário se torna seu desiderato, atitude que, por si, merece destaque.

RECEBIDO: 10/06/23 APROVADO: 25/07/23

REFERÊNCIAS

- ABERTURA. *Revista Seara Nova*. n. 1, p. 1-3, 1921.
- BEIRES, J. Sarmiento de. “Presença do passado”. *Revista Seara Nova*, n. 1512, suplemento dos 50 anos, p. 3-5, 1971.
- COELHO, Eduardo Prado. Jorge de Sena, a estrutura da poesia e a metamorfose do sujeito. In: LISBOA, Eugénio (Org.). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: INCM, 1984, p. 160-169.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação nos Tempos Modernos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- PEREIRA, José Albino (Org.). *José Rodrigues Miguéis / José Saramago Correspondência 1959-1971*. Lisboa: Editorial Caminho/Fundação José Saramago, 2010.
- SARAIVA, António José. *Iniciação à literatura portuguesa*. Lisboa: Edições Europa-América, 1996.
- SARAMAGO, José. A execução – Julio Moreira. In: *Revista Seara Nova*, n. 1459, p. 153, 1967a.
- SARAMAGO, José. *Novas Andanças do Demónio* – Jorge de Sena. *Revista Seara Nova*, n. 1460, p. 181, 1967b.
- SARAMAGO, José. Pelos caminhos transversos da alegoria: sobre *Os mastins* – Álvaro Guerra. *Revista Seara Nova*, n. 1462, p. 261, 1967c.
- SARAMAGO, José. Ah! Se ousares ... Ousa! – Sobre o *Caso de Zulmira L*, por Natália Nunes. In: *Revista Seara Nova*, n. 1462, p. 261, 1967d.

SARAMAGO, José. Amor sim, mas não o que parece – *Despedidas de Verão*, Por Urbano Tavares Rodrigues. *Revista Seara Nova*, n. 1464, p. 334, 1967e.

SARAMAGO, José. O saber ocupa lugar? – “*Casa de correcção*”, de Urbano Tavares Rodrigues. *Revista Seara Nova*, n. 1477, p. 371, 1968a.

SARAMAGO, José. As virtudes da ambiguidade – “*O ser e o ter*, seguido de *Anquilose*”, por Jose Marmelo e Silva. *Revista Seara Nova*, n. 1471, p. 208, 1968b.

SARAMAGO, José. Sem armas na floresta – “*O Instituto⁶ Supremo*”, por Ferreira de Castro. *Revista Seara Nova*, n. 1474, p. 281, 1968c.

SARAMAGO, José. Os malefícios da cultura - “*Bolor*”, por Augusto Abelaira. *Revista Seara Nova*, n. 1474, p. 281-282, 1968d.

SARAMAGO, José. Quem gosta deste mundo? – “*O Delfim*”, por José Cardoso Pires. *Revista Seara Nova*, n. 1476, p. 338, 1968e.

SARAMAGO, José. As Relações mágicas – Sobre *As Relações Humanas (Os Quatro Rios, A Dança das Espadas, Canção diante de uma Porta Fechada)*, de Agustina Bessa-Luís. *Revista Seara Nova*, n. 1467, p. 29, 1968f.

SARAMAGO, José. Um meio, ou um fim? - “*Homens e Mulheres*”, por Agustina Bessa-Luís. In: *Revista Seara Nova*, n. 1473, p. 244-245, 1968g.

SARAMAGO, José. Agustina. *Outros Cadernos de Saramago*. 01 jul. 2009. Disponível em: <https://caderno.josesaramago.org/49631.html>. Acesso em 19 ago. 2022.

VIEIRA, Joaquim. *José Saramago: rota de vida* – Uma biografia. Lisboa: Livros Horizonte, 2018.

MINICURRÍCULO

NEFATALIN GONÇALVES NETO é Possui Graduação em Letras/Latim pela UNESP-Assis, Mestrado (2011), Doutorado (2019) em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). É professor de Latim e Língua Portuguesa da UFRPE (Universidade Federal Rural de

6 O documento está grifado como Instituto no original, contudo, acreditamos ser um erro de digitação, pois o livro de Ferreira de Castro intitula-se *Instinto Supremo*, como é repetidas vezes citado na própria recensão de Saramago.

Pernambuco) e Pós-Doutorando pela USP (Universidade de São Paulo). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria literária e em Outras Literaturas Vernáculas e é líder do GELLPOMC (Grupo Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea), grupo cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Audácia pedagógica

Pedagogical Audacity

Andrea del Fuego

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a893>

RESUMO

Trata-se de breve texto de homenagem a José Saramago feito pela escritora brasileira Andrea del Fuego, que em 2011 foi vencedora do Prêmio Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago. Centenário

ABSTRACT

This is a brief tribute text to José Saramago by the Brazilian writer Andrea del Fuego, who in 2011 won the Saramago Prize.

KEYWORDS: José Saramago. Centenary.

Minha primeira leitura de José Saramago foi com o livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. O impacto foi imenso, um assombro com a audácia no tema e na linguagem. Soube que Saramago achou ter lido o título do livro numa banca de jornal, andando pela rua. Ao retornar o olhar para conferir a frase curiosa, ela nada estava lá, não existia. No entanto, Saramago manteve o título tal como lhe sur-

giu, uma transparência, da mais honesta, com o próprio processo de escrita. Como se não houvesse o que esconder sobre o caminho da criação, nem sequer entender seus meandros, menos ainda endeu-sar a criação.

Saramago é um fotógrafo investigativo da caminhada humana, como se ele entrasse em mata fechada, saindo de lá com um punhado de narrativa viva e movente. Curiosamente, o evangelho que o título sugere não é escrito por Jesus, mas por um evangelista cujo nome não sabemos. Este narrador evangelista está muito mais próximo de Jesus do que estiveram os próprios evangelistas do Novo Testamento. O evangelista saramaguiano testemunha desde as secreções do nascimento de Jesus, as dores das carnes, até atravessar sua subjetividade em construção, quando, aos treze anos, calça as sandálias de seu pai recém-crucificado, herdando, a partir deste ponto, a cruz que será um sentimento: culpa, ou seja, consciência.

O evangelista de Saramago espalha a palavra do humanismo, do homem que não tem apenas direito, mas deveres, como bem defendeu o autor em sua noite do Nobel. Os deveres não serão cumpridos por tutores divinos ou autoridades, mas por nós mesmos. Uma consciência iluminista de nossas ações e do estado permanente de esclarecimento, de uma direção que nos leve à autonomia, esta nunca alcançada ao nível individual, se não for também coletiva.

Saramago inicia a obra descrevendo a xilogravura sacra do alemão Albrecht Dürer, ilustração que faz parte de a Grande Paixão, conjunto de doze xilogravuras sobre a Paixão de Cristo, feitas no final do século XV e início do XVI. Saramago faz uma descrição de cada quadrante da ilustração, como se oferecesse uma exposição em braile para aqueles que não enxergam a imagem. Saramago vai passando pelos personagens em primeiro plano até os figurantes ao fundo, estes só vistos por um expectador interessado na narrativa para além da grande cena central. Com este gesto, Saramago

termina o primeiro capítulo nos deixando saber que as histórias que nos são contadas são elas sempre uma representação, um desenho, uma xilogravura, uma impressão do que existe; nos faz lembrar que a representação é tornar presente o que está ausente, esse papel fundamental da palavra.

O tema é audacioso e espinhoso, o próprio narrador, o evangelista, se pergunta em dado momento sobre a razão da narrativa. Por que narrar uma história arquiconhecida? A resposta é o próprio romance. A trajetória que se afasta do esperado, tal qual Lázaro que não ressuscita, tal qual a tentação de Cristo que não é a sedução do Diabo, mas a de Deus. O sacrifício do pequeno pássaro que José e Maria ofertam ao templo, ironicamente descrito pelo narrador e evangelista que resgata neste momento o espírito volteriano, ou seja, a pergunta pela divindade como fiadora dos atos e valores humanos. O evangelista se pergunta pela razão da fome divina, um pássaro a saciaria? Por acaso, não seria essa fome o próprio medo do homem vertido em outro polo de controle: uma lei e, portanto, um castigo?

A linguagem é audaciosa, como lida desde *Levantado do Chão*, o chão da língua onde Saramago nos convida a andar descalços, a ler o mundo com a voz do mundo. Ao cravar a oralidade como o diapasão de sua linguagem, e assumi-la dali por diante, parece afirmar que a língua não está somente em algum movimento contínuo e ascendente almejando uma erudição beletrista como parâmetro literário. Em Saramago, há uma erudição na oralidade, uma erudição antes da palavra escrita, podendo ser nesta o seu reservatório, seu graal de barro como surge o grande símbolo cristão no “Evangelho”. Saramago explicita a erudição da oralidade, ou seja, uma audácia.

Neste centenário onde celebramos a vida e a obra de José Saramago, lembremos deste elemento que o autor tão bem plantou em leitores e escritores, a audácia. Ela não é só uma coragem, mas uma honestidade: a criação como mundo vivido tal qual ele é feito por nós,

numa rede humana de saberes e vozes. Herdamos de José Saramago a consciência dos deveres, entre eles, a transparência do pensamento e das ações. Vamos celebrar a literatura e seguir por gerações com a mesma coluna ereta daquele que primeiro construiu uma metáfora para conhecer o universo. Devemos muito e tudo aos que não temem as palavras.

RECEBIDO: 12/06/23 APROVADO: 12/06/23

MINICURRÍCULO

ANDREA DEL FUEGO é escritora e mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É autora do romance *Os Malaquias* (vencedor do Prêmio José Saramago, 2011) publicado na Alemanha, Itália, França, Israel, Romênia, Suécia, Portugal e Argentina. Seu último romance, *As Miniaturas*, foi publicado na Argentina e na França. Autora também da trilogia de contos *Minto enquanto posso, Nego tudo e Engano seu*. Ganhou o prêmio *Literatura Para Todos* do Ministério da Educação com a novela *Sofia, o cobrador e o motorista*. Integra as antologias: *Geração Zero Zero*, *Popcorn Unterm Zuckerhut* (Alemanha), *Other Carnivals: New Stories* (Inglaterra), *Brésil 25* (França) entre outras.