



UNIVERSIDADE  
CATÓLICA  
PORTUGUESA

---

BRAGA

## **A Formação da Escrita Saramaguiana**

Tese de Doutoramento apresentada à  
Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de doutor em  
**Literatura Portuguesa**

**Everaldo Bezerra de Albuquerque**

**Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais**

JANEIRO 2021



**CATÓLICA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

---

BRAGA

**A Formação da Escrita Saramaguiana**

Tese de Doutoramento apresentada à  
Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de doutor em  
**Literatura Portuguesa**

**Everaldo Bezerra de Albuquerque**

Sob a Orientação do  
Prof. Doutor **José Cândido de Oliveira Martins**

## DEDICATÓRIA

À Palavra que Se incarnou e armou sua tenda entre nós; assim Deus mudou para nos tornar, com efeito, mudança – dissemos, entre textos, um Evangelho, o Poeta, um Professor e eu.

Ao Bezerra (ou de Bezerros?). Ao Valeriano. À Gorete (a *trindade terrestre* que abençoa os meus voos): o primeiro escondeu seu nome original para não registrar uma cópia do passado e poder recomeçar; o segundo acompanhou-me à Crisma – princípio duma caminhada; a terceira viveu comigo um dos momentos mais violentos da nossa existência – assalto à mão armada.

À Santa Luzia, que intercedeu, neste estudo, para que meus olhos continuassem iluminados por fé, esperança e caridade, em meio a tantos textos cheios de sombras.

Às palavras da Língua Portuguesa; nelas se expressou uma senhora que apareceu em Fátima; por elas, escreveu José Saramago sua obra; e nelas vi uma hipótese; eu, que já era Doutor do ABC, precisei de ir até o Z.

Às professoras: a primeira, que me ensinou a ler e escrever, de cujo nome não me recordava, porém, investiguei: Maria Salete; Ruth (*in memoriam*), que iniciou a mim e aos demais da «Equipa Número 1» da Faculdade de Letras/Arapiraca, nesta trama que são a Teoria Literária e a Literatura Portuguesa; e Verônica, primeira que vi brilharem os olhos, aquando das tentativas de ensinar «o que é Literatura».

Oxalá os ouvintes e leitores destas páginas oiçam este brilho.

«Para um homem se ver a si mesmo, são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho e há mister olhos» *Sermão da Sexagésima* (Pregado na Capela Real, Pe. António Vieira, Lisboa, 1655)

«Eu, J.P., ouvi uma voz forte como trombeta, que dizia, Escreve em livros o que vês. Virei-me a ver a voz que me falava. No meio das letras estava alguém: parecia um Homem; entretanto, a sua cara era como o sol do meio-dia, parecia um príncipe a caminho de ser rei, que *não se distinguia da massa, nem pela púrpura nem pelo diadema, mas apenas por um feixe de trigo que trazia à mão* (T.M. escreveu, pois misturei escrever com ver). Mas quem é este homem, Não sei se seu nome era Ninguéns ou: Abel, Agustina, António, Fernando, Josefa, Honorato, Lídia, Luís, Ricardo, Saramago, Valério, Viegas, Xabregas» *Apocalipse* (Publicado numa biblioteca virtual)

## AGRADECIMENTOS

1. Aqui e hoje, o (a)mar de gratidão recomeça e o céu espera...

Não escrevi uma tese para chegar o momento de adorná-la com elogios e encómios, que serão lembrados *ad aeternum*; ao inverso, escrevi umas linhas para expressar agradecimentos e adorná-los com uma tese. Muito obrigado! *Propositum incipit*:

Isto aqui foi apenas um pretexto para defrontar invernos letivos 2017/18, 2018/9 e 2019/20 e rigorosos, como os da Europa, pelo menos a um nordestino feito eu (até então residente de uma zona latino-americana, semiárida e tropical). Diria rigorosíssimos, sem hipérbole; e para, enfim e no princípio, escrever umas páginas – idas e voltas entre dois Josés, um bem cândido na fala e outro nada ou pouco cândido na escrita. Se ficarem inertes numa biblioteca, só o futuro dirá. Decerto que árvores e livros têm folhas e já mais de uma pessoa leu estas.

Então, vou continuar a viver, pois nem só de Letras vive o homem. Embora eu considere que quem as conhece sabe melhor; e, desde miúdo, goste de adormecer com um livro à beira, cansado de ler. Livros são-me caos e ordem de cacos, quebra-cabeça, remédios para desorganizar e organizar, viver acordado e acordar mais vivo. Pois, «não saber é como não ver» (ou vice-versa?), dissera-me uma portuguesa, Margarida, nome de flor; apesar da delongada invernia bracarense, por cá volta e meia uma floresce.

Rememoro agora que o orientador do primeiro passo desta caminhada, no trabalho de conclusão da Licenciatura, também era um José (Aristan da Silva de Melo). Com efeito, a memória é uma das melhores comprovações de quando e quanto somos gratos. Aquilo que seria «géneros literários reunidos numa obra» (José riu para não chorar da minha criancice universitária de pensar poder trabalhar, em alguns meses, a grandiosidade deste tema) tornou-se agora «géneros literários mestiçados na obra-génese de Saramago», um quê de delimitação exigido por uma investigação, conforme os doutos que chegaram antes de mim; e de menos gula intelectual. Ou seja, não encontramos temas – os temas encontram-nos e, pensando estar vestidos, seguimos seminus, pois partimos desta terra quase sem roupa, como chegamos, investigadores ou não. O muito que vamos reunindo também se vai mestiçando e acabando pelo caminho.

No entanto, a gratidão faz-nos ver que há rastros do Eterno em nós, em quem agradece e em quem acolhe um «obrigado». Nesta terra, todos morrem, porém, alguns vivem e não

somente passam pela vida. Esta tese foi mais um modo de participar desses alguns e dos poucos que não esquecem de agrade(ser).

Parece que Cervantes escreveu: «dos maiores erros que os homens cometem, ainda que alguns digam que é a soberba, digo que é a falta de gratidão» (ainda não li *Dom Quixote*). Pois, *hic et nunc*, livro-me desta falta e daquele erro. Precisei sim e precisarei de outrem nestas andanças e paragens, travessias que me atravessam. Estas linhas, sem outras mãos e outros rostos, se chegassem a aparecer, seria obra caolha ou zarolha. E de problemas de vista, basta-me a miopia. Amizade, companheirismo (quer perto quer mais longe) e parceria provam-nos que vale mais caminhar juntamente do que caminhar rapidamente e assim v(o)amos mais alto e mais longe. Vi outro dia, na *internet* (grande risco de cometer crime contra o autor lá referenciado metê-lo aqui), que «o amor é a liberdade de voar acompanhado, é deixar ser sem possuir».

Portanto, o pré-texto é, de facto, pretexto, uma justificação em Portugal ou uma justificativa lá no Brasil, para passar horas em claro ou escuro a ler e reler, analisar e tentar um argumento original (ou mais original possível, já nem sei), que se pergunta e responde diante do texto literário, esfinge-tecido que fala a mim, Édipo-leitor-investigador: «decifra-me ou devoro-te». Para isso, lhe decifrar é avariar/quebrar um brinquedo, identificar o jogo. Nós, os críticos, lemos para voltar a ser miúdos, que quebram bonecas e carrinhos para ver dentro, como funcionam (quebrei poucos, quase não os tive, por isso agarrei-me ao primeiro brinquedo-caderno, parente do livro, que encontrou minha vista curta); porém, no caso do texto literário, volta e meia sobejam umas linhas que solicitam ser esmiuçadas ainda, sem falar das entrelinhas. E (re)surgem outros textos que nos fazem dormir e acordar. Que o digam os livros que repoisam em nossas prateleiras internas e externas.

2. Ora bem, segui com os olhos os corresponsáveis por isto tudo, aqueles que voaram comigo e me ensinam a agradecer:

A Deus. A Vós, Trindade, dirijo-me através da oração de um Filósofo, da poesia de uma Abulense e da frase de uma Doutorada, respectivamente, das Idades Antiga, fim da Medieval e Contemporânea, para além das referências a uma epístola bíblica e a um dos evangelhos. Vamos a isto? «Quem conhece a Vós e aquelas coisas, não é mais bem-aventurado por causa delas; mas unicamente por causa de Vós, se, conhecendo-as, vos glorifica, vos rende graças e não se desvanece em seus pensamentos» (*Confissões*).

Aquelas coisas de que fala Agostinho podem ser, entre outras desta terra, Arte e Ciência; quiçá Literatura seja um híbrido de ambas, uma espécie de arte-ciência, um tipo de artimanha dos escritores. Daí a resistência a definições e à precisão conceptual. Em intertexto, quase nos passos desse pensador, que se perguntou sobre Deus, o tempo *etc* – não sei o que é; mas, se vejo, cá está! Eis a questão: e Deus é uma pessoa? Em Jesus, filho de José, acredito que sim; teve família e amigos, sou um deles e só isso basta (Teresa d'Ávila), vejo seu nome e rosto nos sacramentos da criação e das criaturas, e seu Reino não terá fim. Pois está cá, entre nós; e, apesar de «olhos não verem nem ouvidos ouvirem, nem ter passado pelo conhecimento do homem o que Deus preparou para aqueles que O amam. A nós, porém, Deus o revelou por meio do seu Espírito» (*1ª Epístola de Paulo aos Coríntios*).

De facto, preparou-nos um lugar, à sua beira para sempre; quer o rejeitemos ou não. «O Senhor está para nós: porque a sua alegria consiste em estar com os homens» (Dra. Edith Stein/Sta. Teresa Benedita da Cruz). Entretanto, «não é este o carpinteiro, o filho de Maria, irmão de Jacob, José, Judas e Simão? E não estão as irmãs dele aqui connosco? Escandalizara-me nele» (*Evangelho segundo João Marcos*). O mesmo versículo que talvez tenha sido um dos motes para a invenção saramaguiana de um evangelho, não me faz desacreditar que os amigos e a família de Jesus podem ser todos nós, muito menos deixar de espalhar uma boa-nova: menos egoísmo e individualismo, mais altruísmo e coletivismo!

À minha família – (o pai e a mãe) Edvaldo e Maria Aparecida, (os irmãos *in memoriam* e as irmãs) Emanuel e Evaldo, Emilia e Evânia – que sofreu por esta ausência provisória, mas necessária; e aos amigos que, também sofridos com a distância (por mais que esse mundo virtual diga e exija que não, ainda há espaços físicos, geográficos e psicológicos por aí), nunca deixaram de me encorajar. Porque estamos dentro de casa, há tantas coisas nela que, com (d)efeito, não vemos. Este doutoramento, assim como tantas outras coisas nesta vida, não é um pódio, é uma estrada. Lembro-me da minha mãe a levar-me para a cerimónia (baile) de formatura dos doutores do ABC, no século passado, um distante dezembro de 1986, interessava-me mais pelo bico dos pés a reluzirem o brilho dos sapatos novos do que pela luz da manhã (ou fim da tarde ou meio, já não lembro) ou pelos outros que por nós passavam a desejar «parabéns».

Aprendi, 30 anos depois, que de nada vale um diploma, um título senão sorrir para os que passam. Ela também me contou que o pai me foi deixar à porta da escola no primeiro dia de aula, só lembro da estrada até lá e desse acontecimento tinha esquecido, e lá fiquei com os

olhos marejados, porém, como homem agrestino, ele mandou: «engula o choro». Meu pai pouco conhecia o mar e queria ver seus filhos mais estudados e mais sabidos do que ele. – Consegui, mãe, conseguimos, pai! Emilia, Evânia, vamos à praia?

Hoje, mais humano, não sou mar, mas sorrio. Mar e rio são móveis, nunca estagnados. Como dizia Quixote, «a estrada tem mais a ensinar do que a estalagem». Então, este doutoramento foi mais um percurso rumo ao (a)mar. Continuo sabendo pouco das coisas e um bocadinho mais dos homens. E a Literatura, de Saramago *et al*, ajuda-me mais a abraçá-los do que deles escapar ou tentar fugir. Nosso sedentarismo intelectual, por vezes, nos quer totalizadores. Esquecemos, assim, que o melhor é ser fragmentado ou inteiros em cada pedaço. Inteiros sim, mas abertos ao diálogo e ao respeito, ainda que nos despedace, pois há mais cousas entre identidade e alteridade do que possa pensar nossa louçã Literatura.

Família, amigos, não havia outro modo de cruzar o mar, um espelho do céu, e descobrir outras terras sem perder de vista o porto, pois nas águas e no ar, as rotas são sempre recentes e não se repetem, pelo menos a olho nu. Tivemos que passar além da dor e por algumas lágrimas, mas valeu a pena. Para além dos novos amigos, que ganhei em Portugal, custa-me não os nomear; porém, se o fizesse, seguramente delongar-me-ia. Vocês bem sabem que aqui estão *Todos os Nomes* – os de lá e os de cá. Deveras quando «Deus quiere, o homem sonha, a obra nasce». E se esses parágrafos são tão-somente ecos, paródias, remendos a uns versos pessoanos e a um dos títulos saramaguianos, fi-lo porque qui-lo.

Falando em versos: «A fé que mais amo, diz Deus, é a esperança» (Charles Péguy) e estes familiares e amigos sim acreditaram em mim; acompanharam-me à escola, levaram-me às portas do aeroporto; e, quando nesta última jornada de meus estudos, lhes foi exigido esperar, souberam, mesmo com um oceano que nos distanciava, chorar e sorrir entre idas e vindas, chegadas e partidas. Veio para cá um menino que olha para o bico dos pés com seus sapatos novos, na estrada que dava para o fim da alfabetização; e volta para lá um homem estrangeirado, um pouco mais fluente na língua que toda a gente fala – o sorrir, e prefere olhar para os olhos de alguém e, sem nada falar, tentar dizer tudo ou alguma coisa.

Em português.pt, dantes um miúdo que cruelmente roubava as asas aos gafanhotos, para tê-los sempre perto, doravante um gajo que doutormente almeja ver os homens alçarem o livro voo dos filhos de Deus; em português.br, antes um moleque ruim que arrancava as asas dos gafanhotos, para ficar com eles... Será Dom Pedro o culpado por parecer que, às vezes, não nos entendemos (percebemos)? O rei-pai, Dom João, pediu para ele ficar no Brasil, e ele

voltou para cá.

No fundo, já disse uma vez, não acredito que nos despedimos, apesar do sofrimento temporão, apenas nos afastamos por alguns dias, para ganharmos a alegria de nos reencontrar. De novo, entre textos, não aprendi dizer adeus, nem em brasileiro nem em português, deixo o silêncio falar por mim... Quando entrarmos todos naquela Jerusalém eterna, consoante o *Apocalipse* bíblico, transfigurada com suas ruas de ouro e um mar de cristal, cuja lâmpada é Aquele que nos ama e se entregou por nós, lá onde dia e luz são desnecessários, e toda lágrima é enxugada pela mão do próprio Deus, diremos: «Ó celeste Cidade da Paz, acreditamos que já te vimos antes! Pai de amor e de bondade, vimos-te no bem que dávamos e partilhávamos. Falhamos muitas vezes». (Eis que todo exercício requer erros e acertos.) Depois de um forte abraço, Tu mesmo dirás: «O que importa é que chegastes. À mesa, ao banquete que não findará! Façamos uma festa».

Sem família e amigos, quem escolheria viver ou suportaria existir? Quando é o Amor que nos une, sair nunca é deixar. O mar separou-me da família e amigos em Arapiraca e separar-me-á dos que deixo em Braga, mas o céu há de nos juntar, quando olharmos novamente para o alto. E olhemos sempre que a saudade nos quiser autorizar a sentir tristeza, lembrar do que que poderia ter sido ou pensar no que virá sem estarmos no mesmo sítio e ao lado uns dos outros.

### 3. Partem as caravelas...

Aos irmãos de Comunidade Católica Shalom, Missão Braga, aqui a Vocação tornou-se em mim mais autêntica e definitiva. Este Carisma é para este tempo, no âmbito académico e científico também, pois somos *lux mundi*, nele trabalhamos e continuaremos a testemunhar que «*ipse est Enim pax nostra*» (*Epístola de Paulo aos Efésios*). Todos aprendizes e promotores do verbo amar, discípulos e ministros da Paz, voz do Crucificado que verdadeiramente ressuscitou e vivo está, vencedor sobre a morte e Quem, de facto, eterniza nossos passos, dá-nos misericórdia e nos envia, com alegria, aos homens.

Ao Moysés Louro de Azevedo Filho, fundador da Comunidade, da qual sou partícipe e membro desde 2013, que me perguntou «você vai estudar Pe. Antônio Vieira?», e ao Pe. Gerson Peres da Rosa, formador pessoal, que me ajudou a enxergar que em tal pergunta inexistia um «porquê não estuda». Por vezes, a teimosia cega-nos e faz-nos ver cousas onde não há. Precisamos e precisemos uns dos outros para (con)vi(ver). Com o texto de Saramago,

perdurou-se o meu aprendizado do diálogo e do respeito ao diferente, ao divergente, por exemplo, no que toca à fé, à crença em que «*Deus caritas est*» (1ª Epístola de João). Aprendizado que tem fonte em Jesus, verdadeiro Deus e Homem de verdade, que conversa connosco e respeita, como ninguém, nossa liberdade. Neste aprender, de muito me serve um matutar de Graciliano Ramos: «Se a igualdade entre os homens – que busco e desejo – for o desrespeito ao ser humano, fugirei dela». E assim, Jesus é o juazeiro (árvore típica do sertão alagoano); Deus-Pai, o roceiro (agricultor); e eu tento ser um ramo, deste tipo respeitador.

À Professora Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti, Diretora Geral do *Campus* de Arapiraca, atualmente vice-reitora, da Universidade Federal de Alagoas, que só estava a esperar a minha solicitação de afastamento para qualificação (já o tinha feito para o Mestrado) e, mais que escrever, assinando e carimbando, dizer «sim, concordo com o teu aprimoramento profissional»; por sempre me esperar com um abraço acolhedor, como quem diz «força, toca em frente este doutorado»; em Portugal, doutoramento.

Aos professores da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional de Braga, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, inclusivamente as funcionárias da Secretaria e da da Biblioteca – respectivamente, pelo saber e sabor literários a mim repassado e a frequente solicitude, os docentes do Curso de Doutoramento em Literatura Portuguesa (António Maria Martins Melo, Luís da Silva Pereira, João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, José Gonçalves Gama e Pe. Mário Rosa da Silva Garcia, SJ); bem como Dona Anabela Abreu e Dona Conceição Pinto.

#### 4. «Ao fim e ao Cabo da Boa Esperança...»

Ao Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins, que, não deixando esta tese ser uma ficção, deu credibilidade e orientações a um brasileiro primeira-viagem, oriundo da mesma terra sertaneja de Graciliano Ramos, metido a ler e esmerar-se em Literatura Portuguesa, a mesma de Luís Vaz de Camões e de Fernando António Nogueira Pessoa; e ensinou-me que José Saramago prolongou ficcionalmente a vida não contada de Ricardo Reis, e, no começo de certa história, em leituras sem professor, tinha acreditado que tal poeta, uma farsa heteronómica, existira. Sua experiência como investigador de Literatura levou-me não a um castelo branco; mas a uma quinta enlutada, a um prédio meio escuro, apesar da claraboia, a um atelier sem quadros e a uma ficção com chão, para além de uns poemets, crónicas, ensaios, contos e teatro (somente dessa forma poderia dizer que viajei a Portugal sem quase

sair de Braga); bem como me levou a acreditar que o começo da bibliografia desse escritor ainda dava uma tese e mais valia umas penas e folhas de Ciência. Claro que me beneficiei dele que veio dantes. Oxalá fiquem quaisquer coisinhas para os que virão depois.

A vós todos, obrigadíssimo. Que farei com estas folhas? *Eureca*: Um agradecimento! Desde *Lógos*... até aqui, onde o amar nunca acaba e uma tese espera.

5. E pronto, deixo uma chávena poética para o fim do começo e o começo deste fim:

«Camões amava lídia que amava João Mau-tempo  
que amava Pilar que amava H. que não-amava a viúva  
que não sabia a quem amar...

Camões foi à Índia, Lídia ao Brasil,  
João Mau-tempo tornou-se H., que foi um escrepintor,  
e Pilar casou-se com José Saramago,  
que teimou até entrar neste romance»

*Quadrilha de Lanzarote*, J.P.

Salvador, noite leve, Um dia desses

## RESUMO

Sob o interesse de investigar a formação da escrita de José Saramago (1922-2010), este trabalho dissertativo, numa perspectiva de análise diacrónica e sincrónica, tem como meta analisar, principalmente, a construção dos primeiros romances deste escritor português. Para isso, propomos uma tipologia dos componentes ficcionais e dos recursos lítero-linguísticos, presentes nos escritos produzidos e publicados entre 1947 e 1980, abandonados e ou acentuados, nesta fase inicial, que configuram os aspectos fundacionais de sua obra. E os nossos objetivos são: (i) conceptualizar as mundividências e ambiências, que formaram a escrita saramaguiana, a partir, respectivamente, das noções de narrador e personagem, de tempo e dos espaços, advindos da produção romanesca e da diversidade genológica do escritor; (ii) identificar o processo de ficcionalização da relação história-tempo, intermediada pelas ideias de memória e imaginação, nesse demarcado *corpus*; (iii) mapear fundamentações sobre intertexto e outras vozes (ecos), e sobre a intertextualidade como operação estético-estilística, que foi enredando o percurso inicial das personagens e do narrador, pressupondo-se uma retórica intertextual à Saramago; e (iv) demonstrar uma génese do romance saramaguiano, mediada por comparações, desdobramentos e relações entre os romances (*Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*) com outros géneros, nessa fase, e outras narrativas do mesmo género, de outra fases, na medida em que for cabível e válido serem invocados. Numa investigação exploratória e bibliográfica, a presente dissertação se fundamenta, para além da anterior Crítica literária sobre esta fase do escritor e de alguma autorrecensão, numa abordagem estética e teórico-historiográfica, mas também nos estudos sobre texto e intertexto literários, a partir do conceito de memória, a permear tanto a noção de imaginação quanto a de eco, em sublinha a Estética recepcional e a Literatura e Psicanálise. À medida que a escrita se foi formando e encontrando sua voz autoral, o molde (peripatético, fabuloso e intertextual) do romance saramaguiano se foi delineando e ganhando os contornos, que podemos observar, e pelos quais ficou reconhecido o autor, nos romances de fases posteriores.

**Palavras-chave:** Fase, Cronótopo, Memória, Intertextualidade.

## ABSTRACT

Under the interest of investigating the formation of writing of José Saramago (1922-2010), this dissertation, in a perspective of diachronic and synchronic analysis, aims to study, mainly, the construction of first novels of this Portuguese writer. Thus, we propose a typology of fictional components and literary-linguistic resources, present in writings produced and or published from 1947 until 1980, abandoned and or accentuated, in this initial phase, that configure the foundational aspects of his work. Our aims are: (i) to conceptualize worldviews and ambiences, that formed the saramaguian writing, from, respectively, the notions of narrator and character, of time and spaces, arising from the novelistic production and the writer's genological diversity; (ii) to identify the fictionalization process of the history-time relationship, mediated by ideas of memory and imagination, in this demarcated *corpus*; (iii) to research foundations on intertext and other voices (echoes), and on intertextuality as an aesthetic-stylistic operation, that was intermingling the initial journey of the characters and the narrator, assuming a Saramago's intertextual rhetoric; and (iv) to demonstrate a genesis of the saramaguian novel, mediated by comparisons, developments and relationships among the novels (*Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*) with other genres, at this phase, and other narratives of the same genre, from another phases, when it is appropriate and valid to be called. In an exploratory and theoretical-bibliographic research, the present dissertation work is based, in addition to the previous Literary Criticism about this phase of the writer and some self-criticism, in an aesthetic and historiographical approach, but also in studies on literary text and intertext, from the concept of memory, permeating both the notion of imagination and the echo, and it underlines the Aesthetic of Reception and Literature and Psychoanalysis. As the writing was formed and found its authorial voice, the mold (peripathetic, fabulous and intertextual) of the saramaguian novel was outlined and gained the contours, that we can observe, and for which the author was recognized, in novels of posterior phases.

**Keywords:** Phase, Chronotope, Memory, Intertextuality.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO I - SARAMAGO: EVOLUÇÃO DO ESCRITOR</b> .....	24
<b>1. A escrita dentro do escritor</b> .....	24
<b>1.1. José de Sousa [Saramago]</b> .....	26
<b>1.2. José Saramago (1947-2010)</b> .....	35
<b>2. Fases de uma história literária</b> .....	48
<b>2.1. Fase de formação</b> .....	56
<b>3. Fases da escrita saramaguiana</b> .....	60
<b>3.1. As «metamorfases»</b> .....	67
<b>3.2. Fase de maturação</b> .....	74
<b>4. Entre Saramagos</b> .....	79
<b>CAPÍTULO II - MUNDIVIDÊNCIAS</b> .....	82
<b>1. As máscaras de uma escrita</b> .....	88
<b>1.1 O narrador [não] sou eu</b> .....	91
<b>2. Dou por visto</b> .....	94
<b>3. Está visto</b> .....	106
<b>4. Pelos vistos</b> .....	112
<b>5. Entre máscaras</b> .....	133
<b>CAPÍTULO III - AMBIÊNCIAS</b> .....	139
<b>1. «Mesmo o aqui deste agora»</b> .....	143
<b>2. Espaços da memória</b> .....	147
<b>2.1 <i>Locus amœnus horrendus</i></b> .....	149

2.2. «Que a viagem fizeram» .....	156
3. Histórias do tempo.....	165
3.1. «O mundo é um relógio».....	170
3.2. A Conta do Tempo .....	175
3.2.1. «Será uma questão de tempo» .....	182
4. Entre cronótopos.....	192
<b>CAPÍTULO IV - ECOS EM SARAMAGO</b> .....	195
1. «Se não tenho outra voz» .....	195
2. «Fábula do grifo».....	202
3. «Suspensa entre duas negações» .....	210
3.1. Para Luís de Camões .....	220
3.2. «Sem Judas, nem Jesus seria deus».....	227
3.3. «Do como e do quando».....	236
4. Entre ecos .....	245
<b>CONCLUSÃO</b> .....	254
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	260
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	279
<b>APÊNDICE</b> .....	289
<b>ANEXOS</b> .....	291

## SIGLÁRIO

(Doravante, as citações das obras de Saramago serão acompanhadas por estas abreviaturas ou siglas e numeral indicativo de página.)

Aa – *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*

ABV – *A Bagagem do Viajante*

AC – *A Caverna*

AEP – *A Estátua e a Pedra*

AIM – *As Intermitências da Morte*

APS – *As Palavras de José Saramago*

APM – *As Pequenas Memórias*

CL – *Claraboia*

CA – *Cadernos de Lanzarote: Diário I*

DMO – *Deste Mundo e do Outro*

ESC – *Ensaio Sobre a Cegueira*

LC – *Levantado do Chão*

MC – *Memorial do Convento*

MP – *Manual de Pintura e Caligrafia*

OA – *O Ano de 1993*

OAM – *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

OAp – *Os Apontamentos*

OC – *O Caderno*

Oo – «O ouvido», in *Poética dos Cinco Sentidos*

OP – *Os Poemas Possíveis*

OQ – *Objeto Quase*

PA – *Provavelmente Alegria*

QF – *Que Farei com Este Livro?*

TP – *Terra do Pecado*

## INTRODUÇÃO

«Vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá e dizeis que língua é a que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas [...] Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim, peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estão duma banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidades de fome e não por enfados de pátria [...] e desejai-me boa viagem, adeus, adeus» *Viagem a Portugal*

Na Antiguidade Clássica, para além dos discursos filosóficos e políticos, os materiais linguísticos, que hoje serviriam de base para um romance ou *script* de cinema, foram expressos em formato poético, escritos não para serem lidos em silêncio, mas declamados em público, acompanhados, bem sabemos, da *lyra*. Daquilo que valia a pena ser narrado, sobressaíam os casos e os feitos dos deuses, dos homens e dentre estes e aqueles, numa fusão de historicismo e heroísmo.

Com isso, os factos históricos, que demonstravam a constituição daquele povo greco-latino, nossos ancestrais, eram igualmente heroicos. Tendo em vista que eram encenados em grandes espetáculos de tragédias, em sua maioria, e de comédias, salvaguardaram a memória cultural. E como não havia a distinção entre historiador e narrador, *aedos* e *rapsodos* desempenhavam papel mais parecido ao dos atuais romancistas.

Desse modo, se fizeram as primeiras práticas das letras e suas manifestações mais sistematizadas da fala, da escrita e da leitura nos registos do pensamento, neste delimitado mundo ocidental. A saltar séculos e séculos, com o surgimento da escrita tipográfica, os papiros se tornaram papéis e letras de imprensa, e estes prescindiam de copistas que, pacientemente, desenhavam letra por letra em vidas inteiras de lide. O que possibilitou o desenvolvimento da prosa, principalmente o folhetim, e a popularização do romance, que assumiu a artimanha de contar histórias, até então mais elaborada pela poesia. Haja visto que as expressões literárias se davam mais em género lírico, com o poeta a ser um arquétipo de cantor que espalhava sua fala onírica, a atuação literária se voltou para o fictício, com seu potencial onívoro, a assimilar *epos* e *drama*.

E, apesar da mobilidade pós-moderna, que se quer prescindir de plateia e púlpito estanques para existir, *humus* literário mantém seu aspecto dialógico entre obra e público –

ou, nos termos da Estética recepcional, entre *polo artístico* e *polo estético*, escola teórico-crítica, cuja base filosófica, de Edmund Husserl, passando por Martin Heidegger, e hermenêutico, de Hans Georg Gadamer até Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, tem no olhar sobre o texto literário seu interesse, mediante *expectativas* e *efeito* do/no leitor.

Por esta gênese, depois desse salto por séculos de histórias, a Literatura, segundo Nelly Novaes Coelho, nasce como «uma espécie de fio de Ariadne que poderia indicar caminhos, não para sairmos do *labirinto*, mas para conseguirmos transformá-lo em *vias comunicantes* que a concepção de mundo atual exige» (Coelho, 2000: 25) [grifo no original]; e renasce em sua pluralidade de ideias e, hodiernamente, hibridismo de formatos, a ponto de chegarmos a uma conceptualização, como a seguinte, que invoca afetividade, memória e inteligência:

A literatura (arte) é um terreno instável, movediço, que não suporta medições. É o terreno da complexidade, como num puzzle em que as peças nunca se encaixam e, mais que isso, em vez de permanecerem imóveis à espera de nossa ação, se deslocam, se tragam, se anulam. Para cada livro, um leitor é m leitor diferente. Não existe O Leitor, nem existe O Livro, existem leitores e livros. Um, e outro, e outro – e nada mais (Castello, 2007: 35).

Posto que, nas páginas literárias, residem quaisquer avanços teóricos para a Ciência literária, interessa a sua Crítica a tessitura de uma obra, a ossatura de uma escrita, jogo de letras que se movem nas páginas dos livros, fez o escritor fantasiar; e isso também faz ao leitor, que chega a ver-ouvir aquilo que foi escrito. Eis o propósito do labor literário e de sua crítica, tendo em conta que atualmente há um paradigma de perspectivação estética, dado ao ensaísmo e à estilística, com tendência anti-histórica.

Nessa perspectiva, que se constituiu a partir do Formalismo, e recebeu contributos do Estruturalismo e da Fenomenologia, a História literária digna desse nome seria aquela que, efetivamente, formulasse uma compreensão mais completa da história da *literariedade*, instituída por Jakobson como objeto da Ciência literária; e apontasse tão-somente a esteticidade das obras literárias. Dizemos «seria», porque, consoante Carlos Manuel Ferreira da Cunha (2019): «Se é certo que a história literária foi condenada por não apreender a dimensão literária e textual da “literatura”, não é menos verdade que a desejável história da *literatura* enquanto literatura ainda não foi escrita» (Cunha, 2019: 7) [grifo no original].

Assim, o que antes era disposto nas falas de atores em tragédias e comédias, por trás de máscaras, no teatro, está contemporaneamente nas mãos e écrans de leitores através dos livros, textos que são molduras literárias passíveis de uma investigação, abertura para uma

ampla causa, na tentativa de detectar «o que e de que forma» alguns escritos de um autor aprofundam a discussão sobre o fazer literário em vista do saber literário; sem esquecermos do alerta, feito por Ruth Silviano Brandão:

Ao sujeito leitor cabe transitar nessa floresta de símbolos, mudando de olhar e de posição sempre, pois uma leitura não é estática e se faz de diversos lugares. [...] Como no sonho, ele [o texto literário] não se oferece imediatamente à significação, pois é também hieróglifo e jogo de significantes (Brandão, 1996: 37).

Com isso, analisar uma obra pode ser uma empresa dificultada e cheio de impasses, pelo carácter multifacetado de cada livro – objeto – e, haja visto a diversidade de interesses do investigador – sujeito; mas também pela teoria, convocada pelo próprio texto, de que a criação literária é dinâmica e se desenvolve em constante devir. Quanto a esta amálgama que envolve autor, obra, teoria e investigador, Erich Auerbach afirma:

A explicação de textos, malgrado seu método muito claramente circunscrito, pode servir a intenções as mais diversas, segundo o gênero de textos que escolhamos e a atenção que prestemos às diferentes observações que neles podemos fazer. Ela pode visar unicamente ao valor artístico do texto e à psicologia peculiar de seu autor; pode-se propor e aprofundar o conhecimento que temos de toda uma época literária; pode também ter como objetivo final o estudo de um problema específico (semântico, sintático, estético, sociológico etc.) (Auerbach, 2015: 59).

Para além disso, a obra de um autor, nomeadamente a de José Saramago, complexa e vária, em particular, e a possibilidade de dividi-la em fases, se nos abrem a uma múltipla interpretação, como a de outros escritores de longo alcance; mas também abordagens, às vezes, concorrentes e complementares: desde uma interpretação neorrealista, em que se enraízam seus primeiros escritos, à análise hermenêutica e pós-moderna da intertextualidade. Se é recorrente dividir a História literária em fases, o mesmo se pode fazer com uma obra, quando a Crítica a demarca em fases, em constituições e números variáveis.

Embora toda escrita se inicie com as primícias de cada autor, e geralmente a Crítica literária, feita até então ao texto saramaguiano, acentue o «último Saramago», reconhecemos que a *fase de formação* de um escritor constitui uma etapa crucial, suscitando múltiplas interrogações, quer na sua definição e demarcação temporal, quer na relação com outras fases posteriores. Uma primeira grande interrogação é a de saber se na fase inicial já se encontram os traços estilísticos e temáticos da voz própria do escritor, como estratégia de compreensão das inovações e evolução interna de sua obra, enquanto forma de mapeamento.

Dito de outro modo, como assinalar nas primeiras obras de Saramago um processo de individuação de sua voz literária, mormente a narrativa? É possível traçar linhas demarcativas

de início e de fim? E o caso excepcional de um romance, publicado fora dessa demarcação (*Claraboia*) e que, por razões justificáveis, pertence a essa fase inicial do escritor, se pode integrar à formação de sua escrita?

Nalgumas trajetórias literárias de outros escritores, uma divisão regista-se mais evidentemente, noutras não. Quanto à escrita saramaguiana, na senda de Maria Graciete Besse, «Se seguimos o itinerário do seu percurso que, ainda em formação na época de *Terra do Pecado* (1947), se organiza de maneira decisiva com *Levantado do Chão*» (Besse, 2008: 90), podemos observar o que Saramago disse, respectivamente, sobre memória e imaginação, quando já havia tomado uma distância<sup>1</sup> do jovem que tentou ser escritor, em aliar Literatura e ideiação:

A memória é o dramaturgo que todos os homens têm dentro. Encena e inventa um disfarce para cada ser ligado a nós. A distância entre o que foi uma pessoa e o que se recorda dela é **literatura**. [...] [A imaginação] nasce da relação dialética com os fatos que você está vivendo e da capacidade que você tem de relacionar tudo isso com o seu próprio mundo interior. E, a partir de tudo isso, surge uma **ideia** (APS, 209 e 205) [grifo nosso].

No que se refere às complicações em dividir a obra de um autor, é bastante notável, na produção do escritor Saramago, uma viragem do particular ao universal, deixando mais evidente as fases historicista e universalista. Apesar de o nosso interesse ser a formação desses historicismo e universalismo, em tal viragem podemos observar

o corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaçotemporais concretas, o «enxugamento» do estilo barroco, a transmutação da tendência «coral» na concentração em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias (Lopes, 2010: 139).

Então, embasamo-nos na conceptualização de que existem fases na escrita de um autor e algum consenso nos pontos em que uma fase de formação está circunscrita, aquando da entrada num jogo diacrónico, pressuposto a partir das noções de ruptura e continuidade. Com isso, notamos as fronteiras e ou movimentos ondulatórios que cercam os fenómenos oriundos de quaisquer obras, que se prestam aos Estudos literários; e um antes e um depois acabam por serem marcas que acompanham o pensamento, bem como a História, a Cultura, mas também a memória deste nosso Mundo Ocidental. Se uma fase é precedida por outra e a procura de uma voz própria, seja narrativa ou poética, antecede ao que, *a posteriori*, é considerado e perpetuado como obra-prima de um determinado autor; como pensar o presente desprovido da

---

<sup>1</sup> Em entrevistas a *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, em 2001; e ao periódico *El País*, Madrid, em 1998.

carga do passado ou atentar ao mais reconhecido de uma obra sem ponderar o menos reconhecido?

Entretanto, alguns escritos vieram antes das obras primas, quanto à valoração estética. Se menores ou experimentações, interessamo-nos em detectar essa procura de uma voz própria, analisar algumas nuances, explorar as preferências e «preterências» estéticas do escritor, elementos dominantes, emanados dos textos primevos de Saramago. Se não foram obras primas, são obras primeiras e trazem a noção de primícias literárias e juvenília de um escritor.

Lexicalmente<sup>2</sup>, tais adjetivos, de mesma raiz, e substantivo, voltado para a primeira quadra da vida, podem apenas separar um antes e um depois, o menor do considerado maior. Isto que dividimos para percebermos melhor, pois, se há autores duma obra inicial já grande e primorosa, ou até mesmo quase de um livro só (quer pouco lembremos do que escreveu Cervantes, para além de *Dom Quixote*; quer sublinhemos que a jovem Anne Frank escreveu somente o seu *Diário*), não se deram assim a trajetória deste escritor lusitano e seu ingresso na História literária ou, em termos críticos, sua entrada no cânone da Literatura Portuguesa como autor de tendências contemporâneas ou pós-modernistas.

Ainda que juvenília seja um termo correlato, a *fase de formação* aqui pensada não se trata exatamente da juventude do escritor; pois, se assim o fosse, temporalmente ficaríamos com *Terra do Pecado* e *Claraboia*, escritos *ipso facto* quando Saramago tinha por volta dos 25 anos. Entretanto, estenderemos até o ponto em que sua escrita ganhou determinada estabilidade estilística e pôde ser vincada por algum reconhecimento.

E se, vulgarmente, o modo lírico se sobressai em juvenílias, o autor, depois de um mal logrado início pelo texto romanesco, depois de um longo interregno, não principia diferentemente disso, uma vez que, «de seguida» a um romance publicado e outro tão-somente escrito, publicou dois volumes de poesia (*Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*). Ou seja, se quisermos manter o termo, poderíamos adjetivá-lo, uma vez que

---

<sup>2</sup> Prima – «a corda mais fina e a primeira de certos instrumentos musicais»; Primeiro – «Aquele que está antes de todos os outros»; Primevo – «Que se refere ou pertence à primeira idade» (Fontinha, *s.d.*: 1422). Em termos literários: «Diz-se dos primeiros textos escritos por um autor, ainda numa fase experimental e com traços próprios de um espírito jovem que se inicia nas letras. Uma juvenília não é necessariamente uma obra menor ou de pouca divulgação. [...]. Quase todos os grandes escritores possuem juvenílias, que contêm já as sementes da sua obra futura que os há-de consagrar. O modo lírico é talvez o mais profícuo em juvenílias» (Ceia, 2020). Quando uma crítica considera a escrita de Saramago a partir de uma entrada poética (*Os Poemas Possíveis*) ou cronista (*Deste Mundo e do Outro*), essa noção fica embaciada ou se torna irrelevante, pois o autor publica essas primeiras expressões literárias somente aos mais de 40 anos de idade.

Saramago teve uma juvenília delongada, de 19 anos entre o primeiro e o segundo livro. E, por isso, é possível falarmos de um outro (ou de um segundo) nascimento do escritor, visto que *Os Poemas Possíveis* vieram à lume depois de *Terra do Pecado* e bem depois das poesias não-publicadas?

No conjunto da bibliografia de Saramago, que vai de 1947 a 2018, sua escrita acabou por ser uma espécie ambígua, irónica e alegoricamente engendrada. Numa antecipação sintética, um construtor de parábolas e aforismos dentro de romances, um escritor «que além de professor e historiador frustrado, também [foi] ensaísta frustrado» (Vasconcelos, 2010: 59). Acrescentam-se a isso as intervenções paratextuais e autorrecensão do próprio autor, que, em inúmeras entrevistas e palestras, sugeriu umas bastantes e diferentes pistas de abordagem, expressas em opiniões e autocríticas acerca de outras leituras críticas.

Tal variedade pode desnortear a investida em outras direções, que não as propostas pelo próprio autor; quando, por exemplo, Saramago rejeita o paradigma teórico pós-modernista aplicado à sua obra. Até aí nada tão divergente, haja visto que o estudo aqui é de uma fase um pouco distante desse paradigma, em que sua escrita ainda cortejava o Neorrealismo. Porém, aquando do reconhecimento de que a abordagem pós-modernista oferece perspectivas bem fecundas sobre a escrita romanesca, motivo pelo qual é largamente praticada hoje, e se lhe damos preferência no que toca à análise de um texto, há de se contrapor àquela rejeição.

Outrossim, sabe-se que o romance foi o género de maior propensão na trajetória desse escritor e que o estatuto de obras menores, dado aos géneros poesia, conto e teatro, já indicou bastantes investigações às obras maiores. Portanto, se por um lado, não há como ignorar deliberadamente os posicionamentos teóricos do autor, por outro, não se faz necessário tomá-los *ipse literis*, pois há um distanciamento crítico em relação a um texto empreendido somente *extra autoritas*, ou seja, fora do império de quem o inventou. Por ventura, serão os escritores quem melhor explicam sobre o ato de escrever a própria escrita? Os muitos congressos, encontros, seminários, palestras e entrevistas, entre tantos e dos quais Saramago decidiu aceitar o convite a participar, parecem dizer que sim, mas também entre escritores e críticos fica uma dúvida.

Perante tais obstáculos, *focus* de análise e investigação é a *fase de formação* da escrita de José de Sousa Saramago (1922-2010), cujas existência e longa produção bibliográfica dirão que «Antes do interesse pela escrita, há um outro: o interesse pela leitura. E mal vão as

coisas quando só se pensa no primeiro, se antes não consolidou o gosto pelo segundo» (APS, 201). Uma compreensão que pode ter surgido de uma atividade leitora, em que lhe não havia censores e precisou de encontrar, por si só, algum mapa entre os próprios textos, pois seus mestres não tiveram corpo e, por conseguinte, nem cordas vocais, mas foram vozes literárias, tão somente letras em livros: «o Montaigne, o Cervantes, o padre Antônio Vieira, Gogol e Kafka» (APS, 204).

Para tanto, a hipótese deste trabalho é explorar vestígios de pós-modernidade nessa fase, primeira e anterior ao reconhecimento internacional, de cariz universalista; mas também os alicerces de uma retórica intertextual à Saramago já naquele período, que antecede uma epifania do seu estilo, decorrida em *Levantado do Chão*, seu ingresso no cânone da Literatura Portuguesa e, em simultâneo, na História literária. Ou seja, tema historiográfico, mas sob um ponto de vista estético, com *corpus* que vai de *Terra do Pecado* [A viúva] (1947), *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970), *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL Teve* (1974), *O Ano de 1993* (1975), *Os Apontamentos* (1977), *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *Objeto Quase* (1978), «O Ouvido» (1979), *A Noite* (1979) e *Levantando do Chão* (1980), até *Que Farei com Este Livro?* (1980). Com alguma novidade trazida pela reinserção do romance *Claraboia* (2011[1953]) numa bibliografia bem configurada e estudada; bem como numa crítica já elaborada a estes anos de produção literária do escritor. Diga-se reinserção porque já se sabia da existência do livro, mas não era possível aceder à sua leitura.

Também esta *fase de formação* precede a historicista, com sua extensão de textos críticos dedicados à relação da escrita saramaguiana com a História. Por isso, uma opção em atentar, principalmente e através duma pesquisa, ao relacionamento mnemónico, pois a leitura que o autor fez da História e do mundo foi consequente e subordinada ao que poderíamos nomear de teatro intervencionista sobre uma memória já constituída, memória à Saramago sobre a memória dos tempos, memória à deriva, no mar da imaginação. Para o escritor: «Vivemos com nossa memória. Melhor dizendo, somos nossa própria memória. [...] Vivemos para tentar dizer quem somos. [...] Creio que não sabemos quem somos» (APS, 55 e 48).

Saramago deixou mais de quarenta livros para que outrem lesse, desde *Terra do Pecado* (1947) até o romance inconcluso *Alabardas*, e ainda vieram as publicações *post mortem*. Ao escrever, foi além da observação da realidade, pois suas letras demonstram um olhar acutilante sobre a existência e uma atenção às possibilidades humanas; *crescendo* que

inicia aos 25 anos de idade e parecia que, se não fosse o seu último dia, em 2010, nada mais lhe teria feito parar. Para este ribatejano, cuja *causa mortis* foi leucemia, fraqueza no sangue, «Escrever é uma transfusão de sangue para o lado de fora» (APS, 195). Disse isso em 1984, portanto, ainda longe dos seus adoecimento e falecimento.

E, se hoje falta sangue ou um vermelho vivo ao escritor, aquando da leitura de suas páginas, esta cor – rubra, associada ao comunismo, mas também ao amor e à morte – é reavivada na memória dos leitores, assim como chega a ferir os olhos destes, para deixá-los ainda mais vivos, e ruborizar os intransigentes, que não querem ver que, no fundo, nem todos preferem a mesma cor para acentuar o mundo das suas escolhas e suas escolhas neste mundo, pois «tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrando» (LC, 9).

Saramago, ainda, fez uso recorrente da *intertextualidade*. O fenómeno, *per si*, não é inusitado, pois o texto literário, intemporalmente, surge vinculado a outros, anteriores ou contemporâneos. O que pode ser novo, a partir do século XIX, é que essa espécie de interdiscursividade seja sistemática, assumida implícita e explicitamente pelos escritores, e que invocar textos alheios se realize sem fins de apenas fidelidade (imitação) nem de simples contestação (paródia), bem menos declarar divisas entre o original e a cópia, que, se nunca as houve, não faz sentido falar delas.

Nessa primeira fase, o romance foi seu género de origem e fim, aquando da primeira onda de consagração de público e de crítica, em 1980. Todavia, sublinhamos, no *corpus*, não apenas os quatro romances: *Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, mas também os demais géneros (poesia, crónica, conto e teatro), com a mesma abordagem analítica, quando possível. E, a partir destes textos e seus intertextos, dispostos na escrita saramaguiana dessa *fase de formação*, tentar fortalecer a conexão entre Literatura Portuguesa e dinâmicas convergentes de continuidades (memória) e renovações (mudança), presentes na produção bibliográfica deste autor contemporâneo.

Ao refletir sobre uma escrita contemporânea, costumamos sentir falta de um recuo que nos permita uma visão do que está supostamente próximo demais a nós, como se o contemporâneo estivesse colado ao presente. Talvez por isso, temos dificuldade de captar aquilo que não conseguimos tomar distância. Nesse sentido, retornar às obras primeiras de Saramago, um escritor que reivindicou determinado anacronismo, a superposicionar a temporalidade, numa tensão subversiva e crítica entre passado, presente e futuro, salvaguarda

essa tomada de distância.

Portanto, o objetivo geral é analisar a construção dos primeiros romances de José Saramago (*Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*), através de seus componentes ficcionais (narrador, personagens, espaço e tempo) e lítero-linguísticos (mundividências, ambiências e intertextualidade); e demais gêneros, registrando a *fase de formação* do autor, tendo em vista sua recensão e alguma autorrecensão, bem como as representações simbólicas de sua escrita, e considerando que o projeto literário do escritor é essencialmente um projeto romanesco.

Esta meta norteia, depois de um primeiro capítulo, de teor historiográfico e teórico sobre a biografia e a bibliografia do escritor, com conceptualizações de História literária, *fase de formação* e alguns estudos já elaborados sobre esta fase da escrita saramaguiana, bem como uma síntese das outras fases da obra do escritor; três próximos capítulos mais analíticos dos livros, que vão de *Terra do Pecado* até *Que Farei com Este Livro?*, ao seguirmos um itinerário do percurso de uma busca de voz autoral própria que, entre 1947 e 1980, evolui, supondo-se que tal escrita clama e reclama por um lugar, declama e proclama um espaço na Literatura Portuguesa. Respectivamente através da invenção de máscaras, mundividências (olhares e voz), espaços e tempo, intertextos e enredos, neste universo saramaguiano, a ziguezaguear entre diversas entradas expressivas ou entre gêneros literários distintos.

Enquanto a História literária, haja visto a *literariedade*, mantém-se como um projeto inconcluso, dividido entre a continuidade de uma matriz, em que um ensino e algumas investigações centram-se em autores e períodos; e a ruptura que acompanha a variedade de tendências hermenêuticas e interculturais, numa abertura a metodologias comparatistas e transdisciplinares, o mais rígido do objetivo aqui é conciliar o que ainda continua (memória) e o que já rompeu (mudança).

Posto isso, o primeiro capítulo disserta panoramicamente sobre a obra de Saramago, e os seguintes, analiticamente se debruçam sobre esta fase inicial: o segundo, as mundividências, a partir de seus narrador e personagens e do próprio escritor; o terceiro, as ambiências, a ter em vista os espaços e o tempo construídos, bem como suas relações com a História, memória e imaginação; e o quarto, as operações da intertextualidade usadas pelo autor. Em princípio, de como estes aspectos literários formaram a escrita de José Saramago.

# CAPÍTULO I

## SARAMAGO: EVOLUÇÃO DO ESCRITOR

«Que o itinerário é arbitrário, protestará o leitor, nós, porém, se no-lo permitem, preferiremos chamar-lhe um dos inúmeros possíveis» *O elefante em viagem*

### 1. A escrita dentro do escritor

José de Sousa Saramago nasceu a 18 (ou 16) de novembro de 1922, filho de José de Sousa e Maria da Piedade, numa aldeia recôndita de Portugal, Azinhaga, cujo nome provém da língua moura e significa caminho estreito, viela apertada entre montes e valados. Por causa de um trabalho mais delongado, o pai estava ausente; de modo que a mãe, na habitação assente em chão de barro, cor de «sangue sangrando» (LC, 9), permaneceu mais de um mês na companhia do recém-nascido e de outro filho, então com dois anos, Francisco. Dois factos acompanharam o nascimento deste homem, como se já fizessem anunciar a sua trajetória no mundo das letras, da escrita inventiva ou da Literatura; por ora, adjetivemo-la de portuguesa, pelo local do seu registo notarial e pela língua com que o escritor se expressou, porém, mais adiante, também universal, pelas temáticas recorrentes a que chegou, e disso a cegueira e a morte são exemplos, dando-lhes cariz inusitado.

O primeiro é que o notário, pondo em risco seu carimbo e assinatura, acrescentou a alcunha da família – Saramago era a referência daqueles camponeses de Azinhaga – ao filho de José de Sousa e Maria da Piedade. O que acarretará em problema, aquando da sua primeira inscrição no âmbito escolar em Lisboa, distante daqueles casos do povoado. Onde vinha Saramago, se o pai era apenas Sousa?

Outro detalhe do recenseamento é que não somente ele e o pai passaram a ter este nome, mas também o avô paterno, pois, chamando-se José de Sousa, e filho de José de Sousa, como tinha um filho cujo nome completo era José de Sousa Saramago? «Assim intimado, e para que tudo ficasse no próprio, no são e no honesto, meu pai não teve mais remédio que fazer, ele, um novo registo do seu nome». Ou nas palavras do escritor:

Sucedeu que o funcionário (chamava-se ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disso o acusaria sempre meu pai), e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém se tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu, por

sua conta e risco, acrescentar Saramago ao lacónico José de Sousa que meu pai pretendia que eu fosse (APM, 41).

Por conseguinte, tal apelido foi três vezes remendado em dois novos registos: o de Saramago pai e o de Saramago filho. Se bêbado ou não, aquele tabelião acabou, através desse acrescento, por registar em documento o apelido pelo qual ficou mundialmente conhecido o escritor. Melhor para o escritor, que declararia, no futuro, o não-uso de tão diminuta e vulgar denominação. O documento escusou-lhe de inventar um nome mais artístico: «Estou muito agradecido ao tal oficial do registo civil que decidiu por conta própria – e não porque estivesse bêbado, como dizia o meu pai – o meu nome. [...] tenho que dizer que não usaria, como escritor, o nome de José de Sousa» (Vieira, 2018: 19).

Saramago, erva daninha de geração espontânea, mas cozinhada como hortaliça por gente pobre, esta que seguramente nalgumas vezes não tenha outra coisa para comer; e alcunha ouvida na realidade daquela família, tornou-se invenção escriturária, pois escrita num documento oficial. E a referência que o Sr. José de Sousa pôde ter pensado que havia ficado para trás, em Azinhaga, tornou-se, quiçá a seu contragosto, o nome da família. Logo, José de Sousa (filho) entrou na vida com este Saramago, sem que a família soubesse. Assim, metamorfoseada em apelido homologado, a alcunha poderia gozar de uma vida longa. O que não se confirmou, visto que, de seu cunho memorialista, podemos ler: «Violante se chama a minha filha, Ana a minha neta, e ambas se assinam Matos, o apelido do marido e pai. Adeus, pois, Saramago» (CA, 22).

Já o segundo facto é mais pungente no que toca à constatação das condições pouco favoráveis, social e economicamente, da família. Pobres, como quase todos os moradores daquela aldeia, uma vez que a riqueza era acumulada nos bolsos dos donos de umas poucas casas agrícolas (*cf.* Vieira, 2018). Desses senhores da terra dependiam José de Sousa e Maria da Piedade, respectivamente nesse registo, um jornaleiro agrícola, ou, no dizer de Saramago filho, «vulgar cavador de enxada» (APM, 69) e uma doméstica; e ainda, em se tratando de ler e escrever, ambos analfabetos. Para poder burlar o pagamento de uma coima, certamente a situação financeira não permitia possuir cêntimos de escudos a mais para forrarem os cofres da justiça, punição por ter ultrapassado o prazo de um mês, atribuído e obrigatório por lei, para o censo dos recém-nascidos (embora o ato notário só tenha decorrido a 20 de dezembro), José de Sousa declarou ser 18 de novembro a data que o bebé tinha visto a luz, omitindo o dia 16 e assim roubando quarenta e oito horas ao seu segundo rebento.

Factos para não levarmos em demasiada consideração todas as declarações

autobiográficas do escritor, tais como: «A minha vida é um pouco chata, é uma vida sem grandes aventuras, nem grandes nem pequenas. [...] Eu não tive uma vida assim, a minha vida não tem qualquer espécie de interesse, não tem, não tem» (Mendes, 2011: 39). Afinal, nenhuma memória individual é imune a falhanços e, depois de ter escrito e falado tanto sobre estes casos, talvez o escritor não quisesse voltar ao mesmo assunto. Mas antes, mais um pouco da sua biografia, ainda que preferamos aqui sublinhar, na existência do autor, os detalhes sobre o manejo com a palavra e a formação de sua escrita.

### **1.1. José de Sousa [Saramago]**

A deslocação para Lisboa era um caminho vulgar aos muitos pobres aldeãos do início do século XX em Portugal e, igualmente traçado pelos Sousa (ou Saramago?); seja para amenizar as dificuldades financeiras, o que é bem óbvio, seja pelo anseio de José de Sousa em viver naquela paragem mais desenvolvida da capital, que conheceu aquando de lá partira para a França como artilheiro das forças expedicionárias portuguesas, que participaram da 1ª Guerra Mundial. Entretanto, a mudança da família efetuou-se de forma faseada: primeiramente, o pai conseguiu um emprego na Polícia de Segurança Pública e para lá se mudou em fins de 1923; depois, na primavera de 1924, seguiram-no a esposa e os dois filhos. Esta mudança e, como tal, difícil de ser defrontada por crianças, mais dadas à timidez, como fora o pequeno Saramago, culmina, nestes primeiros anos de vida lisboeta, com a morte do irmão, Francisco de Sousa, a 22 de dezembro.

Embora tenha havido velocidade nas alterações de morada, pois enquanto «viveu com os pais, até aos 21 anos, Saramago passou por dez casas diferentes em Lisboa» (Lopes, 2010: 13), o mesmo não se deu na chegada do alfabetamento, decorrido vagar e normalmente por volta dos 5 anos, numa escolinha, onde recebe «as primeiras noções de leitura na *Cartilha Maternal* de João de Deus, mas aprende a ler praticando nas páginas do *Diário de Notícias*, jornal que o pai levava para casa todos os dias» (Aguilera, 2008: 20) e quando «sentado numa cadeirinha baixa, desenhava-as lenta e aplicadamente na pedra, que era o nome que então se dava à ardósia, palavra demasiado pretensiosa para sair com naturalidade da boca de uma criança» (APM, 56).

Na casa dos avós maternos, Jerónimo e Josefa, passou a maior parte das suas férias grandes, quando deixava a mais agitada Lisboa urbana, na pequena Azinhaga rural podia

andar descalço, entrar nas pocilgas para observar a mamada dos porquinhos, fazer passeios campestres sem hora para voltar, entreter-se com a paisagem de pouca gente e a natureza dos pequenos animais, das árvores e do rio Almonda, que cortava aquela aldeia. Não é por acaso que aquele sítio ribatejano pôde ser retratado pelo futuro escritor, em muitas de suas anotações memorialistas. Decerto que Azinhaga fora o seu *locus amœnus*, era ali que o mundo se parecia diminuir para poder acompanhar em proporcionalidade o crescimento de Saramago.

E, com efeito, foi para esse avô, homem, suicultor e contador de histórias nas horas vagas, de um ponto de vista do escritor, o mais sábio que conheceu em toda vida e não sabia ler nem escrever, e para sua mulher, de «mãos grossas e deformadas, os pés encortiçados» (DMO, 25), que o neto guardou uma de suas maiores homenagens, quando recebeu o Prémio Nobel de Literatura (*vide* Anexo I).

Finalizado o ensino primário, em 1932, chegou a vez de ser matriculado num liceu e lá estudou inicialmente. Porém, por falta de recursos (a família não conseguia assegurar o pagamento das propinas), teve de abandonar a possibilidade de uma vida académica para, dois anos depois, inscrever-se numa escola de ensino técnico, onde podia terminar o ensino secundário e sair com uma profissão.

E, apesar de uma relação afetiva um pouco distante com os pais, sem maiores rastros de ternura na memória do escritor, foi sua mãe quem lhe deu como prenda o primeiro livro, saído provavelmente da exiguidade dos recursos administrados por Maria da Piedade. Quiçá a primeira vez que essa mulher tenha entrado numa livraria foi nesta ocasião e o objetivo – comprar um livro ao filho – sedimentou um pouco mais o universo das leituras do escritor e sua formação sentimental e intelectual. Algo para o acompanhar durante os dias sem aulas em Azinhaga. Escolhido pelo tímido Saramago, com um apontar de dedo, na porta da livraria. Título da obra? *O Mistério do Moinho*, publicado por Edições Europa, autoria de um inglês, do qual não guardou o nome; descobriu adiante que se tratava de J. J. Farjeon.

Em 1939, encerrou o curso de Serralharia Mecânica e principiou a trabalhar nas oficinas dum hospital. Sua carreira como metalúrgico não chegou a ir muito longe, pois em 1942 passou a trabalhar como auxiliar de escrita nos Serviços Administrativos do mesmo hospital, e mudou de local de trabalho no ano seguinte. Neste mesmo ano, com dinheiro emprestado comprou os seus primeiros livros, momento que lhe ficou indelével, juntamente com suas idas a uma biblioteca pública, localizada perto de sua morada; onde, depois do

jantar, recolhia-se a fim de entrar no universo das Letras e de lá só saía quando as portas estavam prestes a serem encerradas, às onze horas da noite.

Nesse ambiente livresco, conheceu, entre outros escritores, Ricardo Reis, «o que se contenta[va] com o espetáculo do mundo» (OAM, 5) e que pensou ser um poeta de existência real. Para João Mendes, «se Pessoa se exprimiu através de heterónimos foi certamente para lhos tomássemos a sério, isto é, foi para exprimir *poeticamente* alguma coisa que não exprimia de outra forma» (Mendes, 1983: 259) [grifo no original]. No entanto, pela ficcionalização desse heterónimo feita mais tarde na escrita e pela própria explicação de Saramago, este levou tão a sério a poética neoclássica e a «existência» dessa «personagem sem drama», fruto da despersonalização e simulação do seu ortónimo (*cf.* Pessoa, 2010), que resolveu dramatizá-la em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Nesse espaço sem mestre que lhe pudesse conduzir ou indicar as melhores vias, Saramago precisou de encontrar, solitariamente, o seu caminho de leitor. Os primeiros volumes, adquiridos por sua paga, que leu, tinham matérias para o seu interesse vário: Filosofia, História, Literatura, em maior parte, recheadas de nomes gregos, ingleses, franceses, que incluíam lusitanos, a exemplo de Agostinho da Silva.

A partir disso, seu trabalho foi intermediar papéis e pessoas. A Metalurgia perdeu mais um serralheiro mecânico. Saramago colocou-se a serviço da Literatura, permaneceu na transformação, não mais do ferro, e sim da palavra. Quando respondeu sobre sua formação intelectual, Saramago ligou, de algum modo, ler-estudar a trabalhar-escrever, pois, *ipso facto*, foi um operário das letras:

Fiz a instrução primária já cá em Lisboa. A primeira classe numa escola ao pé da Avenida da República, depois, até à quarta, numa escola que ainda existe, no Largo do Leão. A seguir fui para o Liceu Gil Vicente, onde apenas estive dois anos, e onde não pude continuar por razões de ordem material. Daí fui para a Escola Industrial Afonso Domingues, que ficava em Xabregas. Era um ensino industrial bastante curioso, porque se aprendia literatura e francês, e foi aí que comecei a interessar-me pela literatura. [...] Comecei a trabalhar aos 18, cerca de dois numa oficina de serralharia mecânica (que era o meu curso). Depois fui desenhador, a seguir entrei nessa vida de repartições, fui empregado de comércio, trabalhei numa empresa de aços e arames, a Previdente, acabei numa editora, no Estúdio Cor e na redacção de jornais, não muito tempo, voltei às traduções e finalmente fui, sou, só escritor (Vasconcelos, 2010: 30).

Ao que parece, a variedade de alterações no serviço laboral, durante estes anos, foi uma repetição das mudanças de morada na infância e adolescência. Períodos humanos que ficaram para trás de vez em 1944, aquando do seu casamento com Ilda Reis, uma mulher

voltada para as artes (pintura e música), de quem se divorciou anos depois. A ela inventou sua primeira quadra de rima, destinada a envolver quem a lesse com o lirismo de um pobre ente apaixonado. Um vizinho, pintor numa fábrica de cerâmica, gravou-lhe num pratinho decorativo, em singelo formato de coração, que ofereceu à então namorada: «Cautela, que ninguém ouça / O segredo que te digo: / Dou-te um coração de louça / Porque o meu anda contigo» (Aguilera, 2008: 29).

Só voltaria a unir-se documentalente, em outubro de 1988, a Pilar del Río, com quem terminou os seus últimos dias e, no leito de morte, proferiu palavras privadas, que «não acrescentam nada» (Vieira, 2018: 735) ao mundo, disse a viúva, que as prefere manter não-proferidas para outrem, reservando-se o direito de pertencerem a ela. E, ainda sobre o divórcio da primeira mulher, aliado à separação definitiva da última (Pilar del Río resolve não declarar as últimas palavras de Saramago), a existência do escritor, desde aquele acontecimento até este, pode demonstrar uma certa aderência à palavra não, que se manterá em suas convicções ideológicas, por exemplo, expressas textualmente.

Essa aderência o escritor tentou ensinar através da sua vida à fora e, veementemente, da escrita; e envolveu discursos (são inúmeros as suas entrevistas e palestras), documentos, livros, no fundo, papéis e pessoas. Por isso, chegou a receber parabéns, do juiz de família, pela autenticidade com que oficializou o que já não existia – o casamento com Ilda Reis (*cf.* Vieira, 2018).

A paixão pelo verso lhe foi posteriormente marginalizada, mas o fascínio pelo universo feminino continuou. O que ficou bem confirmado na construção de personagens femininas, um genuíno legado em seus livros, desde o primeiro ao último romance, com a viúva Maria Leonor e Felícia, de *Alabardas*. Fruto daquele primeiro casamento, nasceu-lhe a única filha, «a quem medievalmente dará o nome de Violante» (TP, 5), criança que teve uma casa um pouco diferente, cheia dos livros que o pai lia e dos quadros que a mãe pintava.

Depois de escrever um primeiro livro, o romance *Terra do Pecado*, publicado e pouco aceite pelo público e, de igual modo, recebido pela Crítica; e de um outro romance, *Claraboia*, a este sequer houve uma resposta, acerca da possível publicação, por parte duma editora onde foi enviado, pareceu o ponto final para o jovem escritor.

E, mediante *vacuum* até uma próxima tentativa, interstício foi o decorreu entre 1947 e 1966, em que a biografia parece não ter acompanhado a bibliografia. Apesar de o mesmo não

podemos dizer da produção: em inícios dos anos 50 escreveu uma sucessão de contos<sup>3</sup>, com alguns títulos que o autor repetirá na poesia e na crónica, por vezes assinados com o pseudónimo Honorato (o mesmo utilizado para *Claraboia*), alguns publicados em periódicos ligados à ala oposicionista ao regime político vigente, anos sob comando salazarista.

Entretanto, Saramago manteve-se ligado ao mundo dos livros, e procurou dedicar-se à tradução – uma maneira ainda de compor os rendimentos mensais. Nessa área, sua estreia decorreu com *A Centelha da Vida*, de Erich Maria Remarque, que trata de um campo de concentração imaginário, em 1955, obra em francês, a única língua estrangeira cujos rudimentos aprendera na escola. Para assinalar a manutenção de uma certa familiaridade com essa língua, a primeira viagem internacional se deu a Paris e traduziu Liev Tolstoi, por meio de um exemplar francófono. De acordo com Mariana Gonçalves:

Embora não tenha sido possível encontrar reflexões aprofundadas de Saramago sobre o labor de traduzir e sobre as suas convicções acerca de qual deveria ser a intervenção e o método de trabalho do tradutor a partir dos textos de partida, poderemos partir de algumas considerações que nos deixou sobre este tópico: «Escrever é traduzir. Sempre o será. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua. Transportamos o que vemos e o que sentimos [...] O trabalho de quem traduz consistirá, portanto, em passar a outro idioma (...) aquilo que na obra e no idioma originais já havia sido “tradução”» (Gonçalves, 2019: 23).

E, mesmo transitando sua carreira literária, quase nadomorta, de escritor para colaborador editorial, tradutor e jornalista, o pesadelo da censura oficial, impetrada pela PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado, organismo com regulamentação estatal entre 1945 e 1969), naqueles anos ditatoriais, assolava a gestão dos assuntos editoriais, e marcava território através de uma forte vigilância. Desse modo, também para a tradução, havia um fantasma censor, que não permitia declaradas críticas ao governo.

Entre obstáculos, aparentemente intransponíveis, pressionado pelo quotidiano e pela chegada da meia idade, o que pode ser visto pelas declarações que seguem, chegou a cogitar, em 1962, sair do país para noutro lugar e tentar alguma carreira, fazendo um prévio aviso a seu chefe. Todavia, consciente de que seu tempo e espaço seriam mesmo em Portugal, reconsiderada a hipótese, desistiu de tal cogitação:

---

<sup>3</sup> «O Sr. Cristo», «Morte de homem», «Cheia», «Teratologia», «João Violão», «O heroísmo quotidiano», «Os benditos senhores», «Sonegação do espólio», «História de crimes», «Doença súbita e mortal», «A dívida ainda não foi paga», «Ladrão de milho», «Parábola», «Bandeira negra», «Natal», «O mentiroso», «O encontro», «Coleções», «A eminente dignidade», «Elogio da preguiça ou A história do Senhor Manuel Pedro»; e mais 3 peças, uma destas inacabada, na ocasião não divulgadas, com mais de um nome, o que anuncia uma dubitação do escritor quanto à intitulação de suas obras ou a busca pelo «melhor» título (*cf.* «Acervo», *in*: <https://josesaramago.org/acervo/>).

Estou a encarar francamente a hipótese de ir para o Brasil, à busca de vida melhor, não de melhor vida... É certo que, com quase 40 anos, não se pode dizer que seja cedo, mas outros para lá têm ido mais velhos e têm vingado. [...] Se os projetos se tornarem realidades, avisá-lo-ei com tempo a si, para lhe salvaguardar a minha sucessão. A ver vamos, como se diz que dizia o cego! [...] A minha possível ida para o Brasil está por enquanto nos nevoeiros das coisas que se desejam e ao mesmo tempo temem. Tenho quase 40 anos, uma infinidade de problemas pessoais às costas, não é de surpreender que hesite num tal passo (Vieira, 2018: 127-8).

Depois disso, consegui enfim um contrato formal, datado a 24 de julho de 1965, ainda sem direitos de autor, com uma editora para publicar um livro de poesia, que deveria intitular-se «A Conta do Tempo», integrando a coleção «Poetas de hoje». «[...] inesperadamente, quando considerava esgotada a sua capacidade de criação literária, a leitura do livro *Filho do Homem* de José Régio acordou nele uma imperiosa necessidade de expressão poética» (Aguilera, 2008: 59).

A edição veio à lume somente no Outono de 1966, para não variar, com nome mudado, na última das horas, para *Os Poemas Possíveis*. Este título, para uns, referia-se aos limites impostos pela censura; para outros, aos limites postos na escrita do poeta neófito. De uma forma ou de outra, pressupõe-se que melhor do que má crítica é não haver crítica alguma; e, diferentemente do que ocorrera com *Terra do Pecado*, o escritor se pôde sentir estimulado.

Promovido a crítico literário, desta vez o convite para o exercício de tal atividade foi do diretor da revista *Seara Nova*; e, de início, impôs uma única condição: não fazer crítica de poesia. Até novembro de 1968, exerceu este trabalho ainda que não possuísse diploma e, simultaneamente, também neste ano, começou a escrever crónicas, que saíam semanalmente em diário e, reunidas, foram publicadas com um título de quem estava disposto a alargar fronteiras, *Deste Mundo e do Outro*. A este se seguiram depois mais alguns volumes de crónicas: *A Bagagem do Viajante* e *As Opiniões Que o DL Teve*.

Neste ínterim, suas convicções ideológicas se fundamentaram frente ao desgosto político causado pela ditadura vigente, pelo clima de ameaça e pela falta de liberdade de expressão; e, como qualquer poder sem legitimidade democrática, suas diretrizes de vigilância a toda forma crítica (e ou possibilidade de crítica) ao regime. Para Saramago, mais politólogo do que político<sup>4</sup>, o ditador nunca fora a encarnação de um nacionalismo, como a propaganda

---

<sup>4</sup> A aproximação do escritor ao Partido, designação do Partido Comunista Português pelos próprios membros, se estreitou nessa época. Depois de um período de colaboração a este organismo, que funcionava quase em clandestinidade, filiou-se em 1969, chegando a compor listas de pré-candidatos, mas nunca exercendo cargos políticos; exceto durante o ano de 1990, quando foi presidente da CM lisboeta, numa coligação entre comunistas e socialistas, cujo mandato perdurou pouco mais de um mês, tendo se demitido.

do regime espalhava, tampouco um chefe da grande família portuguesa nem a atualização de todos os chefes, desde Afonso Henriques, próximo e intemporal, passando por Dom Sebastião.

Para descrever uma crise dessa relação política, em 1987, deu-se a entrega à presidência do Partido um «Documento da Terceira Via», escrito por um grupo e subscrito por Saramago no ano seguinte, que emanava de uma tendência para que as mudanças internas fossem menores que as exigências exteriores, e demonstrava uma visível dificuldade, por parte da organização, em aceitar as regras do funcionamento dos partidos democráticos. Para esse grupo, uma espécie de traição aos ideais stalinistas e marxistas. Não se sabe bem qual era o braço mais forte e a quem pertencia, o da manutenção ou o da atualização. Vinte anos depois, em 2007, tudo isto foi transformado num livro, feito por Raimundo Narciso, *Álvaro Cunhal e a Dissidência da Terceira Via*, que contribuiu para que houvesse uma visão mais inteirada da complexidade histórica da esquerda em Portugal e reservada a este momento do PCP, «enquanto parte dos seus actores vivem hoje outras vidas ou já cá não estão para contarem também como foi» (Bebiano, 2019).

Todavia, a relação com o comunismo permaneceu; senão com fidelidade partidária nem com constância no ativismo da linha de frente, mas com interesses comuns e busca pelos mesmos ideais. Juntamente com uma intervenção política mais intensa e pontual de expressão fortemente engajada, posto que, durante os anos 70, escreveu comunicações e intervenções contrárias ao regime salazarista, muitas vezes proclamadas em congressos de oposição em favor da democracia ou do PCP, e uma das mais conhecidas foi «Da sonegação da cultura e da cultura sonegada»; e, já no início desse decénio, o escritor apareceu com um novo livro de poesia, *Provavelmente Alegria*, que lhe deu os seus primeiros direitos de autor.

Embora, driblando a conveniência do socialmente mais elegante, uma vez que havia a pouco tempo se separado de Ilda Reis, não deixou de fazer uma dedicatória voltada, subtilmente, a Isabel da Nóbrega, sua segunda relação conjugal mais duradoura: «“Para tão grande amor tão curta a vida.” Camões. Cheguei tarde ao encontro deste verso / Outro o escreveu por mim, mas dele o tomo, / como rosa colhida que te ofereço» (Vieira, 2018: 182). À Isabel dedicou todos os livros, desde *Deste Mundo e do Outro*, sob anonimato, até *A Jangada de Pedra*, em 1986, quando sem dedicatória, anunciou subliminarmente o rompimento com essa outra mulher das artes. Tais palavras foram apagadas, por vontade de Saramago, de todas as reedições posteriores dos seus livros.

Nestes aspectos relacionais (partidário e afetivo), mas também no que toca as suas tentativas em ingressar no mundo literário português, investimentos em publicar, demonstram certa insistência, do contrário teria parado em *Terra do Pecado*, ou mesmo em *Manual de Pintura e Caligrafia*. Livro também pouco notado pela Crítica, quase despercebido pelo público e minguido nas prateleiras das livrarias. Essa obra foi, de início, mais uma frustração para o escritor. Tal insistência em publicar parece, em concreto, o ditado subvertido por João Mau-Tempo, uma das suas personagens: «quem procura sempre alcança» (LC, 84).

A 9 de abril de 1975, Saramago é nomeado diretor-adjunto de um dos maiores jornais de Portugal, *Diário de Notícias*; porém, deste saiu no mesmo ano, e o pior, com certo desafeto de outros jornalistas. E, embora tenha passado os anos 60 e 70 nesse sector como articulista, coordenador de páginas culturais, editorialista ou dirigente, nunca atuou como jornalista propriamente dito. Em novembro, passou por uma situação que o impeliu a uma guinada – um despedimento. Alguns companheiros do Partido também eram jornalistas no mesmo diário e nada fizeram para que Saramago não caísse. Um momento determinante, um desafio feito a si próprio, que reiterou de forma sintética, reduzindo a escolha a uma causa essencial:

Decidi não procurar emprego e encontrar resposta à pergunta que eu, sem a formular, estava a fazer a mim mesmo e que era: «És um escritor ou não?» [...] Estava à espera de que as pedras do *puzzle* do destino – supondo-se que haja destino, não creio que haja – se organizassem. É preciso que cada um de nós ponha a sua pedra, e a que eu pus foi esta: «Não vou procurar trabalho» (Vieira, 2018: 349).

No entanto, se toda história é uma versão, a própria escrita saramaguiana, em múltiplas molduras e tintas tentou representar isso; do lado daqueles que nada fizeram para o escritor não cair da direção do diário, houve um discurso, anos mais tarde, a fim de mostrar alguma faceta antidemocrática do autor, que também praticava alguma censura, no caso, comunista. De génio literário, que se apresentou libertário na ficção, na realidade também parece ter manipulado informações; e, por isso, foi tido como um contrarrevolucionário. Dentre outros jornalistas antissaramago, em formato biográfico, João Marques Lopes trouxe a fala seguinte, a fim de trazer à tona como se deu, em concreto, alguma manipulação:

As manifestações de outros partidos, como a do dia 2 de maio de 1975, organizada pelo PS e a que se associam outras formações partidárias (exceto naturalmente o PC). A cobertura do acontecimento por minha efetuada foi reduzida para umas escassas linhas, com o requinte de a fotografia não dar, propositadamente, a verdadeira noção do número de manifestantes (tais truques eram, de resto, frequentes) (Lopes, 2010: 85-86).

A ser esta uma declaração, saída num diário de extrema-direita, a 12 de maio de 1992, que se aproveitou da polémica, que envolveu *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, se pode dizer que «era de esperar» a caça pelos equívocos do passado; contudo, igualmente não faltou posicionamento no mesmo diário, em que tudo decorreu, numa edição rememorativa trinta anos depois do caso «noite de 25 de novembro», que terminou sentenciosamente: «“Neste processo, ninguém é inocente.” [DN, 19.08.2005]» (Lopes, 2010: 87). O caso, como se lê, tem suas versões e, contudo, contribuiu para Saramago colocar-se em causa e o seu futuro como escritor ou a sua decisão pela palavra:

Então aí é que eu tomo a grande decisão da minha vida. Não tinha trabalho, ninguém mo ofereceu, e eu não o procurei. E foi [*sic*] perguntar-me a mim mesmo se realmente tinha alguma coisa para dizer que valesse a pena sentar-me e escrever. Foi esse o grande momento da minha vida. Vou para o Alentejo, para uma unidade coletiva de produção – Boa Esperança –, instalo-me lá, e desse tempo sai o romance *Levantado do Chão*. [...] Se há um momento na minha vida que é um momento-chave é esse, o momento da decisão: é agora ou nunca que eu vou saber finalmente se sou escritor ou se não sou escritor. E tinha sessenta anos, meu caro (Mendes, 2011: 42-43).

Por dilemas, cada homem passa, mas Saramago, um homem voltado para o (seu) tempo (histórico e político), expressou as encruzilhadas pelos quais todos passamos. Esta capacidade tem o texto literário e o escritor soube expandi-la, como outrora expandiram o Velho Mundo as naus portuguesas. Através de suas experiências profissionais, relativamente à lide com a palavra (cronista, jornalista, tradutor), o escritor se havia tornado um céptico, irônico, paródico e sarcástico observador da realidade; e, pela sua escrita, a convocar a um novo ponto de vista sobre mitos, normas do poder e história da cultura portuguesa e ocidental.

Em síntese, José de Sousa Saramago nasceu a 18 (ou melhor a 16, porque o pai pobre furtou-lhe dois dias à existência documental; mas não à real) de novembro de 1922, na aldeia ribatejana de Azinhaga. Um ato do Saramago pai compassível de certa grafia literária, se fosse metido num livro de ficção, pois o fingir, um dos cruzamentos possíveis entre real, fictício e imaginário ou entre poesia e realidade, faz de homens ficcionistas e poetas; e de bem metaforizar, efabular, alegorizar, vivem os escritores e bem viveu Saramago. Em contrapartida, Silvino, remendou o nome ao filho de José de Sousa.

Autor que chegou às linhas da Literatura Portuguesa como um dos poucos que conseguiram, ainda em vida, transformar a prática literária em atividade profissional. Trabalho que desempenhou desde os seus vinte e poucos anos, se levamos em consideração os versos dados como prenda à Ilda Reis, passando por um suposto hiato sem publicações, mas não sem experimentações, até a falência múltipla dos seus órgãos, em consequência de

uma leucemia crónica, a 18 de junho de 2010.

Quando morreu, vivia daquilo que escrevia, da palavra. Nesse último dia para José de Sousa Saramago, a viúva, Pilar del Ríó, fizera-lhe o favor (quisesse ou não o homem) de manter óculos na cara e um livro à beira (para continuar a ler, faz-se necessário de enxergar bem e de letras) – uma coisa para cada dia não-registado em seus documentos. Como se a vida compensasse ou restituísse o que a pobreza lhe negou. Inversamente ao apelido, que não passou para a assinatura literária do escritor, graças aquele lapso notarial (e sim Saramago, até seu nascimento somente uma alcunha familiar), sua escrita acompanhou sua cremação.

Faleceu e não tem voz um cidadão, o escritor permanece naquilo que escreveu; Saramago já não fala, mas seus livros continuam. Quando lidos, podem dar o que falar. E se, pelas mãos de uma viúva termina a biografia do escritor, pelas mãos de uma outra viúva, Maria Leonor, a protagonista de *Terra do Pecado*, começa a bibliografia saramaguiana, queiram ou não o seu autor e alguma parte de sua fortuna crítica.

## **1.2. José Saramago (1947-2010)**

Se ter o nome emendado e a data de nascimento alterada não são peripécias, diríamos quase romanescas, ainda que não protagonizadas por Saramago, mas por seus antecedentes; e depois, ter os óculos, companheiros de leituras, de folhas escritas e da vida, e um livro em seu ataúde, também inseridos por outrem, o que diremos de outras factos da sua história? Quanto a outras decorrências, ora mais ora menos interessantes, já se encarregam disto os biógrafos.

De regresso a biografia de Saramago, agora tendo como perspectiva ainda mais a sua bibliografia, sublinhamos a estatura que alcançou sua prosa, mormente o romance, embora tenha escrito, como sabemos, principalmente numa primeira fase, bem como na última, outros géneros. E, ainda que tenha sido o género evidenciado pelo escritor no Discurso do Nobel, ficado o autor largamente mais conhecido em sua escrita e, reconhecidamente pela Crítica literária, seja o mais estudado de sua trajetória, o primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), com efeito, obteve uma recensão minimizada, em consonância com seu escritor, que lhe atribui um interesse documental, radicando o estudo da sua produção romanescas a partir da personagem central de *Manual de Pintura e Caligrafia*. «Desses mestres, o primeiro foi, sem dúvida, um medíocre pintor de retratos que designei simplesmente pela letra H., protagonista

de uma história a que creio razoável chamar de dupla iniciação» (Ferraz, 2012: 21): a dele, mas também, de algum modo, do autor do livro.

Diante de uma possibilidade de localizar Saramago na História da Literatura Portuguesa, Carlos Reis posiciona a escrita desse autor mais como pós-modernista, dada a pujança da obra, que alguns dos seus livros alcançaram, a começar por *Levantado do Chão*.

José Saramago vem a ser, com outros mais [...] o grande protagonista de uma opção temática que todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neo-relistas e da ideologia do compromisso [...] O trajeto literário de José Saramago apresenta-nos, entretanto, algumas peculiaridades, com incidência em temas, estratégias discursivas e atitudes ideológicas de clara inserção pós-modernista. Antes disso, a produção ficcional deste escritor de certa forma tardio ocorre num primeiro romance, **Terra do pecado** (1947), destinado a ter vida curta e praticamente sem memória (Reis, 2004: 23 e 36) [grifo no original].

Depois da Geração Presença, mais pelo viés lírico, de um realismo social (ou neorealismo), principalmente em ficção, e, em voga, de um surrealismo, vanguarda que transitou noutras áreas, nomeadamente a pintura, algumas histórias da Literatura Portuguesa passaram a chamar de contemporaneidade para as obras dos autores que escrevem a partir da segunda metade do século XX; e, entre esses, Saramago, que teve publicações, entre 1947 e 1980, que passaram quase despercebidas.

Com efeito, quando o nome Saramago aparece, por exemplo, na *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, é no capítulo «Ficção dos anos 70», com «uma fabulosa reconstituição de uma ação bem balizada no tempo e no espaço – o Alentejo, entre 1910 e 1974 –, embora aberta a um constante apelo a um passado longínquo cujas raízes remontam ao feudalismo medieval» (Lopes; Marinho, 2002: 447), ou seja, trata-se de *Levantado do Chão*. Nesta história, Saramago iniciou «a sua produção literária na década de 60 com o volume *Os Poemas Possíveis*» (Lopes; Marinho, 2002: 464). Tampouco quando escreveu antes com António Saraiva, Óscar Lopes chega a mencionar o surgimento do escritor para a Literatura:

Um caso particularmente interessante de grande consagração já posterior ao 25 de Abril é o de José Saramago [...], que iniciara sua carreira literária como poeta reactualizador de uma certa linha clássica, bem sensível no predomínio do decassílabo e numa mediação ou sabedoria contida e lúcida, colhida no amor, na experiência dos limites humanos e na resistência (Saraiva; Lopes, 1989: 1163).

Portanto, «A viúva» ficou simplesmente apagada dessas histórias. Saramago, seu inventor, também, de algum modo, preteriu sua *editio princeps*, contribuindo com tal apagamento, pois, ao reler, não se vê nesta obra: «Não, não me sinto e é difícil sentir» (Reis,

2015: 43). E quase o mesmo disse da sua lírica: «Relendo agora esses poemas, está lá que aquele senhor tinha de ser outra coisa» (Vasconcelos, 2010: 29).

Aquele 1947, incluído diacronicamente no Neorrealismo português, quando o escritor tinha 25 de idade, distancia, ao mesmo tempo, *Terra do Pecado* das perspectivas pós-Revolução, uma vez que tanto apresenta traços que regressam ao Realismo de fins do século XIX, em que o enredo é ambientado, como retoma o Realismo-Naturalismo na construção das personagens; embora, com seu *modus screwendi*, ao decorrer da *fase de formação*, Saramago tenha seguido, de certa forma, aspectos daquele paradigma.

Neste sentido, foi anacrónico tanto seu primeiro romance, em relação à estética em voga, quanto o autor, no conjunto de sua obra e seu desejo de independência literária. O que, de algum modo, conseguiu, pois, se no plano estético o seu comportamento «não se subordinou nunca a preceitos, a regras de escola» (APS, 198); para um enquadramento, dado que começou a escrever sob a influência do Neorrealismo e acabou por trilhar um caminho diferenciado, individualizando-se de tal maneira que é difícil manter-se alguma adjetivação ou classificação que o diga neorrealista. Tendo este movimento marcos cronológicos em 1939 e 1974, «A viúva» demarca um início, que já privilegia o não, neste caso, a uma escola literária.

E, quando se fala nesta escrita, geralmente e em relevo, uma nova visão da História e uma envolvência política são matéria comum; e «A viúva», o primeiro livro publicado por Saramago, destoa muito disso. Se formos ao Brasil, em estudos que problematizam a tríade Literatura-História-Política, como o de Benjamin Abdala Jr. (2007), lá estão a descrição das rupturas que precederam a Revolução de Abril e uma sublinha a obras desse escritor português. Embora antecipe e considere *Levantado do Chão* como início duma sequência de obras-primas, registando *Manual de Pintura e Caligrafia* subliminarmente, também não menciona *Terra do Pecado* e, igualmente, deixa de fora as poesias, as crónicas, os contos e o texto dramático anteriores:

Em Portugal, após a desarticulação da novelística nos últimos tempos do salazarismo, começou-se a conquistar no plano literário uma nova história. Seria uma apropriação ideológica de ênfase social das tradições culta e popular, antes restritas às minorias privilegiadas. Não é por acaso que os grandes *best-sellers* internacionais são hoje suplantados em termos de público por autores nacionais como José Saramago [...] Com o domínio da sua nova «caligrafia», Sara(mago) fez alquimia verbal para construir obras-primas como [LC, MC e OAM] (Abdala Jr., 2007: 233 e 241).

Outrossim, em descrição do início da obra de Saramago, feita por Vanessa Guimarães Monteiro Ferreira da Costa (2008), que escreveu uma tese de doutoramento sobre essa escrita,

cujo objetivo foi analisar a questão da identidade do homem português, do homem como ser social e do homem como indivíduo que busca conhecer a si enquanto se perde na rotina, vemos que «A viúva» já é levada em conta:

Com *Terra do Pecado* (1947) inicia sua carreira literária e, ao percorrermos as páginas do romance, podemos perceber a partir do enredo, da construção das personagens, da linearidade temporal, da sintaxe e de uma pontuação canônica, as influências do Realismo-Naturalismo. Fica em silêncio por quase vinte anos e, em 1966, com [a poesia], podemos ver o desenvolvimento tanto ideológico quanto literário do autor ao mostrar seu empenho em dar voz a preocupações humanitárias e a questionamentos religiosos, aspectos marcantes das obras que escreverá a partir deste momento (Costa, 2008: 19).

Entretanto, o que escreveu o jovem Saramago antes de 1966, ano da publicação de *Os Poemas Possíveis*, e foi relegado, por ele mesmo, como dado somente histórico e bem secundário de sua obra e representa muito mais do que uma preparação para o que viria depois? Uma voz narrativa, caracterizada pelo vigor ficcionista, irradiada internacionalmente e galardoada –, «definindo-se mesmo como uma das mais seguras realizações da sedimentação de toda herança moderna que se observa no período tardo-modernista» (Martinho, 2004: 31). Como se desenvolveu sua escrita antes de 1980, quando foi *levantado da ficção*<sup>5</sup>? O que escreveu antes de *Os Poemas Possíveis*?

Feito um levantamento da produção escrita, sabemos que Saramago trabalhou muito: entre 1945 e 1946, *post-casamento* com a pintora e datilógrafa Ilda Reis, 44 poemas, inéditos até 2007, aquando da exposição «José Saramago: A consistência dos sonhos», Fundação César Manrique, em Lanzarote; até 1953, «escreve numerosos poemas e contos: [“A morte de Julião”, *Ver e Crer* n.39; “Bandeira negra”, apenas dactiloscrito; “Morte de homem”, DL 28.12.1950] –, peças de teatro, e enceta a redação de quatro romances inacabados» (Aguilera, 2008: 37); de 1951, há uns romances sem conclusão: «Rua» e «O mel e o fel», este também intitulado «Luís, filho de Tadeu» e «Longa é a estrada»; em 1952, elabora notas preparatórias de outro romance, para o qual tem o nome de «O sistema»; no dia 5 de Janeiro de 1953, termina, conforme apontamento dactiloscrito, o romance *Claraboia*, de volta às mãos do autor somente em 1989 e publicado *post mortem*, em 2011; ainda em 1953, mais um esboço de romance, «Os emparedados», apensado a outras notas; três escritos, também desconhecidos, até a supracitada exposição: «Quase uma ressurreição», uma peça de 1 ato e 7 cenas,

---

<sup>5</sup> Título de um artigo da revista *Visão*, que, em seu nº 290a, a 9 de outubro de 1998, dedicou uma edição especial sobre o autor, em que foi publicado, entre outros, o artigo: «Levantado da ficção» (Fernando da Costa), a evidenciar o radicalismo político e o profissionalismo do escritor.

anteriormente intitulada «O homem que queria conhecer o inferno» e «Um personagem a mais» e; outra peça de 3 atos, «Retrato do natural», numa versão anterior, «A cópia está conforme»; e um dactiloscrito com 6 folhas, «Diálogos de deus e do diabo».

Depois daquilo que parece ter sido um abandono de algum projeto romanesco, um segundo romance sequer foi publicado, para além de trocas epistolares com outros escritores; e de *Os Poemas Possíveis* (1966), os próximos livros fazem renascer Saramago em outro formato, desde logo de difícil rigor genológico, uns certos artigos e ou ensaios que se voltam para o tempo e seus factos atuais, analisando o quotidiano. Suas crónicas, já publicadas em jornal, são compiladas e postas em formato de livro em *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), e *As Opiniões Que o DL Teve* (1974).

Treinado por esta sucessão de exercícios, resolveu por fim abalançar-se à criação de outro livro, de algum modo encorajado pela experiência de *Terra do Pecado*: «Embalado pela satisfação de ver o primeiro livro publicado – sabe como é: a gente passa na livraria, vê o livro na montra e o coração bate mais depressa, parece que está tudo realizado, depois percebe que isso não significa nada, mas enfim –, embalado por essa satisfação inicial, escrevi esse segundo romance [*Claraboia*]» (Vieira, 2018: 99).

Sobre sua produção lírica, chegou a solicitar alguma recensão a Jorge de Sena:

Ao escrever isto, reparo que é a altura de lhe fazer uma confissão que me anda a saltar cá dentro há que tempos e que até hoje não me atrevi a fazer, talvez por pudor, ou coisas assim. E não a faria também hoje, se o que escrevi sobre a *Metamorfose* não me pusesse nem estado de espírito que a torna inevitável. É que, cá na minha lura ao rés da terra, também me acontece às vezes fazer versos. Os amigos (favores) dizem que gostam, e eu estou naquela conhecia situação da coruja que adora os seus corujinhos. Atitudes nada críticas, como vê. Quer o Sena dizer-me francamente o que pensa destas “produções do meu estro”? Depois disso, prometo-lhe solenemente que não volto a roubar espaço nas minhas cartas com as ditas produções. Aí vão duas amostras – e seja o que Deus quiser!» (Aguilera, 2008: 57).

Alguns podem ambicionar ser escritores, mas raros, a história o diz, vivem da escrita. E, antes de pensar sobre os resultados da sua escolha – não procurar emprego, depois de uma demissão em 1975, o propenso à escrita, Saramago, teve de garantir a sobrevivência. Por isso, retornou à tradução; contudo, um caminho estava delineado, já não havia mais possibilidade de separar a vida do escritor do seu posicionamento político, para além de as bases para o seu carácter polemista estarem montadas. E não havia mais tempo a perder, alcançando nas palavras seu melhor campo de atuação.

De fato, a consagração literária e o amor às letras teriam-no feito ser, durante a maior parte do tempo, mais um observador político atento do que propriamente um militante partidário empenhado nas alterações

consideradas pertinentes: «o trabalho literário e as suas consequências – essa parafernália de congressos, encontros e seminários – desviam-me de ter uma presença crítica e de comentário», reconhecia o autor a *O Jornal* em 1986 (Lopes, 2010: 201).

Foi em busca de montar palavras, e as tirou da História, da Política, da Religião, da vida que o envolviam, enfim, das grandes questões existenciais que assolam o homem, como amor, egoísmo, felicidade, violência, morte. Isso tudo veio a se tornar elemento de sua obra. Por exemplo, em 1979, os fins, mais ou menos apoteóticos, de *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão* coincidem com a Revolução de Abril, e também desta o escritor retirou um mote, na sua primeira incursão ao texto dramático, para *A Noite*, de 1979.

Nesta peça, retratou os acontecimentos que o meio jornalístico defrontou na noite do dia 24 para o dia 25 de abril de 1974, criou personagens a viverem as horas que anteciparam a impressão de um periódico. Voltou ao gênero em *Que Farei com Este Livro?* (1980), *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005), com textos que desmoronavam, respectivamente, algumas mitificações (Camões inspirado e Don Juan sedutor), e a relação com dinheiro e poder, em desmandos, dos que acreditam em Deus.

De acordo com as atuais tendências pós-modernistas, em seus romances, inventou outras versões da História nacional – *Memorial do Convento* (1982) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) foram exemplos mais evidentes disso; e declarou sua indisposição para um ideal europeísta unificante, frente a uma utopia da unidade ibérica em *A Jangada de Pedra* (1986). Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), ficcionalizou o que já era uma ficção, não no sentido de gênero, mas de invenção, fingimento, alcançando um ápice paródico e intertextual. Nesse livro, segundo Amélie Brito, «*la parole sur le réel, qui a lieu par le développement d'un événement impossible, se fait ainsi au travers de la concrétisation de la distorsion que la fiction peut appliquer à son objet, en forme d'écho plutôt que de retranscription stricte*» (Brito, 2011: 408).

Ainda voltando um pouco à envolvência política do escritor, mas também a sua efetiva participação na história em que viveu, ao fazer uma recensão da Literatura Brasileira, depois da queda do último regime ditatorial, em 1985, porém, comparando paralelamente ao momento histórico-político vivido em Portugal, Moacyr Scliar sublinhou o nome do escritor Saramago, para além de explanar sobre dilemas existenciais, pelos quais passa o meio literário, enquanto área do saber humano. Para Moacyr Scliar, uma área maior do que o abismo em que dizem está prestes a cair, mas que existe e resiste. Numa crónica, gênero em

que muito trabalhou Saramago, o também romancista (se) pergunta, através do título: «Que país é este? O impasse da literatura brasileira» e lança um olhar esperançoso, através do ditado *Eppur se muove*:

Com a volta da democracia, surge uma espécie de perplexidade: não há mais ditadores caricaturais [...] o branco e o preto na paisagem política dão lugar ao cinzento universal. Uma situação que não é característica do Brasil. O mesmo aconteceu, por exemplo, em Portugal. Após uma ditadura de quarenta anos, esperava-se que as gavetas dos escritores portugueses se abrissem e que de lá saíssem as obras-primas produzidas durante a repressão. Foi preciso que alguns anos se passassem para que a literatura lusitana ganhasse a força que hoje constatamos na obra de um José Saramago (Scliar, 2012: 33-34).

De outro modo, para Maria Alzira Seixo não faz sentido por em causa as «obras de gaveta», esperadas pelo prelo pós-Revolução, uma vez que, afora um compreensível período de poucas publicações (afinal, justificável pela ditadura), em pouco tempo

Os ímpetos da escrita começaram justamente a multiplicar-se, materializando-se na edição genericamente a partir de três vetores: o da produção regular de autores já consagrados, o do surgimento de personalidades literárias [...], o da revelação de novos ficcionistas que cultivam por enquanto suas primeiras experiências (Seixo, 1984: 31).

Saramago se pôde colocar entre o segundo e o terceiro grupo. A esta asserção, então corrente, de que as secretárias dos escritores se encontrariam cheias de originais, que não haviam podido publicar durante a ditadura, o próprio escritor, livre de ser alvo da censura estatal, fez da queda real, tanto a física de Salazar quanto a do regime ditatorial, o conto «Cadeira», o primeiro que elencou um conjunto publicado com o nome *Objeto Quase*, em 1978; e atreveu-se a mencionar apenas que estaria a trabalhar, e não que tinha trabalhado, duas obras: *Manual de Pintura e Caligrafia*, com um título interartístico e um subtítulo filosófico – *Ensaio de Romance* –; e *O Ano de 1993*, livro de um discurso poroso, meio prosaico meio poético, com um título futurista, que lembrava *1984*, de George Orwell.

Passando de um legado neorrealista para tendências pós-modernistas, problema nenhum para quem disse «o que há não são gêneros, mas espaços literários que, como tais, admitem tudo: o ensaio, a filosofia, a ciência e a poesia» (APS, 186); parece ter ouvido as palavras de ordem da modernidade – transgressão e contaminação ou mistura, naquilo que toca à boa parte da moderna produção literária e a algumas definições de gênero. Quanto a isso, melhor falar de predominância ao invés de classificação; mas ainda, ao formato saramaguiano de intitular, Sara de Almeida Leite abre um artigo:

É óbvio que a relevância do título se prende com o facto de este servir uma finalidade extraliterária, ou comercial. Enquanto rosto da obra, a única parte

que se impõe à leitura involuntária (é praticamente impossível recusar ler o título de um livro, mesmo que não o queiramos abrir), o título costuma ser cuidadosamente escolhido pelo autor, e também pelo editor, não só porque visa contribuir [sic] para uma boa compreensão do texto, mas ainda porque desempenha um papel crucial na opção que o leitor fará, entre abri-lo e deixá-lo intocado (Leite, 2014: 109-110).

Essa discussão – uma dicotomia entre nome e género – se enleia ao próximo livro de Saramago, *O Ano de 1993*, publicado em fevereiro de 1975. Com efeito, estes anos (o cronológico e o livro) marcam a morte do poeta, para além do fim da carreira de jornalista, e o ressurgimento do romancista. Saramago, um tipo de fénix lusitana, recomeçará *post mortem* do seu traço lírico. Exceto na proposição de uma escrita infantil, dada mais para o fim da sua bibliografia, pôs-se em combate de nova experimentação, republicando suas crónicas de cariz político, agora renomeadas de *Os Apontamentos* (1976), e publicando dois anos depois, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), para além de ter reunido alguns contos, já conhecidos no meio jornalístico, em *Objeto Quase* (1978) e ser convidado para compor, também com um conto, *A Poética dos Cinco Sentidos*, cabendo-lhe escrever «O Ouvido».

Anterior e posterior a 1975, o autor exerceu o ofício da tradução; e, anterior a publicação do seu segundo volume de poesia (*Provavelmente Alegria*, 1970), o de Crítica literária, assinando mais de vinte recensões, que passaram por obras de Jorge de Sena, Agustina Bessa-Luís e Urbano Tavares Rodrigues, entre outros. Esta colaboração perdurou mensalmente entre 1967 e 1968, numa secção da *Seara Nova*. Escolher obras de ficção para dissertar, e somente uma fora deste género, mas bem próxima – um texto teatral (apontamentos sobre *O Inferno*, de Bernardo Santareno), é um anúncio da ênfase, seguidamente na escrita, dada a prosa pelo autor, uma vez que a esta se deu em potência. Basta observar o género dos livros que se sobressaem de sua produção literária.

Porém, antes, em crítica de 1985, sobre Aquilino Ribeiro, Saramago, já consagrado, assina a subtil revelação de uma autocrítica, no sentido de revisão de suas escolhas estéticas iniciais:

Porventura não o compreenderam bem, como deveriam, os neo-realistas, aturdidos pela exuberância verbal de algum modo arcaizante do mestre [...]. Porventura não compreendemos nós todos, nestes dias de hoje, que a obra de Aquilino representa um ponto extremo no caminho da língua, talvez parado no tempo, talvez cortado do seu impulso profundo, mas à espera de uma nova leitura que o ponha outra vez em movimento (Saramago, 1985: 99).

E, bem antes, quando exerceu efetivamente a Crítica, já demonstrava o interesse pela composição alegórica, o gosto por metaforizar e o impulso por jogar com as palavras, ainda

que em discurso crítico, de onde se espera mais clarificação do que nova codificação, em resenhas, analisadas no capítulo «As divindades ancilares: Saramago tradutor e crítico literário» de Horácio Costa. Nestas, Saramago disserta sobre os romances *Os Mastins*, de Álvaro Guerra, e *Novas Andanças do Demónio*, de Jorge de Sena, respectivamente:

Este parece-nos ser o mais grave defeito da alegoria, a sua fraqueza orgânica. Daí que as obras que segundo as suas regras se estruturam sejam quase sempre circunstanciais, ressalvados aqueles raros casos em que a *constância das circunstâncias* as incorporou no acervo ideológico de gerações. (Verificação desconcertante: atacando a alegoria, acabámos também por alegorizar...) [...] Paciência: acreditamos que a metáfora é também um modo de espreitar o outro lado da realidade. Outros serão frios, obstinados e rigorosos do lado de cá, esquecidos de que foi preciso inventar o microscópio para descobrir o outro lado da gota de água... Temos para nós que *Novas Andanças do Demónio* e a arte-inteligência de Jorge de Sena são, como o microscópio, um mecanismo rigoroso e sensível que amplia, devassa e aprofunda (Costa, 1997: 193-194) [grifo no original].

Num texto em formato de crónica, «Agustina», assinada a 1 de julho de 2009, ou seja, já em fins de sua vida, Saramago rememora ter sido um aprendiz de crítico, aquando esteve também ele «à procura de um lugar próprio na praça literária», do seu estilo, a fazer referência a essa atividade de escrita e preenchê-la metaliterariamente (*vide* Anexo II). Ora, ambas – tradução e crítica – são escritas interdiscursivas, e, de algum modo, também dialéticas entre a hermenêutica e a valoração, de exigentes leituras, de um texto inventado por outrem e o trabalho exclusivamente inventivo do autor. Talvez por isso, se sublinha tanto o interesse de Saramago em se posicionar, discursivamente face (e dentro de) o universo cultural em seu redor, como o trânsito de sua escrita entre as instâncias criação e crítica, carácter do qual não abriu mão em seus textos inventados ou mais fictícios.

Seja por necessidade de completar o salário de jornalista, e ainda, por algum período, sua única fonte de sobrevivência, por meio da tradução; seja por participação no panorama da *intelligentsia* portuguesa, através da Crítica, o certo é que, a partir de 1980, com *Levantado do Chão*, seus livros acabaram por ingressar na História da Literatura Portuguesa. Antes, em 1979, escreveu a peça *A Noite* e, em fins de 1980, concluiu outra, *Que Farei com Este Livro?* Em que, de acordo com Katherine Afonso Lopes Mateus, «o dramaturgo rediz as palavras de Camões, reavivando-as, atribuindo-lhe novos sentidos, indo inclusive ao encontro da crença do poeta de que “Mudam-se os tempos[...]”» (Mateus, 2017: 131); e não só nesta peça, mas também em seus poemas, crónicas e romances.

Com efeito, foi com *Levantado do Chão*, em que lhe nasceu o estilo, que respeita os ditames da fala, de quem conta um caso, uma história, todavia, prescindindo de pontuação

(exceto da vírgula e do ponto), para se fazer compreender e desrespeitando algumas *doxas* da escrita. Explicou-se que ia na página 24 ou 25, sem ter pensado, quase sem se dá conta, e começou a escrever assim: em desconformidade com a gramática, interligando discurso direto e indireto, e saltando por cima de muitas regras sintáticas (cf. Vieira, 2018). Constituiu-se assim o que José Manuel Mendes já havia chamado de *a escrita desprogramada* de Saramago (apud Reis, 2015: 18).

Outrossim, mais adiante, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), o escritor se mostrou não importar com um tema polémico, pois o fio condutor deste é uma biografia do filho de Deus. Numa tentativa de mostrar a humanidade de Jesus, enquanto personagem histórica, se ocupou em o dessacralizar, para além de ter a Deus pai como alvo crítico. Por este romance, recebeu um veto de um subsecretário de Estado da Cultura; na prática, uma supressão do livro numa lista de postulantes pré-selecionados em Portugal, apresentada por instituições ligadas às letras, ao Prémio Literário Europeu.

Esse veto, dada em abril de 1992, teve como consequência parcial a mudança de morada para Espanha. Não voltou a residir na terra que renegou suas palavras, por não representarem Portugal e «ataca[rem] princípios que têm a ver com o património religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é o seu património espiritual» (Aguilera, 2008: 114). Estas foram as palavras governamentais de embargo proferidas ou um estorvo no meio do caminho.

E, embora regressasse constantemente a Lisboa, escolhendo esta cidade para ser sede de uma fundação de ajuda humanitária e apoio cultural, que leva seu nome, partiu de vez para Lanzarote, um sítio insular. Tampouco o veto impediu de lhe ser concedido o Prémio Camões, em 1995, um dos mais prestigiados em âmbito nacional e, a 8 de outubro de 1998, chegar a notícia do Nobel de Literatura.

Em 2009, voltou à polémica nesse âmbito religioso: se com *O Evangelho* tomou a segunda parte do texto bíblico como mote; em *Caim*, de 2009, tomou a primeira, texto-base das maiores religiões monoteístas ocidentais. Desta vez, novamente romanceou Deus, em sua perspectiva ficcional de um não-crente, «reescrevendo», em parte, o Antigo Testamento. Ainda nesse ano, saiu, de seu formato ensaísta-memorialista, o último livro completo em vida – *O Caderno* e *O Caderno 2*, compilações daquilo que vinha publicando num *blog*. Trabalhava, durante esse ano, até pouco antes de sua morte, na elaboração de mais um romance, cujo mote era, intrinsecamente, uma grande interrogação, afinal, havia ganho

profissionalismo em interpelar através de *what if* – Já houvera uma greve numa fábrica de armamentos? E se houvesse, a guerra sobreviveria?

Entre 15 de agosto de 2009 e 22 de fevereiro de 2010, deixou observações como as seguintes, compiladas por Fernando Gómez Aguilera, em formato de prefácio, para uma história inacabada, publicada *post mortem*, em 2014, em que estão presentes a nomeação cambiante e a busca de pré-texto – sempre tratou com diligência a colocação de suas epígrafes, inventando-as nalgumas vezes, noutras não –, e pretexto: «O livro, se chegar a ser escrito, chamar-se-á *Belona*, que é o nome da deusa romana da guerra» (Aa, 79), «Dois meses sem escrever. Por este andar talvez haja livro em 2020... Entretanto a epígrafe será: *Alabardas, alabardas,/ Espingardas, espingardas./* É de Gil Vicente, da tragicomédia *Exortação da Guerra*», «Apesar de não estar nada seguro de poder levar o livro a cabo, mudei-lhe o título. Passou a ser: *Produtos Belona, S.A.*» (Aa, 82), «Outra mudança, finalmente a boa: *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, será o título», e «As ideias aparecem quando são necessárias. Que o administrador-delegado, que passará a ser mencionado apenas como engenheiro, tenha pensado em escrever a história da empresa, talvez faça sair a narrativa do marasmo que a ameaçava e é o melhor que poderia ter-me acontecido. Veremos se se confirma» (Aa, 83).

Com efeito, histórias abertas e ou inacabadas, afinal, não foram problemas para o escritor. Foi de seu feitio e árduo trabalho de escrita, deixar o leitor à mercê de suas conclusões. Para exemplificar, as últimas palavras de seus três primeiros romances, género que conceptualmente deveria ter começo, meio e fim: «Deve ter caído...» (TP, 325), «O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda...» (CL, 326) e «“Segredos?”», perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas.”» (MP, 271). Quando a voz do narrador se cala, o autor pode querer que passemos o resto da vida a imaginar o que decorreu.

Algum fim, na escrita saramaguiana, precisa de ser encontrado (ou não) pelo leitor. Nisso também residem o caos, a complexidade e as contradições instauradas pelas palavras do escritor. E não seria um problema publicar somente três primeiros capítulos de um romance sem fim. Uma escolha dos seus herdeiros e editor para fazer «recuar a morte, [...] dilatar o espaço da vida», «porque não queremos morrer» (APS, 193 e 199).

Todavia, Saramago teve um funeral com honras de Estado e levou consigo uma edição de um dos seus romances mais paradigmáticos para a Literatura Portuguesa, visto que o ensaísta Eduardo Lourenço havia comprado e dado a Pilar um exemplar de *Memorial do*

*Convento* para que ela o colocasse na urna, «o que terá cumprido, deixando o livro exposto junto ao esquife durante o velório e metendo-o dentro do casaco do escritor para ser incinerado com ele» (Vieira, 2018: 736). Sem óculos<sup>6</sup>, como aqui chegamos, as cinzas do seu corpo e do seu livro depois «acabaram depositadas, a 18 de junho de 2011, junto à raiz de uma oliveira expressamente plantada em frente da Casa dos Bicos, onde a Fundação Saramago abriria portas no ano seguinte» (Vieira, 2018: 737).

Galardoado com o Nobel de Literatura, façanha conseguida apenas por ele, até o presente 2020, entre os escritores de Língua Portuguesa, um filho de Azinhaga, *que nasceu para dar nome ao pai* e morreu dois dias mais novo (ou mais velho, se considerarmos que terá vivido dois dias a mais que os comprovados) do que está posto em seu registo civil. No féretro, os óculos foram mantidos junto aos seus olhos, por vontade de sua última companheira. «A viúva justificará dizendo querer preservar a imagem que o público tinha do escritor, se bem que guardasse com ela os óculos quando o corpo foi cremado no Cemitério do Alto de São João» (Vieira, 2018: 736).

Em datação não-registada, quer a história de Saramago tivesse escondido ou não, o mesmo numeral 18 ficou reservado ao início e ao fim; e, se começamos com relações parentais, as que sedimentam a identidade duma pessoa, lembrando uma tragédia grega, de certa forma, a sentença do velho e cego adivinho Tirésias servirá de frontispício: «O dia de hoje te fará nascer, e te matará» (Sófocles, *s.d.*: 135), para a biografia de um escritor, que preferia «falar mais de vida do que de literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida» (AEP, 19). Neste jogo de palavras, uma pista ou um despiste?

E, ainda antes de «Belona» vir a público, aproximadamente quando um jardim lisboeta recebeu as cinzas do escritor, saiu *Claraboia*, em 2011, desta vez, sem se saber se houve dúvida na escolha do título. A voz, que poderia dizê-lo, havia cessado; agora é tarde, Saramago é morto. Publicação *post mortem*, mas uma produção dos primeiros anos do

---

<sup>6</sup> Objeto cujo uso foi sublinhado por Saramago, a 6 de outubro de 2008, ao escrever a crónica «Sobre Fernando Pessoa»: «Um momento antes de acabar pediu que lhe dessem os óculos: “Dá-me os óculos”, foram as suas últimas e formais palavras. Até hoje nunca ninguém se interessou por saber para que os queria ele, assim se vêm ignorando ou desprezando as últimas vontades dos moribundos, mas parece bastante plausível que a sua intenção fosse olhar-se num espelho para saber quem finalmente lá estava. Não lhe deu tempo a parca. Aliás, nem espelho havia no quarto. Este Fernando Pessoa nunca chegou a ter verdadeiramente a certeza de quem era, mas por causa dessa dúvida é que nós vamos conseguindo saber um pouco mais quem somos» (OC, 56). Em 1984, já o havia «homenageado» intertextualmente: «Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada» (OAM, 22).

escritor. O livro «esquecido» no tempo, retomado de uma editora, que, mediante uma mudança de escritórios, em 1989, quando o escritor já era um autor consagrado e trabalhava para finalizar *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, reencontrara em seus arquivos os originais desse livro, declarando disposição em publicar. «Seria uma grande honra» para a editora, «Obrigado, mas não», respondeu Saramago, afirmando ainda que, durante sua vida, não seria dado ao público, deixando a decisão pela publicação por conta dos familiares.

Por fim, em 2018, em vista das comemorações pelos vinte anos do Nobel e de rememorar a projeção de seu género cronista, de um ficheiro encontrado no computador de Saramago, saíram ainda uns ensaios, publicados com o nome de *Último Caderno de Lanzarote* (vide Apêndice). Passados quase cem anos do seu recenseamento (o acrescento de Silvino e o fingimento do Sr. José de Sousa) e dez anos da morte do autor, a sua escrita faz lembrar que o tempo tem essa capacidade de representar a vida, e considerar que letras e imaginação caminham juntas em muitos livros – os da História, das histórias e os das suas histórias. Nalgumas vezes, ao reboque das conveniências ou obrigações de preenchimento, noutras dos vazios ou apagamentos de informação. Alguns desses vazios foram deixados um pouco mais preenchidos pelas obsessões de Saramago, postas a serviço da Literatura pelo escritor, e pelos novos nomes que deu aos homens e às histórias por eles vividas ou imaginadas, pois, afinal «sem o nome que temos não saberíamos quem somos» (LC, 220).

José de Sousa Saramago, mais conhecido por José Saramago. Lido em centenas de páginas da imprensa jornalística e, até este momento, na capa e folhas de mais de quarenta livros. Traduzido para cerca de cinquenta idiomas, adaptado para o cinema. Saramago, aquém de escritor, foi serralheiro mecânico, funcionário público e editor – ofícios manuais e gerenciais; e, para além de escritor português, apesar de sua multifacetada trajetória genológica, alcançou o patamar de um dos mais relevantes ficcionistas do século XX. Crítico, contista, cronista, dramaturgo, ensaísta, poeta e romancista, deixou ainda escritos para crianças e atingiu o profissionalismo como escritor quando já era quase sexagenário. Ou ainda, segundo suas palavras, em autobiografia<sup>7</sup>: «Creio ter trabalhado bastante durante estes

---

<sup>7</sup> «Nasci numa família de camponeses sem terra, em Azinhaga, uma pequena povoação situada na província do Ribetejo, na margem direita do rio Almonda, a uns cem quilómetros a nordeste de Lisboa. Meus pais chamavam-se José de Sousa e Maria da Piedade.[...] Em 1947, o ano do nascimento da minha única filha, Violante, publiquei o primeiro livro, um romance que intitulei *A Viúva*, mas que por conveniências editoriais viria sair com o nome de *Terra do Pecado*. Escrevi ainda outro romance, *Clarabóia*, que permanece inédito até hoje, e principiei um outro, que não passou das primeiras páginas: chamar-se-ia *O Mel e o Fel* ou talvez *Luís, filho de Tadeu*... A questão ficou resolvido quando abandonei o projecto: começava a tornar-se claro para mim que não tinha algo para dizer que valesse a pena. Durante 19 anos, até 1966, quando publicaria *Os Poemas*

últimos anos. [...] Agora, neste Outono de 2008, aparecerá um novo livro: *A Viagem do Elefante*, um conto, uma narrativa, uma fábula».

Essa sequência de géneros deve-se ao alfabeto e não à preponderância dada em partes ou na totalidade de sua obra, menos ainda a algum valor estético, a que chegou este escritor universal, ibérico e lusitano, nem como foi e ou é recebido pela Crítica. Simplesmente uma adjetivação gentilícia, que aponta diacronicamente para o ponto de partida, *corpus* desta tese: a *fase de formação* de Saramago, em que a génese do seu romance; a investida e o abandono de um sujeito lírico; a deambulação e os exercícios genológicos demarcam um escritor em busca de sua escrita.

## 2. Fases de uma história literária

Refletir sobre o moderno pode levar à problemática que põe em causa o uso desta noção, especialmente quando se enxerta, ou não se consegue enxertar, à Literatura, haja visto que, «Entre os diversos termos que ocorrem como possíveis antónimos de “modernidade” – variedade essa que em si é sintomática da complexidade do termo – nenhum é mais fértil que “história”» (Man, 1999: 167).

Dessa forma, um pouco agrilhoadada entre o que já é possibilidade da modernidade, e concretizações textuais no Modernismo literário, e o que ainda não é possível de todo numa pós-modernidade, visto que parece tanto faltar tempo decorrido para teorizar sobre esta como assimilar as afirmações e negações de qualquer estatuto constituído e reconhecível, resta a Crítica literária se posicionar enquanto articuladora entre obra e leitor, haja visto que o século XX ocasionou uma autorreflexão em matérias artísticas e, por conseguinte,

o modernismo centrou sua busca numa postura agressiva em relação às regras da linguagem e da tradição. Essa postura criava uma evidente descontinuidade nas obras produzidas e uma remissão ao seu carácter de «criação» e não de representação da realidade. Mas este não era o único ponto que unia as vanguardas à reflexão sobre a escritura. Não podemos esquecer que o surrealismo, em vez de propor uma temática ou uma forma para as suas obras, propôs um método de criação: a escrita automática. A obra começou a ter valor pelo seu processo de criação (Pino, 2004: 45).

Se, por um lado, há hipóteses (diríamos que já são teses, uma vez que foram proferidas

---

*Possíveis*, estive ausente do mundo literário português, onde devem ter sido pouquíssimas as pessoas que deram pela minha falta» (Cf. «Autobiografia», in: <https://josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>).

por Douwe W. Fokkema em 1983) modernistas para as convenções literárias, expressas em: *composições* que codificam o texto literário como não-definitivo e requerente de completudes; *dúvidas* lançadas sobre a epistemologia das possibilidades de o texto literário representar e explicar a realidade; *dúvidas*, de igual modo, inferidas por meio de um ceticismo metalinguístico, sobre se o texto literário expressa determinado conhecimento de mundo, ao mesmo tempo, que apresenta uma mundividência e dá suas representações e explicações da realidade; e respeito à *individualidade* hermenêutica do leitor.

Por outro, há impossibilidades pós-modernistas, que já podemos igualmente renomear de teses, valendo ainda ressaltar que labirinto e viagem são *ideias* privilegiadas pelos textos considerados modernistas, uma vez que a maioria é demonstrada, por exemplo, nalgumas produções literárias finisseculares, expressas em: diminuição da *tensão* entre texto e autor, uma vez que gênero, narrador, personagem, tempo e espaço tem suas definições implodidas, mas permanecem na ficção; abandono do desejo de o texto literário *explicar tudo* e, por conseguinte, do frequente diálogo com o leitor, que recebe instruções e, para além disso, é interpelado por questões que, ao fim, tentam fazer dele uma personagem – dialogismo que parece ter decorrido sempre nas obras, mas na pós-modernidade é uma opção evidente dos autores, que a usam polivalentemente; ênfase em *ostracismo narrativo* (o enredo volta para si mesmo) e na representação, visto que continua a sublinha no código fictício e «a questão de saber como deve ser contada uma história é mais importante que a própria história» (Fokkema, *s.d.*: 72) – isso está bem demonstrado cada vez mais pelo surgimento de obras metaficcionalis; e *separação total* entre autor e texto, pois *aparentemente* aquele é diferente aos códigos por ele inventados, ainda que uma tónica confessional se interponha nas escritas pós-modernistas (*cf.* Fokkema, *s.d.*).

Tal aparência foi negada por Saramago, bem prolífico em autorrecensões: «O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo [...] um homem que se chamou José Saramago» (APS, 207); no entanto, aquelas ideias foram muito utilizadas pelo escritor. Pois, se Borges, um dos influenciadores de sua escrita, por exemplo, preferiu a biblioteca e o enciclopédico como componentes para seus labirintos e viagens; Saramago, por sua vez, preferiu a música e o atelier, fazendo suas personagens entrarem em labirintos e ou viajarem, a exemplo de um quarteto de mulheres (Amélia, Cândida, Adriana e Isaura), em *Claraboia*, e H., o pintor-escritor de *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Por isso, podemos dizer que o autor teve uma escrita modernista a caminho da pós-

modernidade: não respeitou fronteiras, o que já é moderno, e misturou matérias, gêneros literários, a exemplo de *O Ano de 1993*, e categorias narratológicas, numa transdisciplinaridade que os escritores pós-modernistas revolveram assumir. O pós-moderno, tanto na escrita saramaguiana como em outras obras contemporâneas, dá-se face ao moderno.

Reconhecer que tal defrontação ainda é vigente, haja visto que, por um lado, a linearidade do tempo decorre, por outro, os melhores autores de cada época foram/são os que também e tão bem rompiam/rompem com os ditames estabelecidos pela continuidade literária. Estes mesmos autores, ainda que em diferentes fases da História literária, parecem conversar sobre as matérias que assolam a humanidade. O amor, a violência, a morte, e o próprio homem são algumas destas e as poderíamos nomear de temáticas literárias e são, a propósito, o que melhor pode articular as reflexões que encerram o texto literário e também deste emanam.

Junta-se a isso que a identidade do ser humano, temática sublinhada por Saramago, parece ser posta ainda mais à prova, pois a humanidade está, pela primeira vez, frente à problemática de que «*la historia deja de ser real*» (Baudrillard, 1984: 12), com a perda de uma percepção da realidade, marcos de referência, e do próprio sentido de história. Talvez uma das maiores implicâncias de sua escrita não tenha sido tanto com o historicizar, mas com a perda do contributo de cada homem na História ou do apagamento de alguns, para ele os principais construtores, e, mais ainda, com uma certa animalização globalizada, mais adiante em sua obra, que descaracteriza o homem e o mantém em estado de desumanidade.

E, embora humanizadora, enquanto provocatória à pessoa acerca do que é liberdade, abrindo-lhe os olhos, do calabouço do quotidiano, capitalista e mecânico, com *Ensaio Sobre a Cegueira*<sup>8</sup>, e teleológica, por exemplo, em *As Intermitências da Morte*, a escrita saramaguiana, mormente em sua ficção, em preparação até *Levantado do Chão* e assumida em *Memorial do Convento*, através de um paradoxo literário, ancorada, a um só tempo, no real e no inverossímil, a mostrar atuações sobre a realidade, possíveis pelas imaginação e revisão histórica, soa antiteórica, em um filosofar de cunho libertário, uma vez que a História pode ser também o ponto de vista de alguém ou de alguns. Sobre essa perspectiva, Eduardo Jorge Duque afirma:

---

<sup>8</sup> «Considerada a obra que catapultou o escritor ao panteão da Literatura universal, é a mais conhecida fora de Portugal. Nela, ao retratar uma sociedade de cegos, a simulação da cegueira por parte de A mulher do médico «leva a uma compreensão dos laços que se criam, dos hábitos abandonados e das ideologias em formação e *re-formação* da história» (Canton, 2016: 321) [grifo no original]. Com personagens e tempo ambíguos, há críticas a falta de moralidade, gentileza e empatia, por que valeria a pena construir o mundo.

A descoberta desta identidade, o estudo de seu carácter contingente e irracional constituirão a dramática experiência que o homem rotulará com o nome sugestivo de «Existencialismo», para expressar e enfatizar o seu compromisso histórico com mistério da vida e o «engagement» resultante da situação fática do seu «Ser no mundo». Esta situação, para todos os existencialistas, desde Kierkegaard e Gabriel Marcel a Heidegger e Sartre, trará a marca inconfundível de um desespero e angústia existenciais, que os dois primeiros procurarão superar com o sentimento da fé e do amor e os dois últimos com uma «ataraxia» digna dos estóicos, com que o homem aceita o determinismo heideggeriano da sua condição de um «ser-para-a-morte» (Duque, 2003: 45).

Assim, o escritor adentra numa linha de pensamento pós-moderno sobre identidade e existência humanas, repetidamente em inconformidade com a realidade, sem se afastar de sua base marxista, pois apresenta, em suas várias alegorias e representações, um homem que prescindir do sagrado e se quer, por meio de um racionalismo atrofiado e minguado, por acentuar demasiadamente tanto o cepticismo quanto o materialismo, livre de quaisquer opressões.

Para circunscrever um pouco mais o termo *História literária*, Iuri Tynianov (2013) distingue duas vertentes de estudos: por um lado, a génese dos fenómenos literários; e, por outro, a variabilidade literária. A esta chama de evolução. Considerando uma obra de determinado autor, e aqui, a obra de José Saramago, como fenómeno literário dinâmico, *ipso facto*, houve uma evolução em sua escrita, quer pela fragmentação inicial ou totalização do que escreveu, quer pelo período sem publicações ou aclamação tardia por parte da Crítica literária e de público. Porquanto, vale nomear de *fase de formação* aos textos que antecedem seu reconhecimento de Crítica e sua consagração popular, assim como seu ingresso no cânone literário português.

Ora, observar a bibliografia de um escritor, com a variabilidade diacrónica literária de Saramago, decorrida ao longo do tempo e também dentro de suas fases, é o nosso ponto de partida para o estudo da génese dos fenómenos literários na sua escrita. Para analisar estas bases fundacionais, um problema fundamental para a evolução literária, «é preciso antes convir que a obra literária constitui um sistema e que o mesmo se pode dizer da literatura» (Tynianov, 2013: 140).

Dado [ainda] que o sistema não é uma cooperação fundada na igualdade de todos os elementos, mas supõe a primazia de um grupo de elementos («dominante») e a deformação dos outros, a obra entra na literatura e adquire a sua função literária graças a essa dominante (Tynianov, 2013: 149).

De algum modo, as noções de evolução<sup>9</sup>, função e sistema, em âmbito literário, usadas pelos formalistas e outros críticos, servem como hipóteses de trabalho; e o que se objetiva aqui é rastrear algumas predominâncias, que supostamente ligam a primeira à última fase ou já lá estavam em gênese, apesar de reconhecermos a alteração de paradigmas – a passagem do formalismo-estruturalismo para uma semiótica-comunicacional –, com consequências bem fecundas à Teoria literária, em que sublinhamos o reconhecimento da relevância pragmática da semiose literária e da natureza institucional, histórica e social da literatura, como Vítor Manuel de Aguiar e Silva descreve:

Com efeito, o sistema semiótico literário, como todos os sistemas culturais, é um sistema em comunicação contínua, embora sob modalidades e com ritmos historicamente heterogêneos, com a *biosfera*, com a *psicosfera* e com a *sociosfera*, isto é, com um universo antropocultural constituído por uma complexa rede, historicamente produzida, de sistemas semióticos interligados (Aguiar e Silva, 2009: 256). Os «demónios» da semiose literária, que o paradigma formalista-estruturalista se esforçou por exorcismar, evacuando-os – a história, o referente, o autor, o leitor, a intencionalidade, a ideologia, o poder simbólico... –, reemergem, mas teoreticamente trabalhados (Aguiar e Silva, 1984: 272) [grifo no original].

Sabemos ainda que nenhum sistema existe fora das relações concebidas para operarem nele e para ele. Por isso, para os formalistas, «o problema central da história literária é o problema da evolução fora da personalidade, o estudo da literatura enquanto fenómeno social original» (Eichenbaum, 2013: 77). A questão, que se extrai daí, é: perder-se na multidão de vínculos com outras séries culturais, o que o Formalismo<sup>10</sup> postulou evitar, uma vez que a Literatura também é um fenómeno social; ou perder que a mesma Literatura se pode relacionar com outros saberes, pois originalidade, dentro e fora do âmbito literário, é um conceito contraditório, mais ideal do que sistematizado pela própria História literária.

Embora se recorra ao Formalismo, em que não se pode explicar a obra somente a partir da biografia do escritor nem de uma análise da vida social contemporânea à produção, e que contribuiu para a discussão sobre a formação dos géneros literários e de sua contínua substituição, aquele *dominante* pode contribuir para uma possível ressignificação da escrita

---

<sup>9</sup> Sobre a problematização de conceitos operatórios da História literária pós-positivista, nomeadamente da questão da «evolução e periodologia literárias», cf. (Martins, 2007: 177 ss., e 271 ss.).

<sup>10</sup> «Ainda que Tynjanov deixasse claro que a “literatura” é tanto autônoma como heterônoma, ou seja, que regula a si mesma ao mesmo tempo em que está condicionada por outros sistemas, não prestou atenção suficiente à formulação dessa heteronímia. Para Eichenbaum, este é precisamente o ponto que mais deve ser iluminado/focado quanto às regularidades da literatura. Portanto, o mais importante para ele foi averiguar a classe de relações existentes entre as leis que regem a produção de textos literários, deduzidos de tais textos, e as forças que geram estas leis, as promovem ou as fazem desaparecer» (Even-Zohar, 2013: 25).

saramaguiana, ainda mais num autor com tamanha estatura de envolvimento cronológica e política.

E, conquanto que o âmbito literário seja um sistema semiótico e antropocultural, os critérios pelos quais podemos abordá-lo não precisam de ser exclusivamente históricos nem precisamente estéticos. Decerto que, em Portugal, manifestam-se tanto a articulação duma história literária com a história cultural, engendrando volumes como os da *História Crítica da Literatura Portuguesa*; como uma história literária, marcada pelo pendor marxista, que dá seu cariz sociopolítico, numa interligação entre Literatura e ideologia. Historicidade e esteticidade, cada uma a seu modo, trazem contributos para uma análise da *fase de formação*.

Para também delimitar as especificidades desse objeto, atentamos ao estudo programático da Estética recepcional, em que Hans Robert Jauss (1976) considera ser preciso de ter em conta três dimensões<sup>11</sup>: a *diacronia*, ou recepção das obras ao longo do tempo; a *sincronia*, ou o sistema literário num dado momento e a sucessão dos sistemas sincrónicos, em consonância com o que foi inaugurado pelo Formalismo; e, por fim, a *relação* entre evolução e história.

Lembrando-se ainda que o programa tradicional da História literária, pensada por Gustave Lanson (1911), em França, e Teófilo Braga, em Portugal, e elaborada em suas Histórias da Literatura, foi o que perdurou durante o século XX. Pois, forneceu a súpula metodológica que serviu de escopo geral dos estudos historiográficos das Literaturas Portuguesa e Brasileira, por exemplo; e de paradigma para historicização literária, que, às vezes, ainda se perdura com a categorização autor-obra-escola-país: «conhecer os textos literários»; «compará-los para distinguir o individual do coletivo e o original do tradicional»; «agrupá-los por gêneros, escolas e movimentos»; e «determinar, enfim, a relação desses grupos com a vida intelectual, moral e social de nosso país, bem como com o desenvolvimento da literatura e da civilização europeias» (Lanson, 1911: 240).

Outrossim, uma história, seja ou não literária, faz-se defronte do verso, mas em busca do anverso, daquilo que ficou para trás e pode explicar um pouco melhor o hoje, *per si*,

---

<sup>11</sup> «Es posible salvar el abismo que se abre entre literatura e historia, entre conocimiento estético y conocimiento histórico, cuando la historia de la literatura no se limita a describir de nuevo el proceso de la historia general en el espejo de sus obras, sino que, en el curso de la «evolución literaria», descubre aquella función formadora de sociedad en el sentido propio, que correspondía a la literatura que competía con otras artes y poderes sociales en emancipar al hombre de sus ataduras (Jauss, 1976: 211) [grifo no original]. Jauss «recupera [assim] a historicidade da literatura, nascida de seus intercâmbios com o público; e chega a esse resultado por restabelecer a relação pelo historicismo, entre o passado e o presente, condição imprescindível para a reconciliação entre os aspectos estéticos e históricos de um texto» (Zilberman, 1989: 33).

carregado do passado e ainda-não futuro, apesar de a este influenciar. Assim, nosso ponto de partida em si já é um ponto provisório de chegada, mas também uma revisão da primeira fase de Saramago. Do presente ao passado, tal como Walter Benjamin (1986b) o caracterizou, supõe-se um trabalho de *escavação*, à procura dos *despojos* deixados por várias camadas de tempos que passaram e de recensões já feitas a este período da formação do escritor, que viveu e escreveu num dado tempo entre os séculos XX e XXI.

Sabemos que a vivência humana no século XX transformou a concepção linear e positivista da história e do tempo. E mais ainda que o homem do século presente, em que a mobilidade é maximizada, por meio da virtualização das deslocções espaciais, se atem a hipervelocidade, com que circulam as informações. Em tal convivência desordenada com écrans hiper-imagéticos, nesta aldeia global, vivemos numa simultaneísmo temporal, em que inexistem travões, sem paragens e nem lógica senão a que lhe quisermos ou pudermos atribuir. Por isso, na senda de Regina Zilberman:

é preciso proceder à análise do simultâneo, bem como das mudanças, comparando os cortes e descobrindo os pontos de intersecção, a fim de definir que as obras têm caráter articulador, acionando «o processo da “evolução literária” em seus momentos formadores e nas rupturas» (Zilberman, 1989: 38).

No entanto, essa alteração no conceito de tempo não mete medo a um leitor, defronte às estantes literárias, numa biblioteca. Para esse, as escolhas não são feitas em sequência de autores e obras; e, acerca de análise, tampouco afugentam o crítico, que busca aquela *escavação*. A propósito, os livros de Saramago não conseguem deixar de oferecer ordenações múltiplas, provisórias, às vezes, conflitantes, como, por exemplo, uma invenção de Fernando Pessoa – o universo heteronímico de Ricardo Reis –, face defrontada pelo autodidatismo do jovem leitor e futuro escritor.

Ao fim, um leitor crítico acaba por também apreender a evolução literária através da recepção sincrónica do passado. Tal experiência é assumida pelos escritores, que são exímios leitores, em suas produções, uma vez que, desde o Romantismo, a tradição deixou de ser medida vigente e garantia de qualidade estética. De acordo com Leyla Perrone-Moisés:

Para os autores da modernidade, é o novo que vai servir de gabarito par medir o antigo, é o presente que vai decidir o valor do passado. O que Nietzsche postulava com relação à história prevalecerá para a história literária: «Podemos explicar o passado somente por aquilo que é mais poderoso no presente» (Perrone-Moisés, 1998: 30).

Ao convergir com esta colocação da ensaísta, uma chave de leitura analítica – um olhar que se interpõe entre *diacronia* e *sincronia* –, que tenta atender a ambas, presentes no

texto saramaguiano, em avanços, recuos e comparações quando válidos, é o percurso metodológico usado para abordar a *fase de formação* de Saramago, tendo como foco uma evolução, não somente em linearidade, mas sobretudo em sua integração.

Dentro da obra de qualquer escritor, em totalidade ou em parte, este século de implosão de conceitos, dificulta a colocação de limites estanques e fronteiras generalizadoras. «Cada página dele [não se refere a um autor específico], mantendo sua individualidade, seu valor e seu sentido próprios, é também um ponto de chegada; marca um movimento particular numa evolução ou progressão geral; sua luz é feita, em parte, de reflexos» (Souza, 2012: 102). E, até mesmo numa história literária e em suas transformações, convivem avanços e recuos, como em quaisquer histórias.

Para além disso, há uma discussão didática sobre se ainda vale a pena aprender-ensinar Literatura a partir de escolas ou épocas literárias e nelas encontrar os escritores, haja visto a proposta de dar a conhecer ao leitor iniciante, por exemplo, não uma literatura marcada reduzidamente pela periodologia literária e sim pelos autores e seus livros, na perspectiva sincrónica de grandes temas – amor, morte etc. –, que marcam ontologicamente os homens escritores, sua grafia e seu tempo; para somente depois apresentar uma linha tracejada, em que balizas datadas servem apenas de referenciais cíclicos. Contudo, não será escusado de localizarmos pontualmente Saramago em meio a Literatura Portuguesa.

Quando observadas quaisquer historiografias, ora com mais ora com menos perspectivação estética, da Literatura Portuguesa, aponta-se para um certo cultivo e revalorização da História, enquanto fonte de temas nos romances da segunda metade do século XX em diante. Relativamente a isso e, em se tratando daquilo que se sobressai na obra de Saramago, nota-se uma grande questão – a relação entre História e Literatura. Para o autor, em entrevista, intitulada «*L'invenzione del no*»:

*Io sono convinto d'un punto molto importante: la storia stessa è un'invenzione. [...] Ma se cerchiamo insignificanti episodi, piccole cose di cui non si parla per niente, e li mettiamo nella storia che si racconta, allora queste inezie possono far saltare tutto come una cartuccia di dinamite inserita nella crepa di un muro compatto. [...] Ciò che lo scrittore deve fare, è guardare la storia in ogni angolo, raccontarla da tutti i punti di vista (apud Oliveira, 2015: 11-12).*

No entanto, não uma escrita de revivência histórica, mas de revisão, rever e ver outras histórias, a partir principalmente da ficção, ou ainda trazendo uma nova chave hermenêutica; a reboque disso, entre outros questionamentos, uma reflexão sobre identidade, também presente nos discursos psicológico e antropológico, e o compromisso social, palavra de ordem

em raciocínio marxista, que permeiam obras desta época neorrealista em diante, e não apenas a escrita saramaguiana.

Em 2002, na última fase, por exemplo, Saramago publica *O Homem Duplicado*, mais um livro entremeado pela alegoria e, desta vez, por um suspense quase cinematográfico. O romance é movido pela interrogação identitária e ou desintegradora da identidade. Depois, em 2004, retomou, com maior força de enfrentamento, bem como evidente posicionamento político, que há via ficado um pouco disperso e obtuso em *Ensaio Sobre a Cegueira*, com outro – *Ensaio Sobre a Lucidez*, confirmando e reafirmando que a sombra/luz era mesmo uma das marcas de sua obra e sua dicotomia preferida.

Nesses livros, *manicómio* ou *cidade* em profunda crise humanitária e política funcionam como espaços estratégicos ideais «para que o autor possa apresentar uma teia de relações humanas que funcionarão como o espelho das sociedades atuais» (Borges, 2010: 35), i.e., identidade deambulante entre o individual e o coletivo. Regressou e encerrou seu percurso dramático, com a peça *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, em 2005; e, como deixou mais claro no título, um tipo de absolvição ao vulgarmente condenado Dom Juan, «mito» espanhol que personifica a sedução masculina.

## 2.1. Fase de formação

A História literária, na mais das vezes dividida em escolas, segue frequente ao conceito de evolução da obra de um autor. São recorrentes alguns casos mais típicos de autores, os quais fizeram com que, a partir de suas escritas, viesse à tona uma discussão sobre divisão em fases de uma obra, sendo uma de formação, ainda que voltadas para os seus respectivos períodos literários.

Eça de Queirós, com determinados nacionalismo e experimentalismo de sua obra, pode ser um exemplo na Literatura Portuguesa. Atravessou as fronteiras entre Romantismo, Realismo e Naturalismo, indo de uma fase pré-realista, em que publica textos em formato de folhetim, cotejando o Romantismo; passando por uma realista, em que escreve *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*; ao uma pós-realista, em que desiludido com os ideais, defende valores campestres e se volta para um nacionalismo tardio. Segundo João Gaspar Simões, Queirós «e o seu romance realista espreitam ainda o nosso ficcionista e, à mais leve inflexão no sentido de uma literatura de crítica social, aí estamos nós de novo lançados na pista do mestre» (Simões, 1987: 455).

Desse modo, Eça de Queirós, por cuja escrita Saramago também se deixou influenciar, chegou mesmo a combater os ideais da Era Romântica, dominadora em Portugal do seu tempo, e fazer apologia ao experimentalismo, de forma incipiente, com mais de uma redação para *O Crime do Padre Amaro*, mas contundentemente em *O Primo Basílio*, quando renunciou «a qualquer forma de *observação interior* para romancear *fisiologicamente*, por *observação exterior*, um caso de típica natureza social» (Simões, 1987: 471) [grifo no original], praticando o que sistematizou em «O Realismo como Nova Expressão de Arte». Com efeito, a conceptualização de *romance experimental* põe em causa o que preparou a escrita queirosiana para a fusão do romanesco com a crítica de costumes, dada no plano narrativo de *Os Maias*. Por isso, sua fortuna crítica teve matéria para falar nas mudanças de estilo desse escritor.

Tais alterações e aprofundamentos cíclicos na escrita ou no estilo também podem ser vistos na obra de vários autores, porém, sublinhamos a de Herberto Helder e de Fernando Namora, ambos contemporâneos de Saramago. Daquele a Crítica fala ter havido um «último Helder», pois sua obra mostra «esse movimento que insistentemente [o escritor] pratica sobre o seu *corpus* poético, configurando-o retroactivamente, radicalizando as suas opções, depurando-o, para concentrar a sua força coesiva». Quando, *Poesia Toda*, de 1973, «ressurge» como uma súpula – *O Poema Contínuo*, em 2001, este nasce daquela e em retorno age sobre aquela, tratando-se «de uma evidência que misteriosamente nos ramifica os caminhos, e desafia o leitor a praticar as suas preferências». Assim, de um título para outro, «o *poema* toma o lugar da *poesia*, ou está por ela» (Gusmão, 2002: 376) [grifo no original].

De outro modo, Roberto Bezerra de Menezes, para dissertar sobre este «último Helder», partiu da conceptualização sobre *estilo tardio*, aprofundando o ensaio «*Late style in Beethoven*», de Theodor Adorno e as reflexões de Edward Said, e da hipótese de que a «intensificação [da obra poética já publicada] se deu pela consciência da proximidade da morte por parte do poeta enquanto ser histórico, incorrendo em um conflito pelo excesso, não pela falta» (Menezes, 2018: 11).

Apesar de, na obra saramaguiana, ao menos na *fase de formação*, não haver tal consciencialização, pode ter havido uma outra, similar a essa: pressionada pela decisão de viver exclusivamente da escrita, quando contava com 53 anos: «ou escreves agora, ou decides já que nunca serás escritor» (Aguilera, 2008: 79). Antes disso, havia escrito uns mal logrados

romances, poesias e crônicas; depois, lançou-se na prosa poética, contos, teatro e retornou de vez ao romance. Ainda sobre *estilo tardio*, Alcides Villaça afirma:

Na dialética dessa concomitância [senescência e sobrevivência], exercida por alguns artistas no fim de suas vidas, não se consente que as últimas obras sejam um **coroamento previsível** da maturidade, recompondo um definitivo **legado já familiar**, pelo contrário: há a emergência inquieta «**de um novo idioma**», caracterizado por «intransigência, dificuldade e **contradição em aberto**» (Villaça, 2010: 375) [grifo nosso].

Em parte, o que é similar a essa discussão é o diálogo entre idade avançada e sobrevivência – no caso de Saramago, existencial, financeira e autoral –, apesar de reconhecermos que o escritor se repetirá, em «coroamento previsível» e «legado já familiar», por exemplo, com *A Viagem do Elefante* e *Caim*, romances posteriores às, tão adiadas, *Pequenas Memórias*. O que pretendemos é levantar um pouco a desconsideração crítica das obras escritas antes de *Levantado do Chão* e, nesta senda, o ponto de vista, inclusivamente do autor, de ser *Manual de Pintura e Caligrafia* o primeiro romance ou o romance que primeiramente formou a sua escrita.

Ora, sabemos que Saramago não só escreveu mais da metade de seus livros a partir de *Levantado*, não sendo este o romance vinculado a sua maturidade autoral nem uma das últimas obras. Ao contrário, foi um dos primeiros romances, como também, no que se refere à consciencialização do seu tempo, antecipa e ou apressa a busca de «um novo idioma», seja pelo insucesso dos primeiros livros seja pelos exercícios de gêneros e romances ficados para trás. Se na fase de maturação, repete-se, parece já ter buscado essa «contradição em aberta» na *fase de formação*.

Por sua vez, quando inquirido sobre alguma progressão na sua obra, desde que começou a escrever, ou correlatamente alguma possibilidade de divisão em fases, Fernando Namora, coloca-se num campo que converge experimentalismo e experiência: «Um homem faz-se fazendo, tem-se dito com propriedade. Não sou uma exceção a essa regra» (Namora, 1981: 142), utilizando do encadeamento das estações climáticas para melhor se explicar, analogia também usada frequentemente pela crítica:

Assim, há ciclos «primaveris» inesperadamente assinalados por fastio e incapacidade, e há ciclos «outoniços» em que a criação se mostra explosiva, insaciada, indomável. Além disso, não podemos esquecer que o escritor é um homem vibrátil, muito exposto a um clima psicológico «reaccional», ora depressivo, ora inflamado. Aliás, aqui se justifica que voltemos a falar de «ritmo». Cada época, à escala individual e à escala gregária, tem o seu. Como os países, as civilizações. Por isso, cada escritor é, entre outros elementos tipificadores, caracterizável por um ritmo, e o mesmo se poderá dizer das diferentes literaturas (Namora, 1981: 143).

Da obra destes dois autores, Urbano Tavares Rodrigues, quando analisa a passagem do Neorrrealismo à contemporaneidade, na Literatura Portuguesa, sublinha, respectivamente:

Intelectual humanista, viajante atento à mudança e ao entrechoque de ideias, Fernando Namora foi **evoluindo**, forrageando em novas estéticas, fiel no entanto ao essencial da sua visão do mundo. [...] seria afinal Herberto Helder quem **mais tarde**, nos anos 60, havia de escrever dois livros magníficos, em volta do sonho e do pesadelo, dos estados hipnagógicos e do maravilhoso quotidiano, as novelas (im)perfeitas de *Os Passos em Volta*, de 1963, obra-prima do conto lacunar, e o romance *A Imitação do Rosto*, próximo da confissão e da escatologia (Rodrigues, 2001b: 240 e 242) [grifo nosso].

Outrossim, sobre alguma evolução a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago prefere salvaguardar uma via hipotética, enfatizando a obra que marca o seu estilo, e delimita sua *fase de formação*:

Eu não sei se ela [sua obra] **evoluiu**. Penso que temos que voltar um pouco atrás, ou seja, às crónicas que foram publicadas entre os anos de 68 e 72 [...]. Acho (o estudioso pode ter outra opinião, perfeitamente legítima e se calhar muito mais fundada), acho que, para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. [...]. Como passei das crónicas ao romance? Não sei. Agora, **mudança**? Eu acho que não... Eu acho que me encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do Chão*, que é um livro que foi escrito daquela maneira pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias. [...]. Se depois, de livro para livro, há mudanças no sentido do maior rigor no modo de narrar, segundo aqueles ritmos e aquela espécie de ramificação constante, se depois de tudo isso existe **aperfeiçoamento**, é bem possível que sim (Reis, 2015: 44-45) [grifo nosso].

Igualmente, tanto os estudos de Horácio Costa (1997) como os de Maria Graciete Besse (2008), explicitados mais adiante, coincidentes no que toca à existência de uma primeira fase ou período de formação, investigam a trajetória literária de Saramago, que vai de *Terra do Pecado* até *Levantado do Chão*, evoluindo «alimentada pelo registo do encontro fascinante com o Outro, intimamente relacionado com o ponto de vista de um sujeito» (Besse, 2008: 90). Se, por um lado, Horácio Costa não incluiu *Levantado do Chão* ao *corpus* de análise, porque, para ele, a partir deste romance, a crítica, então estabelecida, já valorizava a obra do autor «em função exclusiva da sua prosa de ficção» (Costa, 1997: 361) [grifo no original]; por outro, Maria Graciete Besse considera tal livro como já partícipe de «uma série de romances virados para a terra, onde a História portuguesa ocupa um lugar fundamental» (Besse, 2008: 91). I.e., ambos localizam *Levantado do Chão* numa fase seguinte, a historicista.

Aqui, para além de considerar que a *fase de formação* se perdurou nesse romance, contamos com a introdução de uma «obra nova», *Claraboia*. Dessa forma, ao invés de tentar

ser apenas, e talvez de novo, um estudo periodológico à Lanson (1911), o que exigiria pontuar fenómenos literários *pari passu*, seguindo a ordem de publicações, preferimos atar diacronia e sincronia (cf. Perrone-Moisés, 1998).

### 3. Fases da escrita saramaguiana

Ao darmos atenção ao momento existencial, ou causa essencial sobre um futuro como escritor, aquando da demissão, em 1975; o desdobramento da relação do autor com o Partido, em 1987; e o veto, em 1992, uma espécie de *verdictum*, que retirou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de uma postulação a prémio em âmbito literário, por justificação cultural mas numa decisão política, podemos distinguir uma possibilidade de divisão em fases da escrita saramaguiana: uma primeira, de formação, passando por uma segunda, historicista, ou de maior envolvência com Portugal, e chegando a última, de carácter universalista.

A propósito, nenhum desses pontos marcam início-fim dessas três possíveis fases, mas a estas se interpõem. O que justifica ainda mais que as metamorfoses se dão na evolução destas e podem também ter alguma influência de pontos de vista extraliterária, para além das transformações no interior dos textos da «delongada» juvenília de Saramago.

Assim, numa partícula de sua obra, uma crónica – «O lagarto», em especial, curiosamente anterior a tudo isso, inclusivamente pré-Revolução de Abril, embora faça parte das primeiras experimentações textuais do escritor, também pode ser uma chave de leitura e de descodificação das fases evolutivas na sua bibliografia e de uma retomada, mas também um redesenho, da sua *fase de formação*.

A partir desse texto, feito crónica e refeito conto de fadas *post mortem*, podemos explicar ainda mais a divisão da obra de Saramago em fases. «O lagarto» fora publicado, inicialmente em âmbito jornalístico, e se prestou a uma recolha, feita pelo autor, daquelas crónicas que haviam saído tanto no diário *A Capital* como no *Jornal do Fundão* e veio à lume, em 1973, com o título *A Bagagem do Viajante*. Em si, depois de dois volumes de poesia, um segundo daquilo que vinha escrevendo para os diários, uma amostra dos seus *kosmos* e *kronos*, como detectou Saulo Gomes Thimóteo (2016). O próprio Saramago sublinhou a preponderância que pode ter as crónicas nos estudos sobre sua formação, pois «para entender aquele que eu sou, há que ir» a elas, mas reconhece, resguardando outras possibilidades de recensão, que «o estudioso pode ter outra opinião» (Reis, 2015: 44).

Ao observarmos, por exemplo, alguns elementos dominantes – violência, sangramento, cão –, em que há um corpo-a-corpo entre autor, para quem «Escrever é uma transfusão de sangue» (APS, 195) e obra, obra e leitor, ou ainda, uma extensão entre corpo da escrita, que se expande por meio das coisas, do leitor e do mundo, lemos numa crónica:

De modo que cá estou a falar ao leitor incógnito. A vida, fique sabendo, é mesmo uma longa violência. Houve um tempo que achei que era antes uma longa paciência. Eu era mais novo [...] Quando, como se costuma dizer, se vai para a idade, descobre-se que só violentamente se enchem os dias de vida. E então todo o passado aparece sob uma nova iluminação: quando nos julgávamos adormecidos e pacientes, estávamos afinal a acumular energia para o esforço dos últimos metros (DMO, 120).

De onde podemos também inferir que o passado (seja um projeto romanesco seja o sonho de ser escritor) voltou nos *últimos metros* da bibliografia de Saramago e a formação de sua escrita se deu nas crónicas, mas não apenas neste género, haja visto que, segundo Zeferino Coelho:

Vindo de quem vinha (um José Saramago com quase 60 anos de idade, que todos, a começar pelos mais próximos, tinham já arrumado numa curta nota de rodapé da história literária nacional), o livro produziu um largo clamor. [...] Enfim, com *Levantado do Chão*, a tal nota de rodapé cresceu e ameaçava saltar para o corpo do texto (Coelho, 2016: 7).

Tais dominantes não apenas estiveram presentes cronistamente, mas no romance: «Maria Leonor [...] atirou-se ao homem [coveiro que lhe enterrava o marido], mordendo-lhe os dedos, com fúria» (TP, 25); no teatro: «para que o homem pudesse empunhar a espada, foi preciso que o mesmo Deus lhe desse mãos» (QF, 17); e no conto: «enquanto a tesoura morde e estala, rente à pele rósea que estremece [menção ao som da tosquia duma ovelha]» (Oo, 24); e até na poesia:

Ergo uma rosa, um corpo e um destino / Contra o frio da noite que se atreve /  
E da seiva da rosa e do meu sangue / Construo perenidade em vida breve  
(OP, 176) Tenho um rasto de sangue à minha espera / No caminho dos cães, /  
Em vez de primavera (PA, 64).

Para Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, apesar de concordar com aquela afirmação e o com o facto de o texto cronista revelar a pessoa do escritor, seu futuro traço estilístico, já apontado por Horácio Costa (1997), «o verdadeiro manancial, ou manual, dos veios temático-ideológicos – mas principalmente formais – do universo ficcional da **pessoa-escritor** José Saramago se encontra reunido no extraordinário romance [MP]» (Arnaud, 2008: 18) [grifo no original].

No que toca à crónica na obra de Saramago, para além de também corroborar com a opinião do autor, para Maria Alzira Seixo, «adquire uma importância fundamental no

conspecto da sua obra completa (tanto em termos de temário como de concepção e prosseguimento)» (Seixo, 1999a: 10), pois a patenteia de *exercício verbal*, tendo em vista a disciplina e o treinamento presentes nela. E ainda há um devir que dialoga com o quotidiano e o ocasional, retorno ao passado; e uma projeção transformadora no futuro, que se articula em torno de três polos: o tempo, o sujeito e a palavra, a «fabula[r] a experiência que esse mesmo sujeito entretece com o seu tempo» (Seixo, 1999a: 17) e se tornou peculiar na ficção do autor.

Através de acontecimentos marginais ou pitorescos, o escritor, de uma só vez, despistava a censura, adaptava sua prosa às necessidades editoriais e destilava sua crítica à má resolução ou não-resolução dos «grandes problemas nacionais – a educação, a emigração, a liberdade de expressão, a representação política, o nível de vida, a informação, o apetrechamento industrial, o investimento estrangeiro, etc., etc.», que passavam dos gabinetes políticos «para o exterior envolvidos num cantabile de sons nebulosos que nos deixam a todos na igual e anterior ignorância» (ABV, 168-9).

Quanto à afirmação, em se tratando de evolução da obra: «As crónicas 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 crónicas<sup>12</sup>» (Reis, 2015: 44); Saulo Gomes Thimóteo (2016) se encarregou de aprofundar tal hipótese e apostar numa nova divisão.

Em voga, e mais facilmente, a divisão elaborada pela recensão a este género de Saramago separava as crónicas em ficcionais, memorialistas e políticas. De forma bem fundamentada, dividiu em: crónicas de linguagem (leitura, ficção e ironia), de paisagem (família, pintura e política) e de viagem (tempo, espaço e pessoa) e assim apresentou «O lagarto»: «esse texto funciona também como síntese das abordagens até então elencadas nessa seção do cronista ficcional, pois surge um narrador *flâneur* que, metalinguisticamente, busca unir um aspecto do real a um elemento fantástico, bem como uma incursão no subgénero conto de fadas» (Thimóteo, 2016: 117).

Nesta ou naquela divisão, mais comum, «O lagarto» encontra-se em *habitat*, inventado por Saramago, com animalização de personagens e personagens sem nome (gentes, uma velha, lojistas, uma rapariga que vendia violetas, bombeiros, fadas, pessoas e algumas falas), e por isso, para além de haver um tempo, com *status* ficcional. A ponto de, por compartilhar

---

<sup>12</sup> Nessa coletânea de entrevistas de Carlos Reis a Saramago, a pergunta, neste ponto, foi: «Uma questão que interessa a quem estuda a sua obra: tem a noção de que a sua obra – vamos agora falar dos anos 70 em diante – **evoluiu?**» (Reis, 2015: 44) [grifo nosso].

elementos com o conto de fadas, ter sido usado, em 2016, ladeado por ilustrações, como livro de literatura infantil. Para Carlos Nogueira: «Terá sido [inclusivamente] a configuração de conto que determinou, antes de mais, a escolha deste texto para inclusão num álbum ilustrado» (Nogueira, 2017: 253).

Para um autor, que afirmara não saber «quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou» (APS, 222), acabou por se juntar, na literatura infanto-juvenil, aos contadores, que, conforme Walter Benjamin, «é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas» (*apud* Nogueira, 2017: 259).

De outro ponto de vista, Maria de Fátima Palmela de Faria Roque expõe, lado a lado, «O lagarto» e «O rato contrabandista», outra crónica no rol de *A Bagagem do Viajante*, como modos de *forçar o estranhamento*, pois, na perspectiva da alteridade:

O Outro – o lagarto ou o rato – [...] é o que deve permanecer num certo lugar de invisibilidade, para que os outros – a «comunidade» – não se interroguem acerca da sua presença, não «pensem» sequer na possibilidade de o acolher, porque tal seria permitir o dissenso, o desigual, o político. E, não o esqueçamos, o rato rói, o lagarto pode ser venenoso... Não há como integrar tais seres, não há como «contá-los», não há como escutá-los. Melhor mesmo será não vê-los. Eles são os que não têm palavras (Roque, 2016: 93).

E, mesmo sem palavras, «O lagarto» apareceu num espaço delimitado (o Chiado, prédios). Nele, o tempo não é inferido, caracteriza-se ao menos pela modernidade de automóveis, telefone, aviões. Com isso, há uma certa avaria no tempo: «parado no meio da rua, com a boca entreaberta, disparando a língua bífida [irónica e meditativa] [...] como se fosse lançar-se numa súbita corrida, enfrentava as pessoas e os automóveis» (ABV, 91), e assim mesmo (parado), «erguia a cabeça triangular, farejando [...] Havia quem dissesse que o lagarto era venenoso, quem afirmasse que as escamas resistiam à bala» (ABV, 92). Seguindo-se o enredo, é notado que violetas caídas do cesto largado por uma vendedora de flores, que fugira, formaram uma grinalda em volta desta «animalidade», e somente aí é que o lagarto deu alguns passos, rompendo o círculo florido. Desse modo, as metamorfoses do lagarto podem ser comparáveis às fases do escritor, em evolução constante e consciente.

Entre 1947 e 1980, a escrita de José Saramago surge e ressurgiu, um escritor já velho, membro do Partido, sem diploma, uma espécie de réptil, posterior a anfíbio e anterior a ave, aprisionado por flores, que já não eram cravos, mas ainda prendiam, e perpassado por um tempo de silêncio, de paragem, sem publicações. Da primeira fase de Saramago, numa

dinâmica e fecunda alternância genológica, pós-leituras a sós numa biblioteca pública saíram: uma viúva, uma claraboia, uns poemas, crónicas anónimas, umas opiniões politizadas, apontamentos feitos à noite, um manual... A ser usado por quem? Pintores e escritores o rejeitaram: «A ocasião não é boa para livros desse género» (MP, 180), «avisou» o editor Carmo.

E, especificamente em «O lagarto», decorreram, também a um só tempo, uma sintetização da bibliografia e um indicativo das fases que viriam, sem que o autor soubesse nem sua vontade o impulsionasse, pois, a sincronia ainda respeita um limite, imposto pelo hoje, entre presente e futuro.

A partir disso, certa envolvência entre biografia e bibliografia, história e obra, em 1989, fim da fase historicista, observamos que o autor já se referiu, por exemplo, a uma obra memorialista, aquando duma entrevista, concedida a José Carlos de Vasconcelos e da publicação de *História do Cerco de Lisboa*:

**Quer dizer que além do *Evangelho segundo Jesus Cristo* já tem mais dois livros pensados?** Já. E pode acontecer que neste meio tempo me surjam outras ideias. **Esses dois livros já têm títulos?** Um deles já. E esse po-lo-ia no final, embora tudo isto seja aleatório. Deverão ter tanto de ficção como de reflexão, de memória (não memórias), e chamar-se-á *O Livro das Tentações*. Depois dele, enfim... (Vasconcelos, 2010: 31) [grifo no original].

Com efeito, ao dar lume a este «livro das tentações», publicado como suas *Pequenas Memórias*, em 2006, durante a fase universalista, essa simbiose de Saramago, retratada por lagartos, retorna com inteireza. Segundo Maria Alzira Seixo,

com a partida das personagens, o livro finda também com a observação do autor: «nunca mais tornei a ver o lagarto verde». Os lagartos, que de início afirmava não saber onde se tinham metido, meterem-se afinal aqui no livro, como símbolos da familiaridade terrestre e do gosto pelo sol, em lendas mediterrânicas representando a inexorabilidade da morte. [...] A simbólica de Saramago é sempre objectual e pede para ser lida à letra, como palavra a saber a sentidos, mas a sua notação sóbria, despojada, emerge isolada no texto, a despertar os sonhos e tentações, também no espírito do leitor (Seixo, 2019).

Para além do «bibliotexto», presente em «O lagarto», de 1973, numa obra, em sua totalidade, numericamente extensa, como foi a desse escritor, entre 1947 e 2018, incluídas as publicações *post mortem*, diacronia e sincronia igualmente são chaves de leitura para o estudo da *fase de formação* do escritor Saramago. Sabemos ainda que os ciclos na trajetória literária de quaisquer autores decorrem; e, para além disso, que faz parte da escrita saramaguiana as pequenas tramas que surgem dentro do enredo em cada romance, às vezes causando surpresas ao próprio autor, que afirmou: «eu sei onde vou, ou sei onde vou chegar, mas não sei com lá

chego» (Reis, 2015: 133).

«Chegámos precisamente ao ponto em que as fadas intervêm» (ABV, 92), aquando do avanço de forças, armas e carros contra o lagarto. «Foi nesse momento que José Saramago terá vivido uma epifania, na aparência surgida do nada: “Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim”» (Vieira, 2018: 392-393).

Seria o *Levantado do Chão*, com este, neste e por este foi *levantado da ficção*, conforme artigo na imprensa mediática, de um escritor já um pouco conhecido antes e reconhecido, ainda mais, pós-Nobel. «O lagarto» passou pela metamorfose de se tornar rosa. Bela, *cor de sangue*, vermelho – cor frequentemente associada ao comunismo, mas certamente com os espinhos que as rosas têm e com raízes em Portugal, «pousada sobre o asfalto negro, como uma ferida na cidade» (ABV, 93).

Raízes no chão português, ou num tipo de historicismo, pois passou a citar mais explicitamente acontecimentos da História lusitana (Cerco de Lisboa, por exemplo) e transformar pessoas reais e até fictícias em personagens (D. João, Pessoa, R. Reis) e lugares em cenários (Convento de Mafra). Ainda que notório e consagrado, «Desconfiados, os atacantes hesitaram. A rosa crescia, abria as pétalas, rescendia, lavava de perfume as fachadas encardidas dos prédios» (ABV, 93), com um convento, uma ficção misturada a heteronomia, uma jangada, um cerco, finalizando com um evangelho à sua maneira. Nem todos precisam gostar deste perfume ou sequer cheiravam para saber que odor possui. Raiz e «desraiz» circunscrevem mais claramente a fase seguinte do escritor.

Assim, a escrita saramaguiana, surge como lagarto de vida longa, que mal se move mas tem boca entreaberta, se abre (enraíza) em rosa e alça voo (desenraíza) como pomba, deixando histórias que mostram as duplicidades da humanidade. Se na fase historicista (1981-1989), dessa escrita só saem romances, exceto um texto cronista, ainda assim tendo como temática as paisagens lusas, *Viagem a Portugal* (1981), e um teatral, *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987); na fase universalista (1991-2010), alça voo temático (Jesus Cristo pertence ao universo ocidental; cegueira e mesmo guerra, seu último projeto ficcional inacabado, são temas universais), voltando à alternância genológica.

Outrossim, demissão, Partido e veto perpassaram estas três fases – a formação do escritor-lagarto, o historicismo do escritor-rosa e o universalismo do escritor-pomba. Neste

panorama, seis foram os contributos do romance saramaguiano, género em que o autor se consagrou, para a Literatura Portuguesa. No plano extraliterário (testemunho de militância social, afirmação do estatuto de intelectual engajado e internacionalização do livro português) e no plano literário (nova concepção de romance, subversão do estatuto do narrador e estilo singularíssimo) (cf. Real, 2012).

Então, ao partirmos da noção de que «a palavra da língua é uma palavra semi-alheia» (Bakhtin, 2010: 100) e somente se torna própria quando entra numa dinâmica dialógica, ou num diálogo contínuo entre os sujeitos sociais; e, antes, do *universo antropocultural* que envolve a Literatura, ou o fazer e o saber literário de uma língua, movidos pelos homens, chegamos a uma percepção de que há um sujeitar-se, verificável pelo tempo, a um início, a um crescimento e ou a uma evolução, mas também, caso das palavras dos seus escritores, a um fim.

Fim escritural, mas não recepcional, pois pela leitura, recomeçarão. Nada mais natural, visto que a Língua advém das interações quotidianas entre os homens, tendendo a uma formação e transformação. Outrossim, o meio literário pode contribuir para o aumento e a evolução do campo vocabular de uma língua. Aquele demandou as palavras de Saramago, que tiveram um ciclo, uma evolução, ou ainda, o escritor deu-lhes vida.

Conquanto a língua literária à Saramago tenha um começo, o que se quer aqui investigar é se já aí, ou numa primeira «metamorfase», sua escrita, senão se perturbou a si, começou (e como começou) a reinventar os códigos, que já lá estavam. O que estava já nesse começo e depois foi potenciado? Os livros anteriores e posteriores às obras-primas são, às vezes, considerados apenas informações (valor documental) ou deformações (pouco valor estético). Isso pode ser observado em recensões, feito esta de Leyla Perrone-Moisés:

Ao longo do tempo, o estilo de Saramago evoluiu de um barroquismo tipicamente ibérico a uma simplicidade clássica. Que seus últimos romances não tenham sido tão bons como os primeiros, é algo que não se deve censurar num escritor. Quem escreveu o *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes* já podia descansar em paz (Perrone-Moisés, 2011: 84-85).

Se para Leyla Perrone-Moisés, o escritor podia ter escusado de escrever livros depois de *Todos os Nomes* (1997), e mesmo antes de *Memorial do Convento* (1982), o certo é que escreveu outros livros. A tal «antes de» esta investigação se dedica, pois, «reconhecer que uma obra tem um *antes* e um *depois* e, sobretudo, que é de importância capital conhecer o seu *antes* para a “compreender”» (Lourenço, 1994: 47) [grifo no original], é dessa formação que a

obra procede.

Ao usarmos uma imagética dicotómica – cegueira-lucidez –, preferida por Saramago e multiformemente aprofundada em sua escrita, a luz das obras mais reconhecidas faz sombra as da formação. Em relação ao escritor que foi Saramago, sua formação foi ainda entremeada por um período sem publicações, mas como se sabe com bastantes experimentações, que puderem facilitar a hierarquização entre obra juvenil, lembrando-se que, quando *Terra do Pecado* foi reeditado pela primeira vez, 50 anos depois, saiu com o epíteto «a obra de juventude de José Saramago».

Interessante ainda é o que havia escrito a 31 de dezembro de 1973, quando prefaciou *As Opiniões Que o DL Teve*, mas que, *ipso facto*, a ele pertenciam, antes mesmo de sua decisão pelo mundo das letras (operário da Literatura), dada a partir de sua demissão em 1975: «Quero acreditar que o trabalho que realizei teve alguma utilidade. Doutra maneira não me seria possível continuar. E eu vou continuar» (OAp, 20), pois, já antes, «queria ser escritor» (TP, 6) – noutro prefácio (*vide* Anexo II), uma espécie de epílogo tardio da sua obra. Ao fim, a escrita saramaguiana, nesta *fase de formação*, pode ser a mesma que, adiante, continuará a escrever algumas poesias, traduções, ensaios, críticas, filosofia, histórias e música dentro de romances.

### 3.1. As «metamorfases»

À *fase de formação* se consagraram especialmente as pesquisas de Horácio Costa (1997) sobre Saramago, inicialmente utilizando a adjetivação «totalizador» e «fragmentado». Respectivamente, autores que desde as primeiras letras, ou sua juvenília, estão definidos, anunciam o escopo de sua carreira e a opção por um género, seguindo um caminho, precocemente escolhido, sem maiores percalços; e os que se aproximam gradativamente a um género, depois evidenciado, através de períodos de experimentações.

Para este investigador, Saramago foi um autor *fragmentado* que se tornou *totalizador*. «Nesta operação “totalizadora”, e desvinculado das suas próprias raízes literárias, Saramago transforma-se numa espécie de planta aerófoba frente à sua própria trajetória autoral», quando, apesar de ter exposto «as suas marcas ao longo do caminho, é lido e estudado tão-somente – para forjar uma expressão – no “estado de completude” que costumeiramente se associa ao segundo período da sua produção literária» (Costa, 1997: 20).

Estado de completude geralmente associado ao segundo período da sua produção literária, que, mediante a grandiosidade crítica alcançada, trouxe certa invisibilidade à *fase de formação*. Nesta senda, Horácio Costa chamou de *período formativo* a primeira fase de Saramago, corroboramos, até certo ponto, que já aí esteve esboçada uma totalização que entrou na História literária e no cânone da Literatura Portuguesa. Sobre este ingresso, para além de não ter sido «prejudicado pelo facto de se tratar de um autor que é nosso contemporâneo» (Arnaut, 2008: 11), Carlos Reis, nesta abertura do livro *José Saramago*, de Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, sublinhou um uso singular e inovador da língua por parte do escritor, decerto um dos contributos para tal reconhecimento canónico. Desse modo, Saramago conseguiu

uma proeza raríssima na literatura moderna: ser respeitado pela crítica especializada, ser objeto de pesquisa e ensino em universidades de vários países e ter imediatamente um vasto público leitor, nos países de sua língua e em todos aqueles em que foi traduzido (Perrone-Moisés, 2000: 184).

Obras tidas por primeiras, nos totalizadores, e experimentais, nos fragmentados, podem correr o risco de serem consideradas apenas marginais, ou opúsculos. Na importante definição dum «período formativo», não houve apenas uma ênfase para «considerar o *corpus* da obra anterior [a *Levantado do Chão*] em *função exclusiva* da subsequente», mas, «ao contrário, encontrar um padrão *inclusivo*, de conciliação entre os “nexos, temas e obsessões”» (Costa, 1992: 539) [grifo no original], caracterizada pela pluralidade de géneros (romance, poesia, crónica, jornalismo político, teatro, tradução e crítica), que não implicou num pluralismo de posições estético-autorais, relativamente ao discurso e impulso literários.

Para exemplificar tal definição, inicialmente, Horácio Costa (1992) identificou duas dessas posições, dividindo as obras anteriores à notoriedade crítica e internacional, em: poesia e crónicas (*Os Poemas Possíveis, Provavelmente Alegria, Deste Mundo e do Outro, A Bagagem do Viajante*), excluindo as de cunho mais político e por isso atreladas a uma realidade extraliterária – que obedeceram ao cânone neorrealista; e romance, prosa poética e conto (*O Ano de 1993, Manual de Pintura e Caligrafia, Objeto Quase* e «O ouvido») – que experimentaram uma voz autoral, até chegar ao seu melhor ponto de vista ideológico e traço estilístico.

Mais adiante, incluiu a isto *Terra do Pecado*, como «prenúncio da vontade de expressão», e alguma produção dramática, como percurso «da poesia à prosa» (*cf.* Costa, 1997). Antes e depois dessa investigação empenhada de Horácio Costa, o período visto como formativo do escritor já foi estudado por uma recensão crítico-académica, desde Maria Alzira

Seixo (*Lugares da ficção em José Saramago*, 1987) e Teresa Cristina Cerdeira da Silva (*José Saramago entre a História e a Ficção*, 1989) até Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (*Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo*, 2002).

Nessa investigação, para além de analisar outros autores, Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut percorreu sobre a complexidade do processo percorrido por Saramago até chegar ao domínio da forma do romance, em *Manual*, classificando-o de *autor-biografia*, em comparação ao termo autobiografia, um termo proposto «no âmbito do (declínio do) pós-modernismo, que implica a configuração de diferentes modos de *ansiedade metaficcional*» (Grossegese, 2005: 185).

Para nós, diríamos que a obra de Saramago teve um carácter de hibridação, a um só tempo *fragmentado*, por exemplo, quando sua escrita gera discussão sobre o género romanesco e, por conseguinte, contribui para uma mudança no estatuto do narrador moderno – inventa um primeiro romance, o projeto de um segundo é esquecido, cambia e anda entre outros géneros, regressa e continua em andanças, consegue a consagração e não deixa de tentar surpreender com alegorias, fabulações e parábolas, a cada nova publicação romanesca; e *totalizador*, quando acaba por abraçar (e esmerar-se em) tal género. I.e., quer totalizador quer fragmentado, em que as obras primeiras são ornamentos naquele e preparação neste, cada fase teve seu valor estético-autoral, bem como a «novidade», introduzida pela recente publicação do livro *Claraboia*, permite reequacionar essa reflexão em torno da evolução literária de Saramago.

Por sua vez, Maria Graciete Besse (2008), voltando-se para a questão da identidade, coincide com Horácio Costa (1997) que o princípio e fim desta fase são *Terra do Pecado* e *Levantado do Chão*, pois, se seguindo o itinerário deste processo que, ainda em formação na época de «A viúva», alcançou um molde de composição em fins dos 70, com a narrativa e ou saga dos Mau-Tempo.

Se, por um lado, para Urbano Tavares Rodrigues, *Levantado do Chão* pode ser um tipo de antiepopéia ou paródia épica, em que «se congregam e se organizam inúmeras falas e micronarrativas, que constituem a voz de um povo oprimido, dilacerado e ansioso de um futuro novo» (Rodrigues, 2001a: 237); por outro, para Maria Graciete Besse:

De um romance para outro, a busca identitária toma rosto múltiplos: por um lado, a procura de uma palavra singular que passa pela utilização de um certo tipo de pontuação e de ritmo da frase; por outro lado, a interrogação de um horizonte que se desloca progressivamente, de forma a permitir a revisitação crítica da História, até à elaboração complexa de um imaginário

que, alimentado de espaço, investe contra o tempo e a perda do ser (Besse, 2008: 93).

Outrossim, em investigação anterior a elaborada por Horácio Costa (1997), Maria Alzira Seixo, para quem «viagem curiosa é a desta carreira que arranca quando o autor tem já quarenta e quatro anos», não pressupõe «A viúva» como partida deste caminho, pois Saramago «é um homem que repetirá certamente, com o rigor de projectos que lhe conhecemos, com o entusiasmo pela vida que sabe comunicar-nos, o que em 1973 escrevia no prefácio às *Opiniões*: “E eu vou continuar.”» (Seixo, 1999a: 11-12); e a sublinhar o que considera preponderante na ficção do escritor, em ligação com todos os outros géneros, acaba por se escusar de estabelecer ou clarificar algum formato faseado, pois prefere abordar a obra pelo contorno viandante, experimental e de exercício.

Assim, todo o programa esboçado num título inicial, *Deste Mundo e do Outro*, se encontra ordenado na «bagagem do viajante» que acompanhámos. Mas «a viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa» (*Viagem a Portugal*, 233). Esta narrativa que, na viagem de José Saramago, é para nós aqui o essencial (Seixo, 1999a: 49).

Nessa perspectiva, decorreu também a investigação de Beatriz Berrini (*Ler Saramago*, 1998), que igualmente não sublinha *Terra do Pecado*, e para quem o «texto [saramaguiano] não se mantém frio, impassível: explode de vida, apresenta-se em ebulição e respinga-nos com dúvidas e interrogações. Tira-nos de nossa passividade e inércia» (Berrini, 1998: 27).

Para além de um enredamento entre História e Literatura, ou realidade e ficção, e seus «imprecisos limites», termo utilizado por Teresa Cristina da Silva (1989), e, por conseguinte, um cerco dialógico em sendas, deixadas por uma e preenchidas por outra; e de uma indefinição genológica, descodificada por Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (2002), na abordagem que fez ao texto de Saramago, aquela investigadora se perguntou: «Será, então, possível acreditar que a “nova história” portuguesa estaria surgindo do discurso literário de um autor consciente e estudioso da História?» (Silva, 1989: 28). E essa tendência já estava presente na *fase de formação*?

Esta fase da escrita saramaguiana aponta, de acordo com Horácio Costa, para «dois valores próprios de um autor de um projecto literário de longo alcance» (Costa, 1997: 24): uma dupla capacidade, «disparando a língua bífida» (ABV, 91) – por um lado, a de renovação de sua estética, ao incorporar ora umas ora outras formas de discurso; por outro, a de autoanálise, em vista de uma superação.

Portanto, para além de sabermos que Saramago sublinhou a preponderância que pode

ter as crónicas nos estudos sobre sua formação, pois «para entender aquele que sou, há que ir» (Reis, 2015: 44) a este género; e o facto de o texto cronista revelar a pessoa Saramago, seus temas e o futuro traço estilístico, já apontados por Horácio Costa (1997) e, depois, por Saulo Gomes Thimóteo (2014)<sup>13</sup>, há outras possibilidades de apreciação crítica.

Entre as quais, um retorno a esta fase inicial, em que se constituiu a formação da escrita saramaguiana, foi a publicação *post mortem* de um romance, *Claraboia*, seu género de origem e de maior propensão, mas produzido em 1953 e, por isso, mais próximo a seu nascimento para a Literatura Portuguesa. O que leva a uma reconfiguração desta fase. Ou ainda, a recente publicação de *Claraboia* permite visualizar melhor a *fase de formação* como etapa em que, mais claramente, estão em gérmen tendências futuras da escrita, a nível linguístico, compositivo, temático e de mundividências.

Até então, as sequências biográfica e bibliográfica coincidiam. O autor resolvera não publicar o livro, depois de reencontrá-lo, e não se sabia se os seus herdeiros o fariam. O que acabou por decorrer em 2011. Isso pode fazer completar e «des-completar», a um só tempo, a obra já ordenada, conhecida e estudada, reabrindo horizontes e reavivando alguma problematização. Num ensaio, Thomas Stearns Eliot trata dessa possibilidade:

Os monumentos já existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo (Eliot, 1997: 23).

Com isso, o «presente» livro *Claraboia*, por exemplo, publicado em 2011, devolvido ao passado bibliográfico, produzido em 1953, assinala o percurso metodológico desta tese. Coincidentemente naquele 1980, aquando de sua aclamação, Saramago contava com 58 anos de idade, e *Claraboia* foi publicado em 2011, 58 anos depois da sua assinatura com o pseudónimo Honorato, a 5 de janeiro de 1953. Para Ana Paula Arnaut, que atribui ao escritor o mérito de «ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objectiva, inscrever num romance [MP] uma vertente ensaística» (Arnaud, 2002: 19):

---

<sup>13</sup> Às crónicas e sua importância para a representação do escritor-intelectual atento à sua circunstância e assumidamente interventiva dedicaram-se os estudos de Saulo Gomes Thimóteo, cujo principal objetivo foi o de verificar a constituição deste género como elemento central na formação do escrito, sendo responsável por construir aspetos da personalidade saramaguiana, uma vez que permite uma oscilação do trivial ao filosófico, do riso à melancolia, do irónico ao propagandista, tornando-se uma espécie de «laboratórios de estilos» para o autor (cf. Thimóteo, 2014).

A recente publicação «Claraboia» vem, em simultâneo, preencher um vazio e suavizar uma linha de disparidade até agora existente na produção ficcional saramaguiana. Com efeito, se «Terra do Pecado» (1947) em nada anuncia o estilo e as temáticas que caracterizariam o autor a partir de «Manual de Pintura e Caligrafia» (1977), prendendo-se, ainda, a toda uma dinâmica literária colhida no Realismo-Naturalismo de Oitocentos, este romance, de 1953, permite já antever algumas das ousadias formais e das grandes preocupações humanistas e humanitárias que nortearão o escritor nos romances a vir (Arnaut, 2019).

Muito embora ainda traçada conforme os moldes neorrealistas, e com contornos específicos de uma herança naturalista, em *Claraboia*, sem subverter o estatuto do romance, a escrita saramaguiana é mais retratista, como H. do início o é, do que examinadora daquilo que escreve, expressa e ou representa, do meio para os fins de *Manual de Pintura e Caligrafia*, a evidenciar um tempo mnemónico; já de um não-contentamento em observar o mundo, em Abel questionado, ressurgem num homem que encontra uma resposta, principalmente depois do encontro com M., um «escrepintor», um homem das palavras, a fazer uso destas para que não seja ele também um que não vê «o animalzinho que somos» e não tem «olhos num mundo de cegos» (ESC, 243 e 262).

Assim, quando deixa para trás a temática dos impulsos fisiológicos, em *Claraboia* – metáfora explicada desde o título, noutras composições romanescas, a escrita preferirá a indefinição da dicotomia luz-sombra –, menos anacrónico que o primeiro livro de Saramago; a escrita saramaguiana se alinha aos romances produzidos pelas estéticas vigentes, tanto «nos quais se indica uma possibilidade de redenção, através da tomada de consciência social» (Dantas, 2014: 180), como na opção do feio como transgressão e expressão do abjeto<sup>14</sup> como tendência intervencionista da primeira fase do Surrealismo português (cf. Sousa, 2016). Apesar de sabermos que um determinismo psicossocial é caracterizado por meio das divagações de Abel, ironicamente sublimes, sobre uma existência socialmente abjeta – a das prostitutas –; mas também em toda população portuguesa, desfavorecida economicamente, aí retratada: esposas infelizes, jovem romântica, marido infiel.

---

<sup>14</sup> Rui Sousa afirma que o termo abjeto foi escolhido como base lexical pelos surrealistas portugueses, anotando que «Ambos conceitos, sublime e abjeto, lidam com o inominável e sem-limites, mas falando esquematicamente o sublime remete ao sublime espiritual – e o abjeto ao nosso corpo. [...] marcados pela ambiguidade e que nos abalam: o abjeto remete para baixo – cadáver vem do latim *cadere*, cair: um corpo que cai» (Sousa, 2016: 83). O movimento surrealista registou seu início com uma Exposição em Lisboa, fins da década de 40; e, a partir disso, o primeiro manifesto, que produziu obras não só em artes plásticas, mas também literárias. E, segundo Maria da Natividade Pires: «desejou revolucionar a vida através da arte, aceitando e alimentando as manifestações do inconsciente, da loucura, do desregramento dos sentidos, da anulação de fronteiras entre o sonho e a realidade» (Pires, 2020).

Por isso, temos a impressão, interrompida pelos desfechos pouco acabados de cada das micronarrativas que compõem este romance, de que não pode haver quaisquer mudanças naquele microcosmo. Ali, personagens empanturradas de dificuldades financeiras, sem perspectivas sociais nem pessoais, sob jugo de amarras morais, são habitadas por *tédio e nada mais*; no entanto, o humanismo dialético começa a ser levantado por esta escrita, cuja «a escuridão é inimiga dos sorrisos, sugere pensamentos graves» (CL, 121).

Outrossim, sabemos também que houve algumas viragens na obra romanesca de Saramago, a saber: antes e depois de *Manual de Pintura e Caligrafia*, antes e depois de *Levantado do Chão*; e ainda, antes e depois de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Para Beatriz Berrini, o que se seguiu a este foi «um certo *desenraizamento* em favor de um *universalismo*, de uma globalização» (Berrini, 1998: 11) [grifo no original], em que numa última fase, os enredos não se desenrolam mais em locais e épocas determinados. Mas também, por viés extraliterário, houve uma viragem antes e depois do Nobel.

Ao caracterizar o escritor como «homem interrogante», Nelly Novaes Coelho afirma:

Saramago é dos que tentam fazer que os homens vejam o Real com um *novo olhar*, sem passar pelo prisma já consagrados pelos tempos, e que o deforma. Nesse sentido, e se multiplicando pelos mais complexos problemas da criação literária, da História, da política, do sonho, da memória, da vida e de suas interrogações cruciais, vêm-se desdobrando os títulos que já alcançaram universalidade (Coelho, 2007: 291) [grifo no original].

Entretanto, mas ainda sem citar *Terra do Pecado* e começando por *Manual de Pintura e Caligrafia*, Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2012) afirma que o escritor preocupa-se com a nacionalidade em *Memorial do Convento* e *História do Cerco de Lisboa*, ocupa-se da raiz ibérica em *A Jangada de Pedra*, ultrapassa fronteiras lusitanas ao questionar as bases da cristandade em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e tematiza a «angústia com os rumos da humanidade em romances da sua **última fase**: *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A Caverna*, *O homem duplicado*, *Ensaio sobre a lucidez* e *Intermitências da morte*» (Oliveira, 2012: 70) [grifo nosso].

Assim, essas fases podem ser vistas na trajetória do universo saramaguiano, *mundo às avessas* do bíblico, do histórico e até do sociopolítico, mas frontalmente crítico e comprometido com o literário, pois «Se o escritor tem algum papel, é o de incomodar» (APS, 348), e ser «como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar» (ESC, 277), pois estão na sua escrita prementes contestações, inclusivamente metaliterárias, como as de *Manual*:

Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? [...] Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? (MP, 77).

Contudo, se abdicou de defrontar a História de Portugal e passou a fazê-lo, difusa e alegoricamente, no que se refere à História da humanidade, na fase universalista, a temática religiosa perpassou todas as fases de sua trajetória literária. Uma escrita que insistiu em entrar na histografia da Literatura Portuguesa, consoante a pluralidade e repetição de géneros (romance, poesia, crónica, romance, conto, teatro, romance), com mais veemência, até 1980 (*Levantado do Chão*); se quis modificar o passado, em vista de um presente interventivo, de matiz ideológica, com reescritas da História de Portugal, até 1989, com *História do Cerco de Lisboa*; e precisou de tempo e de evoluir seu cunho memorialista, ganhando projeção internacional, juntamente com a entrada do mundo nalguma pós-modernidade.

### 3.2. Fase de maturação

Na última fase, a escrita saramaguiana alça voo universalista, virada decisivamente para a humanidade e voltada para um quotidiano, «numa relação dinâmica entre o fechamento e a totalidade, o Mesmo e o Outro» (Besse, 2008: 92); e deixa de transformar pessoas, factos e matérias da História e Literatura lusas em personagens, enredo e conteúdo nos/dos seus livros. Sobre essa, já há uma convergência maior, para as recensões atuais, no que se refere aos seus início e fim. O que era enraizado em Portugal se lança no mundo e, ao ultrapassar alguma inevitável influência neorrealista, ingressa nas contradições de uma nova realidade portuguesa e posteriormente mundial.

Nessa perspectiva, Umberto Eco, em prefácio às últimas crónicas do escritor, sintetiza um encómio:

Para não falar (e eis o retorno aos grandes temas da sua narrativa) de quando da análise do quotidiano salta para os grandes problemas metafísicos, para a realidade e a aparência, para a natureza da esperança, para como são as coisas quando não estamos a olhar para elas. Então volta à cena o Saramago filósofo-narrador, já não zangado mas meditativo e incerto (Eco, 2018: 19-20).

Porém, antes, ao avaliarmos a relevância da *fase de formação*, é necessário ter uma ideia panorâmica do que se lhe segue. Antes, há uma possível teoria unificadora entre retórica e hermenêutica intertextual, a partir de uma vertente mnemónica, assumidamente crítica, que

surge de forma germinal e já evolui, até chegar ao de *Levantado do Chão*, em que lemos os verbos queirosiano e vieirano ecoados, por citação e alusão, respectivamente:

lia um período, exatamente aquele em que Maria Eduarda lisonjeia Carlos com a declaração de que «**além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre fio, frio como um mármore...**» (CL, 30).

O latifúndio é um mar interior. **Tem seus cardumes** de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele, e também grandes anéis serpentinos de estrangulação. [...] **São comparações que tanto servem como servem pouco**, dizer que o latifúndio é um mar, mas terá sua razão de fácil entendimento, se esta água agitarmos, toda a outra em redor se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam, por isso chamaríamos enganadamente pântano a este mar, e que o fosse, muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte (LC, 339) [grifo nosso].

Essa vertente valoriza o papel da memória no sentido da retórica clássica: discurso inseparável de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Uma segunda reúne memória a diacronia e sincronia, num processo de interiorização e vivência ocasionadas tanto pelas mundividências prementes do narrador e personagens como pela mobilidade dos espaços, tanto pelo enfrentamento do tempo quanto pelas ocorrências do intertexto. Como a escrita saramaguiana evoluiu em tal vertente na *fase de formação*, se espraiando nas demais fases, ou do texto retórico para o intertexto retórico?

Outrossim, pode ser observada em quatro constantes textuais, ou características em evolução, presentes ao longo de toda obra, e em elementos semioticamente dominantes nessa *fase de formação*, que demandam uma investigação e sua determinada crítica, pois objetivamos encontrá-los ao decorrer das análises. Para isso, todas sob a ótica de hidridismo, designamos essas constantes textuais de: discurso filosofante; omni-negação; humanismo dialético; e avatar narrativo.

A primeira parte de um apelo ao «espanto inesperado que se tem da própria existência ou da existência do outro e das coisas que nos rodeiam» (Foresi, 2003: 14): «quem somos e o que somos, de facto? O que se passou antes de nós? O que virá depois? Talvez o venhamos a saber, mas então será demasiado tarde» (TP, 83), pergunta-se e sentencia a viúva Maria Leonor. Antes, tinha ouvido de Viegas, em tom pragmático e esperançoso:

- No fundo, ouves, Leonor?, é isto a vida e é isto a morte. Nada mais. Não compliquemos, portanto. É preciso viver. Tens dois filhos que dependem de ti. Se morres, eles estarão condenados. Não descarregues, então, sobre os seus pobres ombros o peso da tua desolação e da tua cobardia de viver. Ensina-lhes que tiveram um pai honrado, que morreu, mas que revive em ti. Oh, Maria Leonor, se nós soubéssemos o que é de facto a vida, a sua

natureza íntima, a sua finalidade, não teríamos palavras para exprimir a nossa alegria, para exteriorizar o turbilhão de prazer que a simples lembrança de que se é vivo nos traria! (TP, 45).

A segunda, bem detectada por Carlos Reis, para quem o meio fictício à Saramago é uma contínua invocação ao poder deste pequeno advérbio que muda qualquer frase – o não. Quando o escritor subverte a linguagem – não pontua e dá voz aos que não falaram, por exemplo –, faz emanar da sua escrita uma construção linguístico-literária numa reconstrução daquilo que não foi registado, o não-escrito; subverte também expressivamente as *doxas*, prezando pela queda de mitos e dalgumas normas, pois a escrita saramaguiana teve «militante vocação para desassossegar imagens feitas, representações cristalizadas e mitos aparentemente inatacáveis» (Reis, 2011: 446).

A terceira demonstra a figura de homem, «ser pessoa», que (se) pergunta sobre mitos e mitificações, inquirir, questiona, interroga, a qual a escrita saramaguiana, em multimodos, buscou e revelou. E sobre a quarta, vale explicitar que, para além de contribuir para uma subversão do estatuto do narrador (*cf.* Real, 2012), há misturas entre autor e narrador, ora parecendo personagens ora fazendo do leitor também personagem, numa amálgama que envolve hibridação e assombração, pois fantasmagorização<sup>15</sup> (espectro, algo que assombra, figura meio corpórea, através da imaginação, e meio psicológica, incluídas as noções freudianas de desejo e medo), bem próximo à ideia de fantasia (de raiz grega), se adensa aos seres de papel, que se misturam e, a um só tempo, se assombram, diluindo-se em perturbações, como neste excerto:

Então o homem disse, Quase a chegarmos, e logo veio esta chuva, foram palavras de zanga mansa, lançadas com desprazer mas sem esperança, não será por me enfadar a mim que a chuva irá parar, é um dito do narrador, que bem se dispensava (LC, 16).

Enfim, uma simbiose obsessiva que tenta extrapolar muros da criação, e fazer, tanto destes entes reais (autor e leitor) como dos imaginados ou categorias narratológicas (narrador e personagem), uma confissão-ficção. Aliás, hibridação é o que se pode apontar entre tais constantes textuais, haja visto que, se há um polo artístico (obra) e um polo estético (leitor), *cf.* Jauss (1976), sobrepõe-se um polo inventor (autor-narrador), que se coloca entre ambos.

Para clarificar um pouco mais uma destas – a omni-negação e possíveis misturas –,

---

<sup>15</sup> Para além de o «verbo *phantázo* significa[r]: fazer ver por imagem, fazer ver a aparência, dar a ilusão, mostrar-se, aparecer em imagem, imaginar, figurar ou reproduzir os traços de alguém ou de alguma coisa» (Chauí, 2002: 508), «entre a forma positiva e a forma negativa verifica-se toda uma série de casos mistos em que essas duas formas coexistem numa relação dialética, e em que o analista procura determinar as diferentes posições adotadas pelo sujeito para assumir e resolver o seu Édipo» (Laplanche; Pontalis, 2001: 78).

que se espalharam e cresceram na fase historicista de Saramago, temos que, depois de *Levantado do Chão e Memorial do Convento*, e entre estes, o autor regressou à crónica, mais memorialista, de *Viagem a Portugal*, em 1981, retornou-se com um novo título e nele um início de nome repetido, desta vez *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em 1984. Houve ainda, nesta fase, *A Jangada de Pedra* e *História do Cerco de Lisboa*.

Em *Memorial* e *O Ano da Morte*, há, respectivamente, o registo dos nomes apagados ou que não tiveram voz na construção de um monumento histórico, parafraseando Carlos Drummond de Andrade, através de uma obsessão: «Aconteceu-me encontrar no meio do caminho, não uma pedra, mas um fantasma de pedra: o convento de Maфра» (Vieira, 2018: 420); e a «sobrevida» de um heterónimo, um outro fantasma para Saramago, aquele neoclássico que Fernando Pessoa não fez morrer, para Ricardo Reis à Saramago reencontrar a si mesmo e, de uma só vez, encontrar o seu criador, o ortónimo (embora fosse também uma versão sua), durante o ano do auge fascista – 1936 (ou nove meses que seguiram a morte de Pessoa), no fundo, um jogo entre ecos, egos, espelhos e máscaras.

Nestes romances, para além de bem celebrados, da fase historicista, que seguiram à formação, lemos, respectivamente os excertos, em que permanecem tais constantes textuais e suas misturas (discurso filosofante, omni-negação, humanismo dialético e avatar narrativo – personagem-narrador a questionar e assombrar o leitor):

João Francisco Mateus deixou um quintal e uma casa velha. Tinha um cerrado no alto da Vela. Levou anos a limpá-lo de pedras até que a enxada pudesse cavar em terra fofa. **Não** valeu a pena, as pedras já lá estão outra vez, afinal **para que vem um homem** a este mundo (MC, 305) mas **eu** estou inocente, juro-o, foi deslembração, só, e nada mais. **Pôs** o livro na mesa de cabeceira para um destes dias o acabar e ler, apeteecendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, [...] o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá em único exemplar, nem isso, razão maior para **perguntarmos nós, Quem**. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história [...] em verdade **vos direi** que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se **não** é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história (OAM, 21-22) [grifos nossos].

Em *A Jangada de Pedra* (1986), aquando do ingresso de Portugal na União Europeia, lançou uma revisitação e também subversão de os Descobrimentos como ideal, sonho e valor épicos na Literatura Portuguesa: depois de uma fratura geológica no continente, a Península Ibérica, à deriva em alto-mar Atlântico, a meio caminho de uma viagem utopista. I.e., não à

História, não ao espetacular (admiração sem intervenção) do mundo, não à Europa.

Mas também, a omni-negação é notada na fase universalista, pois, em 1995, com *Ensaio Sobre a Cegueira*, levou o leitor a enxergar a sujidade a que chega a humanidade que não se pergunta, por meio por meio da capacidade de não ver, sintetizada na sentença: «massa [de] que nós somos feito, metade de indiferença e metade de ruindade» (ESC, 40).

Enfim, um homem que está aquém do seu humanismo dialético. Não também à religião, outro exemplo: a um pedido de perdão do Diabo/Pastor, a personagem Deus responde «[...] se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro» (Ferraz, 2012: 124), assim como o cepticismo do sujeito lírico, na *fase de formação*: «Foi Deus aqui chamado e **não** falou» (OP, 89) [grifo nosso].

Assim, a omni-negação percorrerá a trajetória literária de Saramago, e o mais primoroso destas constantes textuais é que se imbricam, haja visto que este filosofar compõe (e é composto por) a negação, o humanismo dialético e o avatar narrativo; assim como estas negações compõem (e são compostas por) as outras constantes. E assim por diante, num movimento ondulatório, duma pedra lançada a um rio, duma linguagem aparentemente *desprogramada* e seguramente desconcertante.

Na *fase de maturação*, como se observa nalguns pensadores que se propuseram à escrita literária, houve uma evolução da sua obra. Em seu percurso, passou do barroquismo à limpidez narrativa, da ideologia à ética, na amplitude que este vocábulo traz, a transitar entre o coral e o individual, mas ainda sob forma de pergunta, de «uma inquietação que pode ser tomada como a questão central de toda [sua] ética autoconsciente: *será que tudo isso vale a pena?*» (Saraiva, 2012: 5) [grifo no original]: *ajudar os homens, consertar-lhes os sapatos?* Ficamos, por ora, com a resposta da viúva, Maria Leonor, a primeira protagonista de Saramago: «Apesar de todas estas dúvidas, todos nós, no fundo do nosso ser, cremos em alguma coisa» (TP, 82).

Em Literatura, acreditou Saramago. Se, tendo em vista sua produção, podemos dizer que, havendo uma transformação da revolução em compromisso, assinalada pela escolha de uma *terceira via* – a da linguagem literária, também houve uma evolução na sua escrita. Na temporalidade de sua escrita estará essa escolha, que, de antemão, uma vez formada, será a de

transformar poesias, crônicas, contos e teatro em romances. Nestes, pôde dispersar tal *ethos*, sua *praxis*<sup>16</sup>, em dialética, patética e peripatética, ainda mais do que nas crônicas.

#### 4. Entre Saramagos

Digamos então que o percurso metodológico, aqui pretendido, é histórico-estético, numa alternância entre este e aquele, num discurso crítico híbrido, pois hibridação, para nós, caracteriza tanto o fazer e o saber literário como o labor crítico; e o que há de mais literário na Literatura é o próprio texto, tecido cheio de vozes (narrativa, dos personagens), de espaços e de tempo, com uma dicotomia e paradoxos próprios, resultantes das suas dimensões de expressão, representação e comunicação, indo de um contexto sociocultural, do qual Saramago se imbuíu, passando pelo intertexto retórico, até chegar o texto, mormente o do romance.

Ou ainda, entre o «ainda não» e «quase o mesmo», de uma escrita saramaguiana a caminho até uma escrita saramaguiana caminhante, a lembrar de suas próprias palavras, numa entrevista, entre tantas concedidas pelo autor, intitulada «A facilidade de ser ibérico», em 1986, quando ainda não era o Nobel de Literatura, e já não mais somente o escritor de uns *poemas possíveis*:

Quando o Dom Quixote sai para começar as suas andantes cavalarias, o Cervantes diz isto de uma maneira tão simples que qualquer de nós poderia tê-lo dito: «E começou a caminhar». Há dois Quixotes: um com a sua vida sem importância e o outro que nasce no momento em que começa a caminhar (APS, 343).

Entre o Saramago que deixou para trás e o que traz de volta a aldeia Azinhaga, donde saiu este José, cuja biografia, prefaciada por Fernando Gómez Aguilera, retrata este vai-e-vem:

---

<sup>16</sup> «*Éthos/Êthos*: Essas duas palavras derivam de uma mesma raiz que assume, em cada uma delas, vocalismo diferente: [...] *Éthos* se refere ao costumeiro; *êthos* se refere ao que se faz ou se é por características naturais, próprias de alguém ou de alguma coisa, o caráter de alguém ou de alguma coisa. O *êthos* é tratado pela ética, que estuda as ações e paixões humanas segundo o caráter ou a índole natural dos seres humanos» (Chauí, 2002: 500-501). «Aristóteles explicita o sentido de *práxis* afirmando tratar-se daquela prática na qual o agente, o ato ou ação e o resultado são inseparáveis. Trata-se da ação no campo ético e político. A *práxis* difere da *poíesis* e se opõe ao *páthos*» [Sobre estes], «A *poíesis* liga-se à idéia de trabalho como fabricação, construção, composição [prática na qual o agente e o resultado da ação estão separadas ou são de natureza diferente]» e «O verbo *páskho* [da mesma família de *Páthos* – paixão ou sentimento; emoção forte causada por uma impressão externa (donde vem o termo patético)] significa: ser afetado de tal ou qual maneira, experimentar tal ou qual emoção ou sentimento, sofrer alguma ação externa, padecer (em oposição a agir)» (Chauí, 2002: 508 e 510).

Aparentemente, a sua vida apresenta uma fórmula de conciliação entre a rotina do trabalhador quotidiano e a anomalia da celebridade. E para que isso seja convincente, pratica uma vida austera, preserva as suas lealdades, defende as ideias de sempre, escreve com a dedicação singela de quem se entregou a um ofício, e fala com a lhanza de quem nunca abandonou o seu lugar na praça pública da aldeia. Lança pontes. Só que a sua aldeia é um mundo, o vasto mundo (Aguilera, 2008: 8).

Nesta perspectiva, da biografia à bibliografia tentou ser este Capítulo, como do mais contextual (extrínseco) ao mais textual (intrínseco) possível seguir-se-ão os próximos, em atenção, por fim, as definições de objeto da Ciência literária feitas por Roman Ingarden e Janito Andrade, respectivamente:

A obra literária é um verdadeiro milagre. Existe e vive e actua sobre nós e enriquece extraordinariamente a nossa vida, oferece-nos momentos de deleite e de descida às profundezas abissais do ser e, apesar disso, ela é apenas uma formação ontologicamente heterónoma que, no sentido da autonomia de ser, corresponde a um nada. Se a quisermos apreender teoricamente ela apresenta-se-nos com uma complexidade e uma polivalência que não podemos deixar de considerar; e, por outro lado, tem-la perante nós, na vivência estética, como uma unidade que só levemente deixa transparecer esta complicada estruturação (Ingarden, 1979: 409).

A obra literária é uma prática semiótica superdotada. Como tal, a sua complexidade e a sua riqueza se inscrevem numa teia de relações que põem em estreita interdependência um plano expressivo (o significante), um plano contedístico (o significado) e um plano intencional (o da criatividade artística) (Andrade, 1998: 73).

Portanto, perante essa visão panorâmica da bibliografia, problematização e justificação, podemos rumar em direção à paulatina objetivação desta tese, que é uma análise teórico-crítica da evolução da obra saramaguiana, em que, hipoteticamente, avariar e ou reinventar pôde ter sido melhor do que consertar e ou inventar. Que espécie de lagarto é a escrita saramaguiana desta *fase de formação*? O que se sobressai mais: uma constante troca de pele ou uma camuflagem da cor da pele? Intempéries e *vacuum* de publicações tiveram influência na escrita desta fase?

Nestas reinvenções da primeira fase, já se observa certa busca identitária, portugalidade e historicismo do autor; resta saber se já não houve também alguma matéria pautada no universalismo, decorrido no texto romanesco de Saramago. Com a publicação de *Claraboia*, afinal, um pedaço da cauda do lagarto, que se está a mexer ou esperar uma recensão, não a que não teve no seu tempo, mas a que se pode ter atualmente, passadas as fases da rosa e da pomba.

Por isso, os neologismos, colocados em formato de verbo – «lagarteiar» – e de substantivo – «metamorfase» –, tanto podem caber para descrever as fases (formação e

maturação, e esta, por sua vez, subdividida em historicismo e universalismo) como as transformações dentro da formação, supondo-se haver qualquer coisa de rosa e pomba dentro do «lagarto».

Para tanto, se seguirão análises da construção dos romances (*Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*), através de seus componentes ficcionais (narrador, personagens, tempo e espaço, tempo), bem como das elaborações intertextuais, considerando que algum projeto literário do escritor José Saramago é essencialmente um projeto romanesco; e dos demais géneros que a esses romances «lagarteiam», produções entre 1947 e 1980, registando a formação de sua escrita, com suas continuidades, inovações e rupturas.

A partir de tais referências, bibliográfica e teórico-crítica, e através de uma sequência de análise do *corpus*, ora mais diacrónica ora mais sincrónica, o próximo Capítulo tratará dos olhares, ou de mundividências, em três tipos: a do narrador, a das personagens e a do autor, que pretere o narrador e se almeja confundido e ou entrelaçado a esta categoria narratológica.

## CAPÍTULO II

### MUNDIVIDÊNCIAS

«Se tivesses descido comigo compreenderias, aliás ainda estás a tempo de ir lá embaixo, Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo, Por favor, explique-se, Dá-me atenção, escuta» *A Caverna*

Partindo-se do princípio de que narrador e personagens mostram determinada *imago mundi* por aquilo que, respectivamente, «falam e vivem», materializando em parte o que denominamos de bibliografia de um escritor, haja visto que estão presentes, através da ficção e do que dela promana e se apreende; a conceptualização de mundividência, como contributo para analisar a formação de uma escrita, que transita entre um olhar sob uma história e um olhar sobre a História, intermediados pela memória de quem conta, e cresce entre um e outro, será um pouco mais pormenorizada, neste Capítulo.

Quando observamos a diversidade genológica e, mormente, a produção romanesca de José Saramago da primeira fase, esse *crescendo* se pode notar: seja em personagens ambientados em um prédio, caso de *Claraboia*, seja em um latifúndio, como em *Levantado do Chão*; seja numa trama romanesca, que se volta para um passado vulgar em uma quinta, que tem por nome Miranda, vizinha a uma aldeia, também de nome Miranda, mas que podiam ser umas quaisquer deste país no século XIX (*Terra do Pecado*), seja num drama sobre um momento histórico nacional (25 de Abril) em *A Noite*, cujo cenário é a oficina tipográfica de um periódico; ou ainda, na primeira aparição do sujeito lírico de *Os Poemas Possíveis*, a roer suas «unhas rentes» (OP, 17), a lançar adiante questões a uma figura camoniana, e nos «muitos papéis» de Luís Vaz, o Camões de *Que Farei com Este Livro?*, em fio intertextual.

Esse «Camões» pode levar a pressupor que todo poeta português o tenha como paradigma, haja visto que o jovem poeta Saramago também o «seguiu», dedicando-lhe um epitáfio, em que escreveu uma lacónica cantilena de perguntas, as quais ficaram sem respostas ou à espera de uma resposta por quem lê. I.e., o que o escritor fez em verso, retomará mais adiante em prosa. Sem ter deixado de emendar de uma edição a outra, uma vez que alterou

pontuação, alguns vocábulos e sua posição nos versos (*vide* Anexo III, o autor personificou, a um só tempo, um poeta, que não está à mercê da inspiração – ditame por demais metafísico ou transcendente para um cepticismo realista em que Saramago se filia –, um povo sem memória e um país com outras histórias, pois, em entrevista:

**Seja como for, penso que a sua obra se situa numa linha perfeitamente realista, dentro da tradição do realismo, embora sem ter nada a ver, claro, com o que a certa altura se chamou realismo socialista...** Fico muito feliz com essa sua observação ou declaração, porque ando há anos a cansar-me a dizer, quando isso vem a propósito, que sou o mais realista dos escritores – não falem em realismo mágico ou fantástico. Sou o mais realista dos escritores: o modo como uso esse realismo é que não tem nada a ver com as expressões naturalistas do século passado (Vasconcelos, 2010: 28) [grifo no original].

Anda que saibamos aquando desta declaração, Saramago marginalizou sua primícia romanesca, despistando qualquer preparação para ser escritor, embora tenha começado a escrever e publicado aos 25 anos. Tal posicionamento manterá e algum impulso real-naturalista de «A viúva», romance que, segundo seu autor, «resulta do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas – e saiu aquilo», será colocado na conta de não se ter «preparado para ser escritor» (Reis, 2015: 37).

Entretanto, em *Terra do Pecado*, se estreou como escritor e, de algum modo, sua escrita entrou, desde a *formação*, e ainda em gérmen, numa determinada tradição ou num filão realista da Literatura e fez com que o autor, corroborando uma recensão, tivesse matéria para se definir e enfatizar, quando já se encontrava numa fase mais madura. Numa autorreferência que segue, há suas razões de ter preterido seus primeiros romances, tipicamente de expressões naturalistas e representações neorrealistas:

**Mas, o que andou a fazer, como ficcionista, até aos 50 e tantos anos? Escrevia e deitava fora, deixou de escrever depois do *Terra com Pecado* [*sic*], de 1947, que apagou da sua bibliografia e era quase tipicamente naturalista?** Bom, depois desse velho romance, de que não tenho nenhum exemplar, escrevi outro que não publiquei, e depois desse tive mais duas outras ideias, ainda devem andar por aí uns papéis. Enfim, tudo isto se esgotou, aos 30 anos já não estava a pensar em romances, limitei-me a escrever uns contos. Julgo que não teria estímulos, não teria maturidade suficiente (Vasconcelos, 2010: 29) [grifo no original].

Observado o percurso da produção bibliográfica de Saramago, especificamente ficcional e romanesca, a partir de uma quinta, de um prédio, de um atelier e de um latifúndio, respectivamente, nos primeiros romances «A viúva», *Claraboia* e *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, vemos que sua escrita evoluiu de um contador de casos mais individuais e ou «egotizados» para um contador da História ou de uma versão desta, ou ainda,

um cronista de um povo apagado e pessoas esquecidas (*modus screvendi* bem desenvolvido na fase historicista), um cronista de toda humanidade, na fase universalista.

E, embora Saramago tenha reeditado *Terra do Pecado* em 1997 e não incluía Viegas, sábio médico de família, que cuidou da viúva Maria Leonor, na série de «personagens que foram seus mestres», aquando do Discurso pelo Nobel do ano seguinte, sublinhamos como as representações simbólicas de um escritor ideologicamente comprometido, já nesta e noutras obras da *fase de formação*, se foram distanciando de uma máscara, construída pelo autor, para se aproximar do olhar e da voz, expressos por todos os entes que envolvem e estão envolvidos num livro, especialmente romanesco: o foco narrativo e as personagens, pessoas da História, o próprio autor e o leitor.

Nesta perspectiva, quando falamos de máscaras (seja olhar seja voz, tanto do narrador quanto das personagens), que foram sendo inventadas pela escrita saramaguiana ao longo da *formação* e os acompanharam até a *maturação*, não escusamos de voltar à raiz clássica, em que nasceram os vocábulos teatro e ver, e notar uma ligação etimológica<sup>17</sup>. Sem esquecermos, ainda, que há uma ligação entre imaginar e ver, «uma vez que a visão é o sentido por excelência, a palavra “imaginação” (φαντασία) [fantasia] deriva da palavra “luz” (φως), porque sem luz não é possível ver» (Aristóteles, 2010: 113); e outra entre máscara e personagem.

No universo de uma escrita, podemos nos enredar em permanentes embates com a língua e suas dicotomias filosóficas e literárias, uma vez que «é no interior da língua [literatura, escritura ou texto] que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro» (Barthes, 2007: 16). Tal combate Saramago não escusou, ao escrever seus livros: «Não me escondo por trás do narrador. Saramago é o autor e é ele quem conta o que conta» (APS, 223).

---

<sup>17</sup> Congêneres em uma trajetória linguística que transformou *theoria* (próxima de *theoreion*, olhar eterno e divino que contempla porque tudo cria do nada, e de *theoreticon*, olho receptivo e humano que contempla a obra da luz) em *contemplatio*, olhar com admiração. «Teoria, ação de ver, observar, examinar para conhecer; contemplação do espírito, meditação, estudo; especulação intelectual por oposição à prática. Deriva-se do verbo *theoréo*: observar, examinar, contemplar. Inicialmente, este verbo refere-se aos espectadores que contemplam os jogos olímpicos e os comandantes que passam em revista as tropas. A seguir, passa a significar os que contemplam com os olhos da inteligência ou do espírito e, portanto, que examinam ideias, conceitos, essências, com o significado de raciocinar, pensar, demonstrar, julgar, meditar e refletir» (Chauí, 2002: 512). Sabemos também que os «antigos atores gregos usavam máscara no teatro. Essa máscara chamava-se *prosopon* e teve relação com o conceito de latino de *persona*» (Duque, 2020).

Apesar de ser fácil contrapor essa afirmação com qualquer excerto de onisciência de algum dos seus narradores, sua escrita, com uma linguagem que caracteriza o escritor, unida ao ato de contar ou explicar algo, ou ainda subvertendo explicações já feitas, mormente as doxamente constituídas, se vai formando, povoada do imaginário do autor, inclusivamente relacionando-o à sua memória, e coletivo, para além das vozes de outros escritores. Nesse sentido, Ruth Silviano Brandão discute a ligação entre escrita e imaginação:

Enquanto palavra discursiva, a linguagem se teatraliza, nesse palco ficcional, duplo do palco psíquico. Duplo, não idêntico, pois a relação do imaginário não é de absoluta identidade com o psíquico. Esse se forja com uma matéria linguageira que também se torna fantasia, num jogo que se realiza num mundo de vozes que se repetem, se invertem e se subvertem (Brandão, 1996: 33).

Com efeito, na escrita saramaguiana, uma malha se parece perdurar: Narciso a se perder olhando a si mesmo, apaixonado por sua imagem; Édipo a se cegar para ver o que, vidente, não foi capaz de ver; Orfeu a perder Eurídice de vista; Perseu a se defender da Medusa, forçando-a a olhar-se; as filhas e a esposa de Lot, transformadas em estátuas de sal, ao olharem para trás – da Antiguidade até hoje. Com evoluída aderência à palavra não e humanismo dialético em germen e já bem firmados, a partir da conexão entre quem vê e o que é visto:

Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira **não** seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou? (MP, 25-26)  
Por enquanto acho prematuro, pense no alarme público que iria causar uma notícia destas, com mil diabos, a cegueira **não** se pega. A morte também **não** se pega, e apesar disso **todos morremos** [...] Quem sabe se entre estes mortos **não** estarão os meus pais, disse a rapariga dos óculos escuros, e eu aqui passando ao lado deles, e **não** os vejo, É um velho costume da **humanidade**, esse de passar ao lado dos mortos e **não** os ver, disse a mulher do médico (ESC, 41 e 284) [grifo nosso].

Desde Aristóteles, os pensadores se debruçam sobre este ponto de entrada do mundo e procuram compreender os procedimentos implicados pelos olhos. Porém, somente no século XI, foi identificada, pela primeira vez, uma gradação no ato de perceber, que seria a passagem *do ver ao ler* (cf. Manguel, 2009). No entanto, a saltar séculos de interesse retórico pelo olhar, porque a matéria aqui é a criatividade literária, desenvolvida por um escritor, segundo Marilena Chauí:

O que a filosofia da visão ensina à filosofia? Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar, que o pensamento nasce da sublimação do sensível no corpo glorioso da palavra que configura campos de sentido a que damos o nome de idéias (Chauí, 1990: 60).

A partir disso, levamos em conta uma tónica imperativa, deixada por Alfredo Bosi: «Que Narciso renuncie, pois, à autocomplacência; não porque o labor da percepção vigilante anule o sujeito, mas, ao contrário, porque o leva animosamente a “reatar, por cima do ídolo social, o pacto original do espírito com o universo”» (Bosi, 1990: 86). Quando relaciona os pensamentos freudiano e marxista, e suas suspeitas quanto ao olhar do *ego*, repuxado entre *id* e *superego*, e da percepção ideológica com o que olho burguês vê a sociedade, Bosi antes afirmara:

O olhar, para ambos [Freud e Marx], não se parece nada com aquele foco de luz permanente e intangível que o pensamento clássico idealizou para a segurança da sua própria visão da natureza e da sociedade. O que sobra são centelhas intermitentes que mal se desprendem da maciça opacidade dos corpos físicos e sociais. Mas é dessa chama sempre na iminência de extinguir-se, e é de suas luzes sempre em perigo de apagar-se que se ocupa a fenomenologia (Bosi, 1990: 79).

Porquanto a questão e uma possível resposta (Quem são os companheiros do leitor, mais especificamente num livro de ficção? O narrador e as personagens) podem ser bases às críticas que seguem. Estes que «existem», e aquele que lê, estão, através da produção e da recepção, num universo criado pelo autor. Ou ainda, leitor que «ouve e vê», narrador que «vê» e conta, personagens que «veem» e vivem num *kosmos*, por meio de um universo que os conecta.

Quanto aos passos marcadamente ideológicos do autor, e, conseqüentemente, na sua escrita, podemos considerar uma conceptualização de Vítor Manuel de Aguiar e Silva para as medidas de sincronia e diacronia, pretendidas para a análise da *fase de formação* da escrita saramaguiana, dentro da Literatura Portuguesa:

A *ideologia*, em vez de ser concebida como um «resíduo extra-semiótico», deve ser entendida, na senda de Karl Mannheim, como uma complexa construção semiótica que consubstancia uma determinada **visão do mundo** – complexa construção semiótica que se organiza mediante a interacção de vários códigos consciente ou inconscientemente assumidos pelos sujeitos individuais como membros dos diferentes grupos sociais e que opera a nível do metassistema, isto é, com a possibilidade de se manifestar e de exercer influência, abertamente ou ocultamente, sob os pontos de vista sintáctico, semântico e pragmático, em todos os sistemas semióticos integrados no metassistema. A comunicação do sistema literário com este metassistema não anula a relativa autarquia daquele, mas impõe que a organização do sistema literário e o seu funcionamento só possam ser adequadamente conhecidos, tanto no plano sincrónico como no plano diacrónico, se se tiver em conta aquela conexão (Aguiar e Silva, 2009: 256-257) [grifo nosso].

Por isso, antes de analisarmos as mundividências do narrador e das personagens, expressas na escrita saramaguiana, lembremos que, com convicções comunistas e marxistas,

inteireza de cepticismo precoce e sequente ateísmo, acidez crítica, racionalismo e vária cultura, adquirida a preço de autodidatismo e bastante investigação histórica, Saramago procurou insistentemente atar Literatura à vida.

Ainda sobre mundividência, reconhecemos a impossibilidade de dizer-se que dentro de cada língua as pessoas que a falam têm a mesma visão do mundo (*cf.* Almeida, 2005); e ainda mais o é, no que se refere à Literatura, enquanto exemplo da capacidade criativa humana de representar o mundo e ou de imaginar um outro mundo, ainda que seja um universo de papel, real somente em âmbito literário.

Com efeito, um termo complexo, cunhado por Wilhelm Dilthey<sup>18</sup>, podendo ser a orientação cognitiva fundamental de um indivíduo, de uma coletividade ou de toda sociedade, num dado espaciotemporal e cultural, a respeito de tudo que existe, sua gênese, natureza e propriedades; ou o processo psíquico do qual o sujeito ascende à consciência de si e do mundo.

Assim, quando falarmos de mundividência, fizemos a escolha de que é a visão de mundo do escritor posta em seus escritos, ou ainda, numa noção mais alargada, o contexto de produção, uma vez que o texto tem o poder de «incorporar elementos que estão na base de formação e da experiência vivida do autor» (Amorim, 2011: 80) e de mostrar *imago mundi* deixada em sua escrita. E, ainda que alguma Filosofia contemporânea continue a duvidar da possibilidade de captarmos o mundo como uma totalidade representável e a Linguística questione a anterioridade da ideia à palavra, a primazia do sentido sobre o dito, ou, na senda de Eduardo Lourenço, só seja ciência da linguagem *objectivada e ritualizada*:

Não abre o espaço onde o texto literário nasce como texto, espaço que não é propriamente *linguístico* mas *imaginário*. [...] O que é próprio da literariedade é a rasura mesma da *textualidade*. [Haja visto que a] verdade (a da Obra) fica onde está e sempre esteve: na *ficção* que é a forma suprema de tomar a realidade a sério. A realidade real, não a dos «textos» (Lourenço, 1994: 68-69) [grifo no original].

Dessa forma, a Literatura remete a algo anterior e exterior ao texto, algo de preexistente: a um mundo (representado) ou *imago mundi* e a um indivíduo (que se expressa) ou *Homo scriptor*, nesse caso, chamado José Saramago.

---

<sup>18</sup> *Weltanschauung*; *Welt*, mundo, e *Anschauung*, visão, ponto de vista, convicção. «A existência individual, sustentáculo da nossa percepção, afirma-se num universo arbitrário e contraditório através ora do pensamento, ora da acção. O que guia ambos não é tanto o real (que nos é exterior e apenas apreensível por símbolos), mas sim a sua representação e a auto-consciência do Si-mesmo [...] A elevação da vida à consciência no conhecimento da realidade, na valoração da vida e na realidade volitiva é o lento e árduo trabalho que a humanidade prestou no desenvolvimento das concepções da vida» (Lopes, 2020). De acordo com Dilthey, o olhar que orienta tais concepções se busca emancipar através da Arte, Religião e Metafísica.

Também por isso, preferimos falar de mundividência à cosmovisão, apesar de serem termos correlatos, uma vez que esta aproxima-se mais do conceito de ideologia (tal como é utilizado na crítica marxista) e poderia ter ficado mais circunscrita tanto à envolvimento política do escritor quanto ao género cronista, tão desempenhado, exercitado e ligado a uma época e a um momento político de Portugal; e, de algum modo, igualmente poderia limitar nossos objetivos e análises, pois, conforme, Luiz Costa Lima:

Em vez do rodopio reiterador da posição ideológica, a tríade [real, fictício e imaginário] exposta por Iser propõe um inesperado trajeto: à medida que o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, dela se apropria para *transgredir* o princípio da realidade (Lima, 2006: 283) [grifo no original].

Em vista disso, mundividências não apenas se abrangem intrínseca e genologicamente na *formação* e *maturação* da escrita saramaguiana, como também perpassam toda sua trajetória literária, acabando por alcançarem cariz universal. Então, como tais olhares (dispersados entre narrador e personagens) foram primordiais para a escrita saramaguiana? Algum molde foi descontinuado? Quais inventivas permaneceram?

Para tanto, iniciamos com o primeiro registo, vale lembrarmos, romanesco, dessa escrita («A viúva»), passando pelo texto cronista (*As Opiniões Que o DL Teve* e *Os Apontamentos*), em que decerto podemos ver o lado mais filiado e comprometido do escritor em ação – Saramago a caminho de escolher a Literatura e de re-escolher seu género de eleição –, e vamos até suas estreias plurais (poesia e conto), em que os entes de papel (narrador e personagens), talvez os mais envolvidos com a noção de mundividência que o escritor encontrou, por corporizarem pessoas, estão a caminho de pensar e questionar, pois queria «dar o homem completo, o homem que ama, pensa e age» (Aguilera, 2008: 50).

## 1. As máscaras de uma escrita

Antes ainda, ao considerarmos a pluralização do termo «mundividência», enquanto *orientação cognitiva*, de quem sente, pensa e escreve a realidade; conseguinte a uma inicial abordagem filosófica, pois um dos modos de *ver*, ler e ou conceber o mundo – espaço duro ou fluido, saudoso *das ideias* para os platónicos – está presente no texto literário com tal nome; chegamos às máscaras (olhares e voz do narrador e das personagens), com as quais se formaram e, desde então, se apresentam a escrita de Saramago.

Antes de mais, para iniciar a reflexão sobre o surgimento do narrador da escrita saramaguiana, corroboramos o que Lígia Chiappini Moares Leite afirmou: «quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou» (Leite, 2002: 7), e a conceptualização de Antonio Candido (2002), que sintetiza personagens como seres intencionais, ontologicamente literários, que vivem o enredo e as ideias do livro, tornando-os vivos, e representando a possibilidade de aderência afetiva e intelectual do leitor, pelos psicomecanismos de identificação, projeção e ou transferência.

Embora possam ser, por sua natureza, tão misteriosas, inesperadas ou surpreendentes, quanto às pessoas, das personagens temos um narrador, esta *outra pessoa* que nos acompanha nessas viagens para *dentro delas*. O que não é possível na realidade física, pois, segundo Antonio Candido:

a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais. [...] A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo [...], como se outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e existência» (Candido, 2002: 30, 52 e 56) [grifo no original].

E ainda, como alguns elementos centrais de um desenvolvimento ficcional – o enredo, a personagem, que representa a matéria, e as ideias, que expressam o seu significado – só existem imbricados, inseparáveis; podemos nivelar para baixo um enredo mal elaborado ou dialogar com ideias desconcertantes ou com que divergimos, mas prontamente esquecer personagens mal construídas. Talvez porque queremos encontrar nestes «seres» uma percepção mais completa e conjunta, face ao conhecimento fragmentário que temos das pessoas.

Depois, sabemos que as discussões sobre narrador e personagens são bastantes e, decerto, ambos podem permitir uma análise, pois aquilo que lhes «acontece» está registado em texto. Uma vez que o narrador simboliza a opinião epistemológica, corrente desde Kant, de que compreendemos o mundo somente por meio de espírito observador; e, tendo em vista os papéis do narrador e das personagens e a narração ficcional como função, consideramos as noções de objeto e sujeito da criação literária não a partir de coisa e pessoa, mas de uma polaridade assertiva, em que o objeto-de-anúnciação significa o afirmado; e o sujeito-de-enúnciação, a própria asserção (*cf.* Hamburger, 1986).

No caso do narrador, um ente de papel que tem omnisciência, seja velada ou não, e

conhecimento total, queira mostrar ou não, da vida das personagens, estes outros entes de papel, inventados pelo autor tanto quanto o narrador. Ainda segundo Käte Hamburger, «de todos os meios da Arte, é a narração que melhor dá ou pode dar a impressão de ser feita por uma “pessoa”, que se relaciona não apenas com as pessoas por ele criadas, mas também com o leitor» (Hamburger, 1986: 98); e problematiza ainda mais quando traz à lume a discussão se o vero narrador é em primeira ou em terceira pessoa.

Dificuldade teórica que se junta a outro problema de análise, que fica a descoberto na escrita saramaguiana: um narrador cheio de ambiguidades, com algumas referências ao autor, não conveniente para a descrição do sistema literário e ou inadaptado a uma rigorosa ordem genológico-linguística; e a outra conceptualização esponjosa, a de narratário<sup>19</sup>, subdividido ainda em intradieético e extradieético, a depender da pertença ou não à narração.

Assim, quando falarmos de avatar narrativo, pela hibridação a que a escrita saramaguiana chegou, estamos voltados tanto ao narrador quanto ao narratário; pois, nestas fusões entre quem conta, personagens e quem lê, temos, a um só tempo, confissão, conselho, disfarce e despiste dessa escrita, e um desafio em clarificar uns e outros e ou distinguir uns dos outros. Se considerarmos o método, proposta de Enrique Anderson Imbert, veremos que o avatar narrativo, constante textual de Saramago, a forçar olhar para fora do livro, pode divergir de teorias que tentam a total separação entre autor-narrador e leitor-narratário:

Um romance está sempre fechado, já que as suas palavras não se referem a nenhuma realidade exterior. O narrador e o leitor estão dentro desse cosmos narrativo autónomo. Mas, se em vez de olharmos a obra por dentro, como fizemos até agora, a olharmos por fora, então o romance parece estar aberto. Aberto, como um tubo. Por uma extremidade, recebe as intenções de um escritor real e, pelo outro, recebe as interpretações de um leitor também real (Imbert, 1986: 242).

E, ainda que aí se tenha falado da personagem, mormente a de ficção; por extensão, podemos falar o mesmo da personagem do conto e do teatro (os outros géneros fictícios criados por Saramago). Respeitadas a minimização espaciotemporal e de ação (enredo) em que aquela transita do romance para o conto; e a impressão de certa fragmentação que esta proporciona, devido, em parte, tanto a ausência do narrador, numa peça, como, em conjunto,

---

<sup>19</sup> «Entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. O narratário não deve ser confundido com o leitor, quer este seja o leitor virtual, isto é, o tipo ideal de leitor que o narrador tem em mente enquanto produtor do discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer. [...] O narratário é, assim o simétrico do narrador e por este posto em cena na diegese» (Alves, 2020). Vincent Jouve subdivide ainda em *narratário interpelado*, apesar de considerar que o extradieético «é de fato o modelo de todos os leitores abstratos ou virtuais que as diferentes teorias da leitura procuraram definir» (Jouve, 2002: 43), quando um leitor anónimo, sem verdadeira identidade, é questionado pelo narrador durante a narrativa.

os maiores parentesco e aparência entre uma pessoa e personagem-ator, pois afinal nada existe a não ser através dela, «os livros são palcos, as personagens são mesmo personagens, construções, tais como o público espera, no brilho de sua figurabilidade, na realidade de sua necessária ilusão» (Brandão, 1996: 113).

Com isso, lembrando-se que Saramago não apenas criou personagens de romance, mas na amplitude da ficção, também de contos, de crônicas e de teatro; vejamos como os textos saramaguianos se distanciam da base cartesiana, da idealização platônica de «olhar para o alto», fundamento de todo o Humanismo tradicional; pois sua visão de homem, ou ainda, o seu *Homo fictus*, e, no fundo, seu humanismo dialético, começam, enfim, como que a encontrar a sua morada natural: a situação do homem enquanto debruçado sobre o mundo (a vida, a sociedade e a História), através do narrador e das personagens. Sobre *Homo fictus*, Lígia Chiappini Moraes Leite, a citar uma definição do escritor E. M. Forster, afirma ser o homem criado pela ficção, e que geralmente:

«nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só. Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura, poderíamos exclamar: Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício.» Eis aí um exemplo de escritor que, num determinado momento, como tantos outros na história da FICÇÃO, sentiu necessidade de refletir sobre ela» (Leite, 2002: 7) [grifo no original].

## 1.1 O narrador [não] sou eu

Nesta perspectiva, as próprias declarações de Saramago, a negar a existência de uma categoria narratológica e a fundi-la a outra, «Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou» e «O narrador é uma personagem numa história que não é sua. Sempre defendi a ideia de que o narrador não existe» (APS, 222 e 224), contribuem afinal para apontarmos o avatar narrativo da sua escrita, em que narrador e personagens, por vezes, assumem um papel híbrido.

Para tal constante textual, o escritor deu uma explicação, quando, em 1991, com a publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, iniciou a fase universalista:

O meu narrador não é o narrador realista, que está lá para contar o que aconteceu, sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que procuro – embora sem saber muito bem que o faço, se calhar vou compreendendo que andava à procura depois de ter chegado – é

uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual (APS, 222).

Como foi conseguindo inventar esta equalização é o que podemos notar nas opções que a escrita saramaguiana experimentou ao decorrer de sua formação. Em se falando de tal escrita, rechaçada a ideia por parte do autor que narrador é um ente confundido ao autor, «não existe, é uma invenção acadêmica [...] O narrador sou eu» (APS, 224), sua escrita se foi delineando, por variabilidade genológica, contudo, sem abandonar o componente político, um peso ideológico e alguma preocupação de revisão e revisitação histórica do *Homo scriptor*, que foi José Saramago.

Seu narrador, super-poderoso, como quis o escritor, e onisciente, e por isso não é o autor, pode contar: «Quer pensar melhor, mas de repente veio-lhe a ideia de que os companheiros poderiam julgar, pela posição rendida, que ia desanimado, era o que faltava, descruzou os braços, endireitou o tronco, aqui estou» (LC, 159).

Esse e outros aspectos podem ser observados em certos narradores e personagens, seus olhares e voz narrativa, com conseqüente projeção estética que serviram para o engrandecimento da Ciência literária, a exemplo de Blimunda e A mulher do médico, bem como, em gênese, de Lídia, em *Claraboia*, e das personagens sem nome, em «O ouvido»; ou de o narrador-protagonista, H., de *Manual de Pintura e Caligrafia*, a pintar e, de algum modo, a se biografar, num tipo de autobiografia disfarçada, encriptada, limite ténue entre ficção e confissão – ou o que, conforme Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (2002), foi uma *autor-biografia* –; e ainda, de o narrador de *Levantado do Chão*, a contar uma história ou, segundo Urbano Tavares Rodrigues, a cantar:

um hino ao sofrimento e à libertação do povo alentejano, [...] onde a ficção e a crónica coabitam e o sujeito enunciador narra, descreve e discorre, põe as personagens a dialogar e as surpreende no monólogo interior, repousadamente, num *continuum* muito oral mas amiúde pigmentado de expressões literárias, até com marcas eruditas. [...] um livro amassado com terra, com dor [...] Tudo isto temperado pela característica ironia de Saramago, que brinca com as palavras (Rodrigues, 2001a: 235 e 237).

Sobre alguma alquimia da sua escrita – personagens não têm nomes a fim de representar a todos nós ou apossar-se de um nome representativo a fim de negar ou questionar –, Saramago também deixou sem nome o rei do conto «Refluxo», em *Objeto*, e transformou Camões, de *Os Lusíadas*, em Luís de Camões, uma personagem com um objeto nas mãos (o obra-prima de «O Poeta») e a se perguntar *que farei com este livro?* Como sem nome estavam

os construtores do Convento de Mafra, a quem resolveu alfabeticamente listar; e, para o autor, Ricardo Reis, era uma pessoa real, um escritor, mais um poeta, entre outros que encontrou nas prateleiras da Biblioteca Municipal Palácio Galveias.

Bem como, sobre alguma associação ou oposição entre vida e escrita, Saramago dissera: «Em mim, o cidadão prevalece sobre o escritor. Interessa-me perguntar a mim próprio: o que é que me preocupa» (APS, 348). Para Moacyr Scliar, de uma escrita socialmente menos engajada do que a saramaguiana, apesar de também ter uma obra cujos temas vão de sociopolíticos à psicológicos:

O vizinho olhava o escritor que estava sentado, quieto, no jardim, e perguntava: «Descansando, senhor escritor?» Ao que o escritor respondia: «Não, amigo, estou trabalhando.» Daí a pouco o vizinho via o escritor mexendo na terra, cuidando das plantas: «Trabalhando?» «Não», respondia o escritor, «descansando». [...] Palavras, palavras. São tudo – para o escritores, não para as pessoas em geral. Isto explica a amarga ponderação de Franz Kafka (1883-1924): «É um absurdo trocar a vida por palavras.» Ou o dilema posto por Pirandello (1867-1936): «Ou se vive, ou se escreve.» Ou a poética afirmação de Pablo Neruda (1904-1973): «Livro, quanto te fecho abro a vida.» (Scliar, 2007: 13).

Entretanto, para escritores, nomeadamente Saramago, daí talvez sua implicância com Ricardo Reis, não há esta oposição entre texto e vida nem quieto contentamento, pois criar outras existências ficcionais, virtuais, não é suspender a vida. Ao contrário, forçando um surgimento do caos com as palavras, é lembrar que a palavra de ordem para os homens deveria ser nomadismo, mas com firme empenhamento numa causa.

Na escrita desse ateu, ribatejano e comunista, se pode nomear causa histórica e política, mas sobretudo literária. Segundo H., a quem o escritor deu voz em *Manual*, numa das frases mais belas desta história: «A folha de papel continua a ser, para mim, o lugar do homem» (MP, 216).

Contudo, as máscaras do narrador e personagens saramaguianos, e o interesse em retratá-las, apesar dos alertas-questão de H.: «todo o retrato é retórico: [...] Ter-me-ei feito entender agora? Terei entendido eu próprio?» e «este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração. Mas código e decifração de quê? Dos factos e da personalidade de S., ou de mim próprio?» (MP, 12 e 59), para melhor compreender a *formação* de sua escrita, recorrerá às facetas, com as quais se foram apresentando, até chegar ao ponto de sentenciar que toda história, «tudo isto pode ser contado doutra maneira» (LC, 12).

Entretanto, para além de serem exemplares romanescos da *fase de formação* de sua escrita (*Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*),

um recomeço, igualmente deixado um pouco de lado pelo escritor, pelo viés lírico, se deu com *Os Poemas Possíveis* (1966), depois de um hiato que separa duplamente, em biografia e bibliografia, o jovem escritor (25 anos e um livro) do escritor jovem (44 anos e «primeiro livro»).

Ora, se a poesia se mostra mais subjetiva; o narrador – herdeiro da voz épica e dramática – seria, pela objetividade suposta, um ente mais distante do autor. No entanto, na escrita de Saramago, foi o primeiro a falar, e o foi através de um romance, «A Viúva»; e, mais adiante, a principal voz a contar suas histórias.

Quanto ao sujeito lírico, especificamente o saramaguiano, apesar de ser também intrinsecamente voz e igualmente expressão de sua mundividência, e nisso também esteja implícito o olhar, será um pouco mais explanado mais adiante. Antes, aqui as gêneses do narrador romanesco, bem como de suas personagens.

## 2. Dou por visto

Em resposta-síntese sobre o surgimento de «A viúva», o escritor disse: «Quanto à *Terra do Pecado*, a verdade é que eu não sei porque é que contei aquela história. [...] Trata-se de proprietários rurais, pessoas que eu não conheci efetivamente porque nunca vivi nesse meio, mas enfim, lá imaginei aquilo» (Reis, 2015: 42-43). Noutra entrevista, a José Castello, dissera: «Meus livros se caracterizam por uma imaginação forte, mas sempre usada de forma racional. Posso formular assim: a imaginação é o ponto de partida, mas o caminho a partir daí pertence a razão» (APS, 134)

A sentença diegética que abre esse romance, e o primeiro registo publicado da escrita saramaguiana, por meio de uma invocação sensitiva, é voz/olhar do narrador e anuncia um ambiente de quase morte, a unir os sentidos, no caso, olfato e visão: «Um enjoativo cheiro a remédios adensava a atmosfera do quarto» (TP, 9). Nesta e na próxima: «Respirava-se com dificuldade», ainda não há um sujeito para a frase, mas um Manuel Ribeiro, caído pela doença, e a partir daí a escrita se põe a levantar, num incipiente humanismo, reconsiderações do que já foi visto, a mostrar as quedas do homem. Empurrados por um certo determinismo, tanto as personagens como quem as lê, em seu *horizonte de expectativas*, são poucamente levados à provocação de reconsiderar o que aquelas viveram e este «viu».

Com efeito, em *Terra do Pecado*, não é este Manuel a personagem que influirá no

enredo; pelo menos, não influirá vivo, haja visto que sua lembrança permeia a trama, através principalmente da memória de Maria Leonor e Benedita. Manuel quase não respira mais, aquando do seu aparecimento na história para desaparecer, pois é o ar que «mal [lhe] penetrava nos pulmões» (TP, 9) e até o fim deste primeiro capítulo, já «não era de ninguém da terra», nem da viúva, Maria Leonor, nem da pseudoviúva, Benedita, que nunca o teve nos braços e, fadada à solidão, «gostaria de velar o seu marido, se o tivesse. [...] Só, estaria toda a vida, com certeza» (TP, 14). No capítulo seguinte, será um corpo num caixão.

Entre um desmaio de dor, sofrimento de ver o marido morto, por tentar abrir a tampa do caixão, e a histeria de morder os dedos da mão do coveiro, Maria Leonor, num dos únicos rompantes de força, conduz o cortejo do féretro, paralisado pela chuva invernal, «Cala-te! Vamos embora, vamos embora!» (TP, 22). Contudo, são os «muros do cemitério [que] repetiam uma vez mais, os ecos cansados da desolação» (TP, 25) e, dado este arranque, parece não haver questionamentos nessa escrita.

A partir daí, Maria Leonor é conduzida e muito pouco condutora, assim como quem lê sua história. Parece mesmo ter sido enterrada, em meio ao desespero, também com o esposo, Manuel; e, a ficar sem macho, como se fosse apenas um animal, pois sendo apenas uma pessoa movida pelos instintos, não sentirá falta de um companheiro, mas de um garanhão. Em boa parte, o que mais distancia o estilo do escritor neste início da *fase de maturação*, a ponto de parecer que não estamos a ler Saramago, é que essas personagens estão quase sempre caídas. Em outras histórias da escrita saramaguiana, apesar das quedas, ao menos, vez por outra se levantam.

A propósito, como num ciclo ou espiral, com um temporal começa e com um anoitecer, «onde refulgia ainda o sangue do poente» (TP, 322) termina o enredo, aquando da notícia da morte desse doutor: «Encontraram-no no fundo do dique, com a charrete espatifada e o cavalo morto, também. Deve ter caído...» (TP, 325). O ritmo da diegese, neste romance, é enfadonho e moroso, até quase metade da história; e, desse modo, o leitor é mais quieto expectador do que questionado pela história, salvo alguns diálogos, expressos por um discurso filosofante, entre Viegas, Maria Leonor, Cristiano e a própria Benedita.

Quando a voz do narrador se calou, o *narra-autor* pôde querer que passássemos um bom tempo a imaginar o que decorreu. Porém, isso não se realiza, pois, diferentemente de outros protagonistas e cenários e da escrita saramaguiana, o infausto desta quinta é que se anda num espaço prontamente esquecido. Fácil entrada do leitor nesta primeira tentativa de

construção romanesca, mas «enjoativa» permanência. Rodamos em ciclos, mas que pouco nos tonteiam, entre pensamentos e lembranças das personagens.

Embora, tanto em *Terra do Pecado* quanto em *Claraboia* já haja rastros de que «Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo» (Bakhtin, 2010: 211), passada da publicação de um, é sucedida pela produção do outro, um romance que, ora *de formação* ora *picaresco*<sup>20</sup>, cujo enredo enlaça cada um de seis quadros (ou apartamentos) como se o prédio fosse um só «organismo vivo», considerando-se Abel como protagonista, um indivíduo que, não sendo um pícaro, chega a uma incipiente transformação; pois, aquando do fim neste livro: «– Que pensa fazer, Abel? O rapaz ergueu-se devagar e caminhou para Silvestre. A dois passos, respondeu: – Uma coisa muito simples: viver. Saio de sua casa mais seguro do que quando nela entrei» (CL, 325).

No narrador do segundo romance, já se nota uma posição de maior proximidade com a história, pois, apesar da proposta de se apresentar como um superolho a observar, a partir da claraboia, mete-se entre aquelas personagens, analisa seus mundos interiores e revela seus pensamentos:

– Bonito? Bonito é uma cantiguinha qualquer. Isto é... é... Hesitava. A palavra que queria pronunciar estava-lhe nos lábios, mas parecia-lhe que a profanaria dizendo-a. Há palavras que se retraem, que se recusam – **porque significam de mais para os nossos ouvidos cansados de palavras**. Amélia perdera um pouco da sua firmeza de articulação. Foi Adriana quem, numa voz que tremia, numa voz de segredo que se trai, murmurou: – É belo, tia. – Sim, Adriana. É assim mesmo (CL, 38) [grifo nosso].

Desse modo, a escrita de Saramago começa a fazer surgir o discurso filosofante e o avatar narrativo, ao trazer para mais perto o leitor e preencher a diegese, por exemplo, de colóquios entre Abel e Silvestre, para além de uma determinada evolução de um romance paa o outro:

– Falou o sapateiro. Se outra pessoa me ouvisse, diria: «Fala bem de mais para sapateiro. Será um doutor disfarçado?» Por sua vez, Abel sorriu e perguntou: – Será um doutor disfarçado? – Não. Sou apenas um homem que pensa. [...] – O seu caminho será sempre o pessimismo (CL, 322 e 326).

---

<sup>20</sup> «Confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *Bildungsroman* dá voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura económico-social parece implicar uma redução drástica da esfera de acção do indivíduo» (Flora, 2020). «A categoria da narrativa mais importante na definição do romance picaresco é a da personagem, pois **o protagonista desse tipo de relato é justamente um pícaro**. O pícaro é qualificado como uma personagem de condição social humilde, sem ocupação certa, vivendo de expedientes, a maioria dos quais escuso» (Campato Jr., 2020) [grifos nossos].

Separados em quarenta anos, estas personagens já sintetizam o humanismo dialético, que, bem depois, em *Ensaio Sobre a Cegueira*, será tratado pela escrita saramaguiana como retrato do mundo, na alegoria labiríntica e pessimista de *os homens como cegos*, que não vivem num lugar igualitário, onde utopicamente todos os homens podem ser reis e todas as mulheres rainhas.

Com essa constante textual, a escrita saramaguiana, na faceta lírica e cronista, tem um sujeito a falar também de si, de sua identidade; mas também de alteridade, num dinamismo proporcionado pelo encontro de ideias: «Deste, cá, não mudou a natureza,/ Suspensa entre duas negações» (OP, 17) e «Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio. Cidade de José se lhe quisermos dar um nome» (DMO, 11) – atitude que não se perdeu nos géneros mais fictícios (conto, romance e teatro), assim como outra: a do autor se querer confundir ao narrador e, a um só tempo, misturar personagem e leitor, seu avatar narrativo. Esta tem génese também nas personagens e no narrador, que falam de si, do que vivem, por exemplo, da profissão que exercem, em *A Noite*, e, em «Cadeira», perde-se em descrições, quando olha para dentro da cabeça cortada de um ditador que caiu: «Fica sabendo que os verdadeiros, os autênticos jornalistas deste país desgraçado são os coronéis da censura: nós somos simples copistas, passamos a limpo» (QF, 129).

Calma, portugueses, escutai e tendei paciência. Como sabeis, o crânio é uma caixa óssea que contém o cérebro, o qual vem a ser, por sua vez, conforme podemos apreciar neste mapa anatómico a cores naturais, nem mais nem menos que a parte superior da espinhal medula. [...] Reparemos, de caminho, quanto é fácil paralisar-se o juízo, receber de um lado e do outro informações, tomá-las pelo que dizem ser e ficar neutral, porque nos declaramos espírito indiviso e sacrificamos todos os dias no altar da prudência, nossa melhor fornicção (OQ, 26).

A passar por diversos géneros, um determinado humanismo, de cunho dialético, no fundo, uma figura humana, o Homem, essencial para a escrita saramaguiana, está presente, acompanhado por suas venturas, aventuras e desventuras, e se torna uma das constantes textuais da escrita saramaguiana. Ainda que seus pedaços, quer famintos quer em sangue, venham a ficar pelo caminho, porém, somente assim se mostram como *Homo quæstio*.

Quando, em 1979, escreveu o primeiro texto dramático (*A Noite*), com efeito, usou um acontecimento histórico, marcante, dada também pela filiação política de Saramago, e bem

efervescente na ocasião (a Revolução dos Cravos e seus desdobramentos<sup>21</sup>) para continuar sua análise crítica, tendo em vista que as ideias reverberassem os factos:

TORRES: [...] Fica sabendo que os verdadeiros, os autênticos jornalistas deste país desgraçado são os coronéis da censura: nós somos simples copistas, passamos a limpo. E quando eu vejo aí o Valadares a pedinchar o levantamento de cortes, ou dou pela combinação de estratégias que levam o pobre diabo do leitor a engolir o isco, o anzol e a chumbada, apetece-me morrer. Pedir o levantamento de cortes, é o mesmo que estarem a amputar-me o braço por altura do ombro, e eu implorar que mo cortem pelo cotovelo! (*Outro tom.*) (QF, 129-130) [grifo nosso].

Assim, a partir do cruzamento entre a História Portuguesa (em especial com seu longo e funesto fantasma político e censor do século XX, o salazarismo) e a produção literária (em relevo pós-Revolução), *A Noite*, um tipo de drama histórico, limita-se a reproduzir os factos dentro de um ambiente editorial de um periódico, durante a noite que antecede o 25 de abril de 1974. O pano de fundo é a História, mas o cenário é a criação estética de um jornal, sem objetivar ser fonte (nem ter partido de fonte) de documentação historiográfica, haja visto o alerta do autor-roteirista: «Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. Evidentemente» (QF, 99).

No entanto, para Saramago, como em outros livros que abordam tão claramente a História, vale mais o estético, a leitura que se faz da realidade, o fictício que solicita o imaginário do leitor, a metaforização que burla os conflitos de hierarquia dentro de uma estrutura jornalística, a esconder e a mostrar, a um só tempo, as relações de poder da sociedade. Outrossim, a voltar ao primeiro volume de crónicas, em «“A nua verdade”» e «Um salto no tempo», respectivamente, se colocando como escritor-cronista, Saramago se volta para o passado do mundo lusitano, nomeadamente da sua literatura, e o futuro da humanidade, que, com admiração, vê a chegada do homem à lua, em 1969.

Na primeira, quer encontrar «na pequena Lisboa do tempo, o guarda-mor da Torre do Tombo, um homem sisudo chamado Fernão Lopes» (DMO, 165), cronista por excelência, de facto, precursor do Humanismo em Portugal, e que contribuiu para o surgimento das História e Literatura em Portugal, para saber dele como se faz uma crónica com menos imaginação e mais comprovação, que narre a vida tanto do nobre quanto do pobre e transite do teocentrismo

---

<sup>21</sup> Iniciado o processo de redemocratização do Estado, para além do envolvimento de dirigentes e líderes do PCP na reorganização política dos primeiros governos e da continuação na gerência dos diários, agora aparentemente livres de olhar censor e disposição a viver uma imparcialidade das notícias; Saramago chegou a trabalhar como assessor para o Ministério da Comunicação Social, antes já havia servido à Segurança Social como funcionário público.

para o antropocentrismo, como preconizava aquele novo tempo na humanidade – o Renascimento.

Por fim, refinada ironia, posta em ortografia inventada, como se fosse uma «grave advertência» do próprio Fernão Lopes<sup>22</sup>: «Nem emtemdaes que certeficamos cousa, salvo de muitos aprovada, e per escrituras vestidas de fe; doutra guisa, ante nos callariamos, que escprever cousas fallssas» (DMO, 166); e em elogio ao «cronista da nua verdade, homem para muito – digo eu, neste tempo de tão pouco» (DMO, 167).

Por sua vez, na segunda, descreve, quase poeticamente, a «longa noite branca, com os olhos pregados no retângulo luminoso do televisor», em que «na maior aventura da história não houve lugar para aventuras» (DMO, 203). O cronista, de quem se pode esperar a expressão mais verdadeira possível sobre um facto, se deixa guiar pela *imaginação*: «Decidiu ela que a viagem à lua não fora um salto no espaço, mas um salto no tempo» (DMO, 204).

Para tal cronista, a lua era a terra no futuro, e a vertente mnemónica retórica da escrita saramaguiana a traduz por já ter pensado sobre a morte, com as mesmas atitudes diante da violência: cepticismo e desencantamento em relação à vida e ao mundo, mas também ao tempo diante da violência: «A minha morte pessoal é uma certeza que me incomoda hoje, depois de me ter aterrorizado na adolescência [...] A morte individual parece pouco diante desta mão do tempo, que inevitavelmente há de varrer da Terra os homens e as suas obras» (DMO, 204). Para que uma corrida espacial se o homem nesta terra vive em um «estendal de misérias, guerra, fome e torturas»? Para a terra morrer, tornar-se lua e «não comecemos a dizer já hoje que o homem, afinal, não valeu a pena» (DMO, 205).

Assim como entre História e Política, a escrita saramaguiana foi, pouco em pouco, escolhendo a Literatura, por mais que tenha deixado registadas as memórias, seja autoral seja a de nação e ainda a coletiva, nesse seu novo estilo ou reescrita da História, numa caligrafia que critica e revela quem a escreve, como opiniões assinadas e datadas

---

<sup>22</sup> Convocado para rememorar os feitos (andanças e aventuras) – verdadeiras viagens para o interior – dos reis e do povo, Fernão Lopes, com suas crónicas, se bem observamos, transmitiu uma matéria densa e vária ao leitor; apesar de remontar uma humanidade circunscrita a Portugal, o fez com profundidade e diversidade, através das pessoas históricas, mais do que dos factos, a mostrá-las em peripécias reais. No fundo, o cronista-mor retratou os sentimentos da vida coletiva, com colorido e vivacidade próprios de uma tónica tanto histórica quanto literária, numa concepção multifacetada da vida social e da vida interior de Portugal, e anseio de «escrever verdade sem outra mistura», em que «os ditos e apodos populares, que definem um tipo ou uma situação, cruzam-se por entre as reflexões sensatas do narrador, que os vai acareando com os documentos; os costumes públicos formam o fundo deste quadro animado», pois «O fruto principal da alma he a verdade, e ella hade ser clara e nom fingida, mórmente nos Reys e senhores» (Braga, 2005: 383).

Tal humanismo dialético, que acontece enquanto as personagens vivem e suas histórias se vão encaminhando, na profundidade da sua dialética, é, a um só tempo, patético, no sentido mais de perturbação e menos de passividade, a refletir (de ser reflexo e de pensar), pois o autor afirma escrever, ensombrado pelo verbo pessoano, «para desassossegar» (APS, 204); e peripatético<sup>23</sup>. E não apenas na ficção, mas em todo rol genológico de Saramago, haja visto *imago mundi* da sua poesia, e disso «Palma com palma» pode ser exemplo, respectivamente, a encerrar o segundo e último volume de poesia, *Provavelmente Alegria* (cf. vide Anexo IV); bem como o desfecho de «Cada vez mais sós» e a primeira conversa entre Torres e Cláudia, estagiária que personifica os ideais do jornalismo:

Quando pusermos os olhos no céu estrelado, com a furiosa vontade de lá chegar, mesmo que seja para encontrar o que não é para nós, mesmo que tenhamos de resignar-nos à humilde certeza de que, em muitos casos, uma vida não bastará para fazer a viagem – 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 (DMO, 208-209).

TORRES: (*Tom de quem prossegue um diálogo.*) No fim das contas, tanto se me dá. Estar aqui neste jornal, estar noutro, qual é a diferença? É verdade que há dois ou três mais limpos, pequenas ilhas de decência que vivem dificilmente, mas, no fundo, cá bem no fundo de todos nós, existe uma corrupção, uma espécie de apodrecimento. Nem os melhores escapam à contaminação. Não se pode trabalhar num esgoto sem cheirar a esgoto. E o nosso querido chefe de Redacção tresanda a dez passos de distância. CLÁUDIA: (*Preocupada.*) Arrisca-se a ficar sem emprego. TORRES: Não seria a primeira vez. Aliás, é bom que vás aprendendo estas coisas, estar desempregado pode, em certas condições, tornar-se estimulante (QF, 128).

Contudo, em se tratando do género romanesco, a primeira fala e o primeiro diálogo entre personagens, e neste o primeiro «não» dessa escrita, não trazem a força deste advérbio, a que o autor foi aderindo, ao passar dessa fase. A quinta é da «viúva», mas quem conversa, no princípio, é Manuel, mais tarde um fantasma para Maria Leonor, e Benedita, que assombra os espaços desta *terra do pecado*: «– Quem está aí? – e depois, reparando: – Ah, és tu! Onde está a senhora? – A senhora foi acompanhar o senhor doutor à porta. **Não** deve tardar...» (TP, 9-10) [grifo nosso]. Ou seja, um não que pouco faz deslocar, mas mantém o ambiente e a impressão deste na mesma forma, sem mudar os rumos desta história e de nenhuma outra,

---

<sup>23</sup> «*Peripatetikós*: Palavra que indica a filosofia aristotélica (filosofia peripatética). Deriva-se do verbo *peripatéo*, composto de *peri-* (à volta de, em torno de, a respeito de, sobre ou em vista de) e *patéo* (pisar, marchar, caminhar, andar, percorrer). *Peripatéo* significa: circular, ir e vir, passear conversando. *Peripatós* significa: passeio, conversa, durante um passeio ou uma caminhada. Aristóteles e seus alunos estudavam filosofia passeando pelos jardins do liceu, conversando enquanto caminhavam, donde chamar-se a filosofia aristotélica de peripatética» (Chauí, 2002: 508).

quando usado apenas num nível denotativo ou superficial de negação.

Ao contrário, uma fala e um diálogo que mostram somente a fraqueza de um cansado da vida, pelo adoecimento, e de uma criada, igualmente cansada da vida, por uma moralidade funesta e uma rigidez, que esconde e revela a hipocrisia caracterizadora daquela que, pelo nome, deveria bendizer e não maldizer.

– Já disse: umas parvas. Mas tenham cautelinha, porque senão dou cabo de vocês! Tão certo como eu chamar-me Benedita! [...] Os primeiros impulsos da sua ira iam-se desvanecendo como fumo e agora pensava, procurando descobrir a razão que tinha levado a Joaquina a dizer aquilo... Que a senhora tinha falta de homem! [...] Ela, Benedita, conhecia-a desde rapariga e melhor do que ninguém podia falar, conhecia-a mais que ninguém. Que viesse uma delambida, com cara de pera desassorada, dizer tais coisas, não o podia consentir! (TP, 106 e 107-108).

Apesar de, também Benedita, ter sido vítima da *maldade dos homens*. O que não justifica seu carácter malévolo e ou criminoso, mas pode passar despercebida a cena, ainda que se enquadre no contexto naturalista com que foi composto este romance. Nela, há uma violação de Benedita e a curiosidade de Maria Leonor; através da qual podemos compreender um pouco mais as nuances destas máscaras que o autor inventou e o narrador onisciente de *Terra do Pecado* dispôs para contar a sua história. Quem terá sido o seu violador? Sobre isso, o romance deu poucas pistas:

E voltava atrás, outra vez, seguindo o pensamento até àquela noite em que, ao subir a escada, de volta de procurar um remédio para as dores de cabeça do patrão, se sentira **apertada nos braços dum homem que a beijava brutalmente, no escuro**. Gritara, espavorida, até que, por cima do corrimão, no patamar, aparecera a senhora dona Júlia, com um candeeiro. Quando lhe perguntaram o que sucedera, não fora capaz de responder, tremendo como varas verdes. E quando se explicou, diante dos patrões e da menina, viu o senhor Melo encolher os ombros e voltar-se as costas, enquanto a senhora acenava indignada, murmurando da maldade dos homens. A menina Maria Leonor abriu para ela uns grandes olhos dilatados de curiosidade (TP, 109) [grifo nosso].

Enquanto as viúvas não dialogam, o marasmo da história se mantém, porém, quando se põem a ser governadas pela razão, e não pelos instintos, uma tónica conflituosa se instala e mal resolvida, ou interrompida, a dialogicidade e falta dela repercutem no fio do enredo, que finaliza com a pseudoviúva, Benedita, a se manter nesta condição, como previsto por ela mesma; e a viuvez de Maria Leonor perpetuar-se: Manuel Ribeiro morreu; António Ribeiro, o cunhado, com quem teve uma insinuada relação sexual, desaparece; Viegas, com quem não se via feliz ao lado, ao contrário, quando cogitou o casamento já previa que o enlace desembocaria em ódio, foi morto por um acidente.

Entretanto, diferentemente de outras protagonistas, ou grandes personagens femininas, da fase historicista e universalista da escrita saramaguiana, Maria Leonor, *ipso facto*, não conduz a narrativa; ao contrário, se deixa ser conduzida pelos ímpetus naturais, pelas sombras de uma relação enjoativa e sufocante com Benedita, busca abrigo dentro de seu corpo. Mas aí também encontra um espaço estreito, desequilibrado e incómodo, acossado pelo desejo e apertado pelo medo, no qual não se pode sentir bem.

A viragem da relação entre Benedita, que pensa e não fala, e Maria Leonor, que pensa e fala, é retratada aquando da preocupação daquela sobre o distanciamento que esta tomou dos compromissos religiosos e se dá pelo discurso filosofante, ainda que fatalista e de cariz devoto. Assim, quando expressou seus pensamentos, Maria Leonor se tornou uma desconhecida para Benedita, e a imagética dicotômica, uma obsessão para a escrita saramaguiana, entre luz e sombra, aparece (*vide* Anexo V).

As ameaças da empregada e do próprio corpo, *habitat* à mercê da alternância das estações e ou alterações climáticas, respectivamente, a condenam e impelem para uma relação sexual e «extraconjugal», face aos sentimentos que ainda nutria pelo marido defunto, um fantasma que resiste a morrer, a ponto de arrastar um longo luto depressivo. Embora viúva e legitimamente sem empecilhos para um novo amor, os ditames de uma moral puritana, reverberação de uma determinada inveja de Benedita, «repetem» que ela cuide dos bens (a quinta) e dos filhos, renunciando possibilidades de outra relação amorosa.

Estas são as viúvas que vivem num enredo quase naturalista, a ressoar uma história a preto e branco, sofrida, dolorida, nem oitocentista, tampouco neorrealista de vez. Apesar de ser uma obra ambientada no século XIX – a residir já aí, a capacidade de Saramago, ainda jovem, de fazer investigação histórica, conforme sublinhou Horácio Costa (1997) –, é escrita em meados do século XX.

Desse modo, se inicia uma constante textual de Saramago – o discurso filosofante –, numa interpelação à religião, que está presente, ora mais ora menos, desde aqui até seu último romance, *Caim* (2009), feita por um teor racionalista e pessimista, pois, respectivamente, de seus primeiros romance e poemas: «E Viegas não pôde deixar de pensar na serenidade impassível da fé e no esbracejar violento da descrença, ambos inúteis diante do Eterno Ignorado, seja ele, afinal, um Deus, uma Lei ou o Nada» (TP, 302). Nessa quinta, narrador, personagens e leitor são deixados quietos, cada um, no seu lugar, sem misturas nem metamorfoses. A relação, obviamente naturalista, entre clima e pessoa; a pormenorização dos

espaços, a ponto de facilmente reconhecermos tratar-se de fins do século XIX – o que mostra uma cuidadosa e coerente investigação do autor em retratar historicamente este livro –; e as bases do humanismo dialético demarcam a qualidade que este romance traz, ainda que em formato decalcado de outras caligrafias, clarivamente a queirosiana e difusamente a flaubertiana.

Por fim, o narrador de *Terra do Pecado* é diegeticamente bem acertado a um naturalismo tardio, ainda sem as digressões próprias da escrita saramaguiana; está ali para exercer seu papel de contar o que viu, uma história de amor e ódio entre duas viúvas:

Aquele «adorava-a» deixava a perder de vista o seu clássico «odeio-te». Sentia quão limitado fora o seu espírito ao sugerir-lhe aquela frase gasta e incolor, batida pelo uso constante das inimizades humanas [...] Morriam os últimos restos de luz e começava já a levantar-se do chão a sombra da noite, quando Maria Leonor acordou. Descerrou os olhos de súbito e ficou imóvel, deitada, fitando a parte superior das janelas, onde refulgia ainda o **sangue** do poente (TP, 214 e 322) [grifo nosso].

Aqui, o elemento sangramento tem efeito apenas metafórico; e assim se despede a voz narrativa por um tempo sem produção romanesca. Em fins da década de 80, quando Saramago reouve *Claraboia*, pensava-se que tal período teria perdurado, pelo menos, até meados de 70, com *Manual de Pintura e Caligrafia*. Uma voz distante e imaginosa, decalque de outras vozes autorais, incipiente nesta quinta, a contar o que se passou com uma viúva e, como Benedita é um fantasma, durante todo o enredo, a assombrar também o leitor, uma possível pergunta emerge das reticências finais: «Estará Benedita metida nisso?»:

Nesse momento, ouviu na alameda vozes excitadas, passos apressados. Abriu a janela e olhou para fora. Em baixo, dois homens iam entrar em casa, falando e gesticulando. Chamou: – Que se passa? Um deles levantou a cabeça e, tirando o chapéu, disse: – Vínhamos informar a senhora de que o senhor doutor morreu. Encontraram-no no fundo do dique, com a charrete espatifada e o cavalo morto, também. Deve ter caído... (TP, 325).

Embora mantenha desfechos à mercê das teses de seus leitores, de outros romances e de alguns personagens, Saramago explicitou como surgiam suas teses iniciais para começar, mas desta estreia, preferiu deixar o mérito da *imaginação* a um niilismo: «Não sabe dizer como lhe a ideia de escrever a história de uma viúva ribatejana, ele que de Ribatejo saberia alguma coisa, mas de viúvas nada, e menos ainda, se existe **o menos que nada**, de viúvas novas e proprietárias de bens ao luar» (TP, 6) [grifo nosso].

Quando foi reeditada pela primeira vez, em 1997, «A viúva», a estreia para Saramago, teve um acrescento, feito pelo escritor, de nome «Aviso», um híbrido de prefácio com epílogo, que serviu tanto ao livro quanto a totalidade de sua obra, e ainda se presta como vetor para

alguma recensão. Afinal, quando se empenhou nesta primeira empresa ficcional, mais amostra naturalista do que invenção modernista, se foi formando a modelagem circular da escrita saramaguiana, principalmente em seus romances.

Outrossim, no segundo romance de Saramago, tendo em vista que o prédio pode representar tanto a voz narrativa de sua escrita como uma personagem – disso a epígrafe é bem indicativa: «Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido. [...] O prédio vivia uma daquelas horas maravilhosas de silêncio e paz, como se não tivesse dentro de si criaturas de carne e osso, mas sim coisas, coisas definitivamente inanimadas» (CL, 7 e 87) , quase como o latifúndio em *Levantado do Chão*: «Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio» (LC, 12); e sua claraboia, o próprio olhar da narrativa, o título do segundo romance<sup>24</sup> da escrita saramaguiana, *ipso facto*, remete a um superolho, que observa por cima um micromundo (cheio de pessoas, como esperamos), os sons, e até mesmo o silêncio, produzidos por estas várias personagens. Dessa forma, quando falamos desse «olho», estamos a tratar do próprio narrador e de seus atributos de quem vê e de quem conta assim uma história:

Depois, foi o jantar. À volta da mesa, quatro mulheres. Os pratos fumegantes, a toalha branca, o cerimonial da refeição. Para alguém – ou talvez para além – dos rumores inevitáveis, um silêncio espesso, confrangedor, o silêncio inquisitorial do passado que nos contempla e o silêncio irónica do futuro que nos espera (CL, 74).

Neste prédio, vivem precariamente, tanto no sentido socioeconómico quanto no de realização, que às vezes pode ser esperada de um ser humano, e por sua vez, projetada no âmbito fictício, bastantes personagens (entre estas, algumas são leitoras assíduas de romance), que são apresentadas ao leitor por capítulo; e alguns poderiam ser lidos em separado, num molde de contos, senão fossem os comentários que narrador e uns dos outros fazem, quase sempre em tónica bisbilhoteira, ou algumas poucas cenas em que conversam ou se veem, e ainda nalgumas conexões no interior de cada capítulo e ligações entre um e outro:

Desceu a escada naquele passo leve que evita o bater sonoro dos saltos dos sapatos nos degraus. À porta de Silvestre havia gente. Os dois batentes estavam abertos e o sapateiro ajudava um rapaz a fazer entrar uma mala grande. No patamar, Mariana segurava outra mala mais pequena, Lídia cumprimentou: – Boas tardes. Mariana correspondeu. Silvestre, para

---

<sup>24</sup> A edição, aqui investigada, traz uma nota apensada à ficha catalográfica: «*Claraboia*, cuja redação José Saramago terminou a 5 de janeiro de 1953, consiste num datiloscrito de 319 páginas, assinado com o pseudónimo “Honorato”». Na 1ª edição, é acrescentada de balde a tal nota: «A presente edição reproduz fielmente o original» (CL, 4). Sob esta «pseudonomia», em dedicatória, há uma evidente e admirativa homenagem: «*A memória de Jerónimo Hilário, meu Avô*» (CL, 5).

retribuir o cumprimento, parou e voltou-se. O olhar de Lídia passou por cima dele e fixou-se com curiosidade no rosto do rapaz. Abel olhou-a também. O sapateiro, ao notar a expressão interrogativa do hóspede, sorriu e piscou-lhe um olho. Abel compreendeu (CL, 67-68).

Quer pela onisciência narrativa tradicional ou ainda porque a escrita saramaguiana, em 1989, quando foi proposta ao autor a publicação, depois de passados decénios da produção de *Claraboia*, e finalmente chegando uma resposta para o seu autor, já vinha contribuindo para a alteração contemporânea do estatuto do narrador, o facto é que o autor negou<sup>25</sup>, em vida, sua publicação.

Neste romance, manteve a marcação canónica para os diálogos; e, sobre isso, ainda distante da «nova caligrafia» de *Levantado do Chão*, em que, depois de caídos os travessões em *Manual*, caem as aspas e apenas se mantêm vírgulas e pontos. Assim, o que Saramago disse sobre *Terra do Pecado*, para além de mostrar um escritor em processo de autoconstrução: «Se não incluo esse livro na minha bibliografia, é simplesmente porque ele foi escrito por *outra pessoa*, melhor ainda, por alguém que ainda estava a caminho de *ser pessoa*» (Berrini, 1998: 228) [grifo no original], quiçá em parte, pela não-publicação, se podia dizer de *Claraboia*.

Porém, agora está reaberta uma senda, que se sabia existir mas não se podia aceder, para se tentar descobrir este «ser pessoa» da escrita saramaguiana. Com efeito, a obra literária não é um monumento a revelar monologicamente seu ente intemporal e sim uma partitura voltada para uma ressonância sempre recomeçada pelo leitor (*cf.* Jaus, 1976). Muito mais o poderá ser o surgimento de uma *nova* obra, como foi *Claraboia*, pois ao monumento – a estátua e a pedra (*cf.* AEP), respectivamente, construída e transformada pelo escritor – conferiu uma atualização bibliográfica.

---

<sup>25</sup> No prefácio a uma edição de língua inglesa, Pilar del Río relatou que o escritor não deve ter relido o livro *Claraboia*, pois o esqueceu, entre outros papéis, na secretária de trabalho. Tampouco chegou a revisar aquele maço de páginas datilografadas, que de alguma forma não tinham ficado amarelas nem desgastadas pelo tempo, como se este tivesse sido mais respeitoso com o original do que as pessoas a quem foi enviado em 1953. Assim, o escritor deixou o romance sem revisão, a preterir a obra natimorta. «*Saramago considered that while a publishing house is clearly under no obligation to publish every manuscript it receives, it does have a duty to respond to the person waiting impatiently and even anxiously day after day, month after month; after all, the book a writer submits in the form of a typescript is much more than just a collection of words: it carries within it a human being, with all his or her intelligence and sensibility. [...] And yet he knew – because was the author – that the book was certainly not a bad one, that it contained themes that recurred in his later novels and that, in its pages, one could already hear the narrative voice that he would go on to develop more fully*» (Río, 2015: IX-X).

### 3. Está visto

Depois de algumas frustrações com o género romanesco (*Terra do Pecado*, sem repercussão, e *Claraboia*, sem publicação) e com o lírico (*Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*), a escrita saramaguiana debruçou-se sobre o género crónica com mais empenho, ainda envolvida pelo âmbito literário e quiçá estimulada tanto pelos ofícios próximos de Crítica literária e Jornalismo, como por ser um espaço de combate e discussão política, numa sociedade que ganhava o hábito de ler jornal.

Depois de *Deste Mundo e do Outro*, crónicas publicadas, pela primeira vez, no jornal *A Capital*, entre 1968 e 1969, e *A Bagagem do Viajante*, surgiram mais dois volumes: *As Opiniões Que o DL Teve* e *Os Apontamentos*.

Em outubro de 1998, mediante a repercussão e interesse em sua obra, conseguintes ao Prémio Nobel, sobre essa perspectiva do carácter interventivo de sua escrita, bem exposto desde as crónicas, Saramago afirma: «Não sei o que dizer, só que fiz tudo que fiz com plena consciência de que estava me expressando como um ser humano que busca relatar sua identidade. Preciso indagar que diabos estou fazendo aqui, na vida, na sociedade e na História» (APS, 42-3); dois anos depois: «Vivemos para tentar dizer quem somos. Lembro-me da frase de Albert Camus: “Se queres ser reconhecido, é só dizer quem és”. Creio que não sabemos quem somos» (APS, 48).

Para além de atentarmos a que o escritor deixou, em autorrecensão (*cf.* Anexo VI), amplo material ensaístico acerca da forma e do conteúdo de suas crónicas, quase sempre propagandeando sua ficção, parece-nos relevante situar, para melhor acompanhar o processo evolutivo do escritor, no panorama de sua obra, que a publicação de tal género se deu bem depois dos primeiros romances, e pouco depois dos primeiros poemas, apesar da autodepreciação destes e daqueles, para logo seguir e intermediar com *O Ano de 1993* (1975), e mais adiante o conto e o teatro. Ora, não podemos encontrar laivos do que constituiria a prosa de Saramago somente em um ou outro género, mas em cada um deles.

Em 1978, portanto pré-reconhecimento de sua ficção, o autor rebuscadamente se preferia apresentar a si e suas crónicas através de um apelo didático, ao invés de alguma relação temática com seus romances: «é certo que **há em mim uma certa vocação pedagógica**, provavelmente aquela que me tem feito escrever sobre política nos últimos anos» (Vieira, 2018: 376) [grifo nosso].

Assim, percebemos uma vontade autoral de experimentar diferentes modos narrativos, como que se colocando a si mesmo (e à sua capacidade criativa) à prova, e tendo em vista ensinar alguma coisa, catalisadora em si e talvez catártica<sup>26</sup> no leitor. E, por mais engajada que tenha sido a escrita saramaguiana, os dois últimos livros de crónicas (*Opiniões e Apontamentos*), nessa fase, talvez pela maior liberdade de comunicação e expressão que a imprensa alcançou com a Revolução dos Cravos, se dão mais à matéria questionadora e militante do que *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*, ainda que nestes estejam conspícuas a metáfora crítica e a ironia intertextual.

Nesse género da memória e da literatura do sujeito (*cf.* Batista, 1997), tão omnívoro quanto o romance, pois um autor de crónica utiliza técnicas semelhantes às do romanesco, do conto, da fábula, do folhetim, a escrita saramaguiana se foi constituindo e encontrando espaço para a ação de indagar, questionar, duvidar, subverter. Segundo Maria de Fátima Palmela de Faria Roque, também a situar a crónica, enquanto livro:

entre a intenção de prestar uma informação (de comunicar), a vontade de despertar consciências e o desejo de produzir uma obra de arte [...] a impõe-se também sob o formato de livro, [adquire] então um estatuto diferenciado: o de compilação de textos de um autor – sobretudo de autores com obra ficcional amplamente divulgada –, organizados de acordo com critérios por este fixados (espácio-temporais, temáticos, etc.) (Roque, 2011: 10).

É sob a égide desta compilação que as crónicas aqui serão tratadas e, como em todo género, sabendo-se não haver limites precisos para uma definição. Texto datado, a crónica pode ser vista ainda como historiografia, inserida numa tradição fortemente ibérica, desde o século XIII (*cf.* Saraiva e Lopes, 1989).

Neste género, o escritor Saramago pode ter pensado, e sua prolífica produção cronista atesta tal possibilidade, que finalmente encontrara sua voz, a criar um mundo de indagações, em que se transitam relações entre História, Política e Literatura.

Também por isso, apesar do risco de ser estereotipado como politólogo, Saramago inicia um projeto ético-estético; pois a crónica não somente dá sinais quanto aos valores do seu autor, como tenta preencher, em limitado espaço e prazo a ser publicada, uma preocupação com as palavras em seus significados e significantes, se apresentando enquanto ocupação literária, demandada pelo quotidiano. Juntavam-se aí a urgência do meio em que

---

<sup>26</sup> «Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação –, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar» (Jauss, 1979: 101-102).

originalmente é publicada e a pressa do autor em comunicar-indagar.

Em *As Opiniões*, escritas pré-Revolução, e publicadas sob anonimato em um periódico e, por isso, mereceram o título *Que o DL Teve*, sempre numa tônica de embate com outras ideias políticas, replicando com a própria palavra escrita, ou seja, retórica com metarretórica, o escritor analisa o texto do Estatuto da Imprensa Nacional, em «O eufemismo como política» [sem datação]; e; em «Fazer política, ou fazer políticos?», 1 de agosto de 1972, um discurso da Ação Nacional Popular, na ocasião, a única organização partidária legitimada pelo regime salazarista: «Não obstante, e apesar de todos os rodeios de **estilo**, fez-se uma confissão: a de que os direitos e as garantias individuais dos portugueses se encontravam comprimidos» e «Se não estamos equivocados, confunde-se **aqui** vida política e formação de políticos» (OAp, 51 e 67) [grifo nosso].

Algumas de suas crônicas são indagadoras desde os títulos: doze em *As Opiniões* e nove em *Os Apontamentos*, por sua vez, publicado pós-Revolução, quando teve mais liberdade de colocar questões não apenas através da pontuação canônica nos nomes. Ambos têm mais de noventa crônicas compiladas. Mesmo, no âmbito cronista, a escrita saramaguiana, quando se volta ao passado, é na perspectivação revisional, tendo em vista o presente e uma emergente atuação no futuro. Isso o faz quando, em «O 5 de Outubro: morte, ou vida?», 4 de outubro de 1972, denuncia a marasmo popular perante um acontecimento: «o Português liga pouquíssimo à história que o justifica, tal como pouco liga à história que vai fazendo, com maior ou menor consciência de intervenção» (OAp, 73-74).

Com o 25 de Abril, a queda do salazarismo caiu e o corte na cabeça do ditador, que, para o narrador de «Cadeira», tratando orgânica e ironicamente do córtice, «constitui o órgão da consciência», em que se acumulou «o sangue derramado pelos vasos que a pancada seccionou naquele ponto preciso da queda» (OQ, 29). E se, num primeiro momento, a comoção popular acompanhou e impulsionou a *revolução sem armas*, posteriormente, o clima político começou de novo a se distanciar do povo e conspirações, quase palacianas, como as do início da história deste País, ganharam corpo, demonstrando que, em termos biológicos, há ciclos que se repetem na busca e manutenção do poder, seja qual for a bandeira que estiver à frente. Portanto, «Primavera marcelista», «Verão quente de 1975», «11 de Março ou golpe frustrado de Spínola» e «25 de Novembro ou golpe mascarado» farão parte, principalmente, do campo vocabular de *Os Apontamentos*.

É neste momento conturbado politicamente, que Saramago assumiu o encargo de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, assinando uma coluna intitulada «Apontamentos», sendo publicada na parte inferior da primeira página desse periódico. Com esse livro, sua retórica, já explorada e um pouco dissimulada por temas abrangentes e internacionais em *As Opiniões*, surge de forma mais direta, incisiva e combativa, sem a espada pendurada da censura, porém, ainda com direcionamentos e inclinações abertamente partidárias, e elogio à democracia, sem abandonar sua crítica à religião:

[...] o voto vai ser com o povo (com ou sem bom senso), incluindo os católicos (com ou sem recomendações). Mas os bispos portugueses vão mais longe: opinam que «ninguém deveria votar em branco». É evidente que continuam a confiar no que entendem ser o bom senso do povo e muito pouco na revolução (OAp, 230-231).

Quase um ano após a Revolução, assina a 18 de abril de 1975, «Varinha de condão, não!», acossado entre sua convicção política e a opinião comum de poucas mudanças, pois estas não dependem somente de diretrizes políticas, mas também de uma mudança das pessoas, o escritor se demonstrava ainda esperançoso com um projeto político:

Ou prosseguimos a festa e teremos o mais triste funeral da História da Europa, ou arregaçamos as mangas para o esforço duro que nos é exigido agora. Não há alternativas nem meio-termo. **É urgente que todos os portugueses o compreendam** [...] Porque o socialismo não é uma varinha de condão, que por obra de sobrenatural mudasse o feio em bonito, o mau em bom ou o pouco em muito (OAp, 232) [grifo nosso].

Contudo, no mais histórico, no que se refere ao presente, e político, no que toca à militância comunista, dos formatos da escrita saramaguiana – a crónica –, podemos encontrar excertos de clara *literariedade*, a salvaguardar a sua *formação* como ficcionista.

Em «A pena e a espada», datada a 14 de agosto de 1975, cuja ironia destinava-se aos letrados, que «não abriam a boca» aos militares, a se lançarem «nos prazeres da escrita e da oratória» e ao povo, invasores de si mesmo, os que «não estavam fora das muralhas, mas dentro da cidade, no próprio coração», lemos uma crónica povoada de um ingrediente literário, dos mais praticados pela produção estética pós-modernista e pela própria Literatura Portuguesa – a metaliteratura:

[...] É o reino da palavra. Foi no que veio a dar um silêncio de séculos e uma sufocação de cinquenta anos. Assim seja, já que assim tem de ser: escrevam, falem, teorizem, proponham, inventem uma, duas, três alternativas, sejam profusos e brilhantes, cultivem o estilo do improvisado ou da **prosa** castigada, sejam ao mesmo tempo **Vieira, Bernardes, José Agostinho de Macedo, Bocage** para o verso, **Herculano** para a **história**, ou **Fernão Lopes**, ou **Camilo, Júlio Dinis** se quiserem [...] E acabamos propondo-vos um outro patrono e **modelo literário**, a juntar à meia dúzia que acima ficou, já que

tanto hesitais ante modelos de socialismo. É ele Luís Vaz de **Camões**, aquele que deve ter aprendido a escrever com a mão esquerda, para não largar da direita a espada... (OAp, 365-7) [grifo nosso].

A tendência irônica persistirá em toda obra de Saramago como aspecto do seu engajamento, pois, para o escritor: «Eu a defino, a ironia, como uma máscara de dor. É uma defesa que os que somos gente frágil carregamos» (APS, 33). Através desta, o gosto pela dialética se evidencia pelas negações e problematizações, que o autor inventou, no que se refere a *doxas*. Segundo France Farago: «A ironia é a concentração do eu no eu para o qual todos os vínculos estão rompidos [...] A consequência de semelhante atitude é que a “negatividade irônica consiste na afirmação da vaidade do concreto [...]”» (Farago, 2011: 40).

Neste sentido, usando palavras kierkegaardianas, o que Saramago escreveu, nalgumas vezes, foi uma *brincadeira* [de mau gosto, para leitores que não ou pouco jogam com o texto] *por trás da seriedade*; pois, de acordo com Wolfgang Iser:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo» (Iser, 1979: 107).

E, sobre aquele ingrediente metaliterário, um apelo autotextual, que historicamente acompanha a Literatura Portuguesa, em que Saramago, um novo escritor, se (re)conhece por meio de *miragens de uma lusofonia* (cf. Lourenço, 2002), mas também em que conquista e malogro se complementam, *continuum* de autoespelhos, esta crônica, permeada de visão crítica, mostra ao leitor – «nós todos que não sabíamos antes nem aprendemos o bastante depois» (OAp, 367) – que uma autorreflexão está em causa: diante do texto literário, a proporcionar encanto ou prazer e dor ou desencanto, que olhar damos à realidade que nos rodeia? Nesta escrita, uma realidade caótica política, económica e, em consequência, sob um olhar socialmente irónico.

Mundividência de *ação* a defrontar (e a se querer colaborar com) a formação da mundividência do leitor. É no leitor, quiçá mais que no autor, haja visto que neste, pela leitura, a produção literária pode levá-lo a uma reflexão, entre tantas coisas, se há limites clarividentes ente literário e extraliterário, mundo do texto e mundo fora do texto. Neste sentido, segundo Vincent Jouve:

De um lado, existe o leitor inscrito no texto, e, de outro, um indivíduo vivo que segura o livro nas mãos. Como definir as relações entre esse leitor

abstrato, oriundo da obra, e o leitor de carne e osso? A resposta é simples: é preciso considerar o primeiro como um papel proposto ao segundo (Jouve, 2002: 37-38).

Seja com leitor inscrito seja com o leitor real, a escrita saramaguiana não se preocupa em não divergir, pois não apenas apresenta sua faceta crítica como pode provocar em quem lê uma crítica, através dos seus questionamentos e negações. Tal papel somente *é possível recusar fechando-se o livro* (cf. Jouve, 2002) ou nem chegando a folheá-lo.

Mundividência de *ação* que se constitui não apenas pela produção do texto voltado para a atualidade, mas porque se associa a uma linha cronológica que percorre todo o tempo: redige a recontar a História (passado); se coloca, às vezes, por exemplo, a reinterpretar a Religião (presente); e propõe uma emergente consciencialização ancorada na Política (futuro). Para um autor de idealização marxista, o poder, a manter o homem sem mobilidade social, havia de ter estas faces.

Se a crónica, devido a seu *habitat* – espaço jornalístico em que essa escrita se iniciou e bem transitou, dada a exiguidade de palavras e ter como alvo um acontecimento do quotidiano ou um facto no tempo –, é o género literário que tinha, na ocasião, melhor visibilidade mediática para um discurso ideológico; narrador e personagem, *ipso facto*, são seres de papel, que vivem sobremaneira em romances.

Neste género, se firmou a maior decorrência da elaboração literária do escritor – recontar histórias –, como se verá na fase historicista, em que, depois de ter formado o estilo em que ganhou notoriedade, apenas sai da construção do texto romanesco por encomenda de uma editora, em *Viagem a Portugal* (1981), e por expressão do seu ateísmo, em *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987).

Contudo, em se pensando nas peças, assim como em *Que Farei com Este Livro?*, *A Segunda Vida* perde, em termos dramáticos, tanto por um excesso de retórica quanto pela falta de um desfecho. O que é concebível num romance pós-modernista e fulcral no romance saramaguiano, mas de pobreza cénica para um espectador no teatro. Como se notará, foi também no romance que as mundividências do narrador e das personagens atingiram maior reconhecimento.

Apesar de ter escrito profusamente outros géneros até chegar a uma terceira empresa, dada somente em 1966, seguiu seu rumo entre outros afazeres. «Mais desencorajador do que publicar um livro que não se vende é entregar para publicação um livro que acaba por não ser

impresso. José Saramago parecia poder pôr aqui, aos 30 anos, um ponto final à sua ambição de romancista» (Vieira, 2018: 101).

Respectivamente, para alguns historiógrafos da Literatura Portuguesa e para o seu autor, tanto «A viúva» como *Claraboia* poderiam estar enterradas em algum recanto da memória. Em 1977, José Saramago publicou um certo «ensaio de romance» ou *exercício de estilo*, cuja porosidade genológica, não consegue levantar José de Sousa Saramago da rasura e ou superficialidade emanada do epitáfio «o autor de *Terra do Pecado*» e do apodo «o marido de Isabel da Nóbrega», ou ainda do tipo anticristão.

Embora, enquanto cidadão, tenha recorrido à *ação* (politizada, politóloga, politizadora), no que se refere à Literatura, escolheu a *imaginação* e a *imagens-ação* para sua escrita; e, quando não se perdia em algum maneirismo, seja ou não de carácter contrarreligioso, teve afirmações que reconheciam o transcendental, apesar de o não considerar em suas ponderações, tal como:

Isto que chamamos mistério é, simplesmente, o que não se sabe. A partir do momento em que há uma explicação científica, ou lógica simplesmente, deixa de ser mistério.[...] O meu partido tem as suas ideias e eu tenho as ideias do meu partido, mas não são necessariamente da mesma maneira.[...] Para ser marxista basta-me olhar para o mundo, para ter fé tenho que olhar para o céu e imaginar que Deus está lá em cima (APS, 59 e 359).

Quiçá por sua ideologia política e seu papel na crise de novembro de 1975, ou pela interpretação do texto bíblico à letra, e ainda mais, pelo anacronismo do qual se imbuíu o escritor – embora o editor Carmo tenha deixado o narrador precavido: «A ocasião não é boa para livros desse género» (MP, 180); de facto, *Manual de Pintura de Caligrafia*, juntamente com outros livros que o seguiram, para além de não ser reconhecido pela Crítica, aquando da publicação, é acompanhado de comentários penosos entre os amigos, tal como: «Coitado do Zé, ele não tem futuro como escritor» (Vieira, 2018: 377).

#### 4. Pelos vistos

Para além de *Terra do Pecado*, um livro que Saramago publicou quando contava com apenas 25 anos, ou segundo sua opinião: «publicaram-lho», e *Claraboia*, um romance póstumo, escrito seguidamente a esse, um princípio de uma voz narrativa começa a aparecer tanto no discurso poético quanto nos contos. Apesar de, para o escritor, o narrador ser ele mesmo, sabemos que, no plano narratológico, há uma noção distinta entre quem narra e quem

escreve, a salvaguardar seus respectivos estatutos ontológicos e funcionais (*cf.* Reis; Lopes, 2002). Imbuído dessa convicção, sua escrita se apresenta numa relação direta entre um e outro, pelo artifício da superprojeção de certas atitudes ideológicas, éticas e culturais, que Saramago adota, e pela estratégia de fundir as demarcações que os circunscreve.

Nesta perspectiva, a escrita saramaguiana já possuía sua característica dorsal: uma autoria que tenta apagar ou talvez revestir-se de narrador e *vice-versa*, a ponto de declarar:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar (Saramago, 1998: 27).

Para Tércia Montenegro Lemos, corroborando esta declaração do escritor: «O narrador de seus textos transfigura-se em autor, estende-se a essa dimensão maior (e mais humana) que nos permite identificar o pensamento de Saramago defendido em suas narrativas» (Lemos, 2000: 115).

Quanto ao prévio abandono de escrever um romance (tão ideal a um jovem escritor quanto uma obra-demonstração de o Homem a um autor de idiosincrasia tão humanista, como foi Saramago) e, posteriormente, poesia, algum projeto de materializar sua escrita pareceu colocar em causa a insegurança do autor e a falta de representatividade, no texto lírico, de outras vozes, pretendidas por Saramago naquilo que escrevia, vozes mais denunciadoras do que anunciadoras, mais de reclamação do que mera declamação, que acordasse as pessoas, especificamente, seus leitores, de alguma dormência ocasionada pelo cotidiano:

Um romance apenas pessoal, psicológico, terapêutico? Algo mais. O propósito de Saramago é o de escrever uma obra que responda ao mal-estar da sua geração, fracassada, aprisionada num país e num tempo sem horizontes, uma geração encalhada. «Eu quero, sem dúvida, escrever um romance de amor, mas quero também, e isso não é menos importante, escrever a história de uns tantos representantes de uma geração falhada e inútil – ou não estarei a generalizar um facto que apenas me respeita? Creio que não. Esta sensação de sonolência, de apatia, de ‘apagada e vil tristeza’, não é só minha. Paira na atmosfera, respiramo-la, absorvemo-la e afundamo-nos nela.» (Aguilera, 2008: 49-50) [grifo nosso].

Talvez encontrasse espaço para isso no conto ou noutra género qualquer, que não tivesse definição, tampouco dela precisasse. O que pode ter tentado com a produção de *O Ano de 1993*, livro que começa com uma proposta de intervenção, desenvolvida pelas pessoas, mas que termina com o enaltecimento desta impossibilidade:

Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas./ Foram tirados das suas casas por uma ordem que ninguém ouviu [...] Uma vez mais enfim o mundo o mundo algumas coisas feitas contadas tantas não e sabê-lo/ Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter sido» (OA, 9 e 31).

Quanto ao narrador romanesco, ora extradiegético, por apresentar-se como selecionador, ora intradiegético, mais intruso e bem aforista, interrompendo a narrativa a fim de expor pensamentos críticos, irônicos, satíricos e ou moralizantes, com referência a suas personagens, principal e inclusivamente, por meio do ponto de vista de uma ou de várias dessas; e observada sua construção, vemos o surgir das constantes textuais, misturando narrador e personagem, a retoricamente questionar.

Como exemplo, numa das conversas entre Lídia, uma diva que «sobrevive» de visitas amorosas, feitas periódica e noturnamente por Paulino Moraes, e sua mãe que, simulando alguma preocupação, demonstrada de modo vago e pouco consciente, se aproveita desta condição, pois a filha divide com ela parte desta «pensãozinha»: «Sentia-se furiosa pela pequena exploração de que era vítima e porque a mãe se permitia dar-lhe conselhos. **Tinha vontade de metê-la num canto e de não a largar enquanto não lhe dissesse tudo o que pensava dela**» (CL, 66); ou num dos vários colóquios entre Silvestre, a propor enigmas constantemente, e Abel:

– Claro. Isso prova que até **quando podemos fechar os olhos, os devemos conservar abertos...** – O que acaba de dizer tem todo o ar de uma charada.  
– Olhe que não é tanto como julga. Não é verdade que, com a minha prática do ofício, podia trabalhar de olhos fechados? – Até certo ponto. O senhor concordou em que, nessas condições, a obra não sairia perfeita. – Por isso os abro. Também não é verdade que, com a minha idade, poderia fechar os olhos? – Morrer? Silvestre, que pegara na soveia e furava a sola para começar a coser, suspendeu o movimento: – Morrer?! Que ideia? Não tenho pressa nenhuma. – Então? – **Fechar os olhos só quer dizer não ver. – Mas, não ver o quê?** O sapateiro fez um gesto amplo, como se quisesse abarcar tudo aquilo que estava a pensar: – Isto... A vida... As pessoas... – Continua a charada. Confesso que não adivinho onde quer chegar (CL, 167) [grifos nossos].

Nessa perspectiva, o *narra-autor*, a partir de *Claraboia*, diferentemente do que podemos ver *Terra do Pecado*, é menos espectador a contar e mais especulador a querer fazer cismar, levantando questionamentos e começando a «brinca[r] com o leitor, através de inúmeras digressões, travando duelos entre o filosófico e o corriqueiro, confrontando tradição e modernidade, classe popular e elite, desconstruindo verdades e mentiras, num exercício mais ou menos cifrado» (Angelini, 2008: 78), seja se intrometendo no pensamento das

personagens seja se colocando num tipo de sublinha na pontuação do texto, a fundir comentário do narrador a pensamento das personagens. Tal intromissão por parte do narrador é recorrente na maioria das personagens de *Claraboia*, como, ao ouvirem música clássica, neste excerto:

– Querem uma chávena de café? (Como nos antigos tempos... Uma chávena de café! Venha, pois, a chávena de café, tia Amélia! Sente-se aqui, ao pé de nós, assim, com esse rosto de pedra e esse coração de cera. Beba uma chávena de café e amanhã refaça as suas contas, invente receitas, suprima despesas, suprima mesmo esta chávena de café, esta inútil chávena de café!) (CL, 40-1).

Entretanto, observando sua produção em poesia, sobressai, a sessão «O amor dos outros», de *Os Poemas Possíveis*, pois aí surge um sujeito lírico, que já se propõe em declamar não o seu amor, mas o amor e, no caso, de outrem. Em 10 poemas curtos, entre 4 a 8 versos, enaltece e, no fundo, dialoga com outros sujeitos (pessoas históricas e personagens literárias). Recurso de composição ficcional que, mais tarde, será bem requisitado e tratado com esmero, nos romances saramaguianos.

Os primeiros («Orgulho de D. João no inferno», «Lamento de D. João no inferno» e «Sarcasmo de D. João no inferno») não apenas apresentam este nome real, podendo ser vários reis de Portugal, inclusivamente o que ficou mais tempo no poder, mas também um rei colocado num ambiente, num espaço (o inferno), a se pôr no lugar do sujeito lírico, pois assume a voz que declama. E, embora, de início, possivelmente, possa ser o da História nacional, cognominado «O de Boa Memória» – por causa da Batalha de Aljubarrota, em que tal monarca lutou contra Castela pela independência e expansão do território nacional, e por isso lembrado também como «o pai dos portugueses», e a maioria dos reis serem retratados como devotos e praticantes da fé –, anuncia um cepticismo recorrente quanto às figuras que representam o bem e o mal, em âmbito religioso: «Nem Deus nem o Diabo amaram nunca/ Dese amor que junta homem e mulher:/ De pura inveja premeiam ou castigam,/ Acredite, no resto, quem quiser» (OP, 99).

Há um poema «Até a fim do mundo», a fazer uma ponte entre História e Literatura, em que o sujeito lírico parece interpelar Inês e desacreditar no amor e acreditar mais num fatalismo, apesar de estar diante da mitificação lusitana do amor, quase uma personagem do imaginário coletivo, a ponto de estar petrificada, amor que se perpetua com a morte: «É tempo já, Inês, o mundo acaba/ Em que amor foi possível e urgente/ A promessa talhada nessa pedra,/ Ou é cumprida hoje, ou tudo mente» (OP, 100).

Seguem-se 3 poemas, em que o sujeito lírico conversa com personagens da Literatura (Dulcineia, D. Quixote e Sancho); e 3, em que, a um só tempo, toma para si a voz de Romeu e Julieta («Julieta a Romeu» e «Romeu a Julieta») e a língua em que Shakespeare escreveu, por meio do título, «West Side Story», numa declaração de que agora escreve, mediante sua *imaginação*, sobre o cenário da peça shakespeariana, mas num ambiente de cor triste, sem vida: «Os jardins de Verona redivivos/ No cimento cinzento desta era:/ Um recado passado a outra,/ Uma nova experiência, outra espera» (OP, 106).

Outrossim, mais adiante, em *Provavelmente Alegria*, a capacidade de invocar o leitor para dentro do espaço textual, como se o sujeito lírico aguardasse o contributo poético de outrem, numa espécie de tertúlia, se manifesta em «As palavras de amor», com a pluralização de um agente imperativo e uma rima, pobre de vocabulário, que existe não para efeito compositivo, tampouco enaltecimento de uma matéria, mas em vista de um apelo discursivo: «Esqueçamos as palavras, as palavras:/ As ternas, caprichosas, violentas,/ As suaves de mel, as obscenas,/ As de febre, as famintas e sedentas.// Deixemos que o silêncio dê sentido/ Ao pulsar do meu sangue no teu ventre:/ Que palavra ou discurso poderia/ Dizer amar na língua da semente?» (PA, 21).

Em outros excertos poéticos, que vão de *Os Poemas Possíveis*, passando por *Provavelmente Alegria*, até o semipoético *O Ano de 1993*, o lirismo foi perdendo fôlego e contundência, apesar de ser partícipe da gênese dos narradores e personagens. Dessa forma, como o autor apontará «aquilo que em mim podia ser poético está nos romances» (Vasconcelos, 2010: 29), vemos um fio diegético na poesia e um ritmo lírico na prosa:

Desse lado da mesa, onde me acusas. / Te levantas. A marca do teu pé, / Na soleira da porta que recusas, / Fecha de vez a carta inacabada. // Tua sombra pisada, teu amigo – José (OP, 62) Ó estes olhos luminosos que apagam um a um os frios olhos de mercúrio que flutuavam sobre as cabeças da gente da cidade [...] E uma criança objetiva se aproxima e estende as mãos para a sombra que fragilmente se tem o contorno ainda mas não já o cheiro do corpo sumido (OA, 66 e 72).

O som do relógio, que expulsara o silêncio, morria em vibrações cada vez mais ténues e distantes. [...] O tempo deslizava, continuamente, com aquele rumor sedoso que tem a areia correndo na ampulheta (CL, 31 e 63).

Se em «Metáfora», de *Os Poemas Possíveis*, o sujeito lírico tem um búzio nas mãos e nos olhos; em *Provavelmente Alegria*, tem um «rosto» não cego; e em *O Ano de 1993*, *Homo fictus* já começa a ter «novos olhos»:

Trago nas mãos um búzio ressoante / Onde os ventos do mar se reuniram, / E das mãos, ou do búzio murmurante, / Alastra em cor e som irradiante / A beleza que os olhos te despiram. (OP, 165) Este meu rosto de sombra / Onde

a luz me está nascendo / Não o nego // Animal sujo do fundo / Devagar à superfície veio imundo / Mas não cego [...] (PA, 56)

E também se diz que em outro dos compartimentos um homem aguarda que lhe cresçam as unhas o suficiente // Para espetando-as nos olhos chegar com elas ao côncavo do outro lado do crânio até porventura fazer calar o **gemido invisível** e abrir novos olhos para um mundo atrás deste // Mas o caminho por enquanto é para baixo menos um menos dois menos três ditos caves ou subterrâneos ou casas-fortes (OA, 11) [grifo nosso].

À procura de sua voz narrativa, a escrita saramaguiana, influenciada por Eça de Queirós, em *Terra do Pecado*, reverbera, com *O Ano de 1993*, alguma voz de George Orwell, que em 1984 apresenta um ditador, da distópica Oceânia (o mundo ocidental num futuro fictício), capaz de ver tudo, vigiar todos, onnipresença que manipula o pensamento da população, inclusivamente mudando nesta a percepção do passado. Outrossim, deixa uma revolução surreal para o futuro: «No ano de 2093 ainda se contará que cem anos antes foi vista uma árvore sair da floresta andando sobre as raízes e fazer dos seus ramos laços e lanças e dardos das folhas agudas» (OA, 48).

Neste 1993, há também, como em «O ouvido», uma fusão de sentidos, audição-visão, como se fosse uma dolorosa tomada de consciência, ainda sem a destreza de um «e se todos nós cegássemos a fim de descobrir que estamos cegos», de *Ensaio Sobre a Cegueira*, mas em princípio o que cogitou João Mau-Tempo, envolvido de arrependimentos, antes de morrer, e interpelado pelo avatar narrativo, narrador-leitor a ajudar na sentenciosa conclusão:

Certas vidas são mais apagadas do que outras, mas é só porque temos tanta coisa em que pensar, acabamos por não reparar nelas e lá vem o dia em que nos arrependemos, Fiz mal, devia ter dado mais atenção, pois é, pensasses nisso mais cedo, enfim, são pequenos remorsos que vêm e logo esquecem, é o que nos vale (LC, 365).

Dada a hibridação genológica de 1993, tal escrita, que havia começado a alcançar um molde de romance, em *Claraboia*, deixou pelo percurso narrativo a carga semiótica, intuída a partir da construção das personagens, com seus refinados recursos estéticos, ao mesmo tempo, retrocedendo na organização formativa, mas também abandonando algum projeto lírico (*Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*) e retornando a um itinerário para a ficção.

Nessa fase de formação, para além de pode ser uma espécie de momento transitório entre o texto cronista e o ficcional, com um traço mais surrealista, presente também em alguns contos de *Objeto Quase* e em «O ouvido», do que neorrealista e tardo-realista, como em *Claraboia* e *Terra do Pecado*, podemos supor que a narração de *O Ano de 1993* termina com o 25 de Abril. Enquanto, em *Manual de Pintura e Caligrafia* – «O regime caiu. Golpe militar

como se esperava» (MP, 271) e *Levantado do Chão* – «É porém certo que o governo foi deitado abaixo» (LC, 373), os fins coincidem com tal Revolução; em 1993:

Uma vez mais os lugares conhecidos os lugares de solidão e de morte os centímetros quadrados de tortura as cores do sangue até à sua final cor de terra [...] Uma vez mais enfim o mundo o mundo algumas coisas feitas contadas tantas não e fazê-lo // Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter sido (AO, 71-72).

Os fins de *Terra do Pecado* e *Claraboia*, por sua vez, distantes diacronicamente deste facto (o primeiro por ser uma história ambientada em fins do século XIX e o segundo por ter sido escrito em início do decénio 50 do século XX), respectivamente, nada têm a ver com alguma revolução e orbitam numa frase utópica e reticente do herói Abel:

Silvestre agarrou-o pelos ombros e sacudiu-o: – Abel! Tudo o que não for construído sobre o amor gerará o ódio! – Tem razão, meu amigo. Mas talvez tenha de ser assim durante muito tempo... O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda... (CL, 326).

De facto, um sujeito emissor, no formato lírico, não teria, sem outras pessoas (ou personagens), maior extensão dialógica para questionamentos e negações, visto que a poesia tende a abreviar os significados e condensar os significantes. Por isso, em 1984, ou logo após sua consagração crítica, Saramago explica sua opção pelo texto prosaico, para além de dizer ter mantido sua poética inserida nos romances e, desde então, propagar seu género mais reconhecido:

Às vezes dizem-me: «Você devia fazer poesia», e eu respondo: «Procurem nas páginas dos meus romances. [...] Pela maior liberdade que a prosa me concede, pela maior possibilidade de prolongar o próprio discurso, talvez haja muito mais poesia num romance meu do que toda aquela que eu seria capaz de inserir num livro de poemas (APS, 181 e 283).

Em outro género, o fôlego para escrever parágrafos enormes e um princípio de fusão entre pensamentos e várias vozes, gênese do que se imbuiria em *Levantado do Chão*, a emendar discursos direto e indireto, povoam a linguagem dessa escrita, também desde a faceta contista; por vezes, já manipulando as digressões excessivamente, uma vez que tanto quebram o ritmo narrativo como exigem releituras, apesar de serem estratégias da *imaginação* do escritor para tornar presente, por exemplo, a queda de um rei, representação do poder, ora histórico ora fictício.

Disso «Cadeira» e «Refluxo» são protótipos: no primeiro, inclusivamente, há incursões intertextuais; no segundo, uma corrupção sociopolítica, depois do mandato absolutista de ser construído um cemitério único para todos de um reino, a custo de impostos e do esforço do povo; e em ambos, para além de uma figura governamental, caricata,

envelhecida e decadente, estão metidas, ora mais ora menos, explicitamente a ideologia do autor, suas reflexões, a demonstrar uma experiência que se quer humanística e, logicamente, acumulada com o passar do tempo – «há coisas que se adivinham sem dificuldade, principalmente quando se chega a muito velho» (OQ, 64) –, sua postura socialista e uma irónica e contumaz crítica sociorreligiosa, numa proposta de integrar argumentos autorais a ideias ficcionais.

Sabemos, através da sua biografia, que a primeira ida ao teatro, por volta dos 10 anos, causou maior impressão em Saramago do que as duas ou três vezes que foi à missa (cf. Vieira, 2018). E, através dessa investida de escrita em verso, em «Sé Velha de Coimbra» (vide Anexo VII), por exemplo, que o escritor destaca o manejo com a palavra «não» em vista da omni-negação, constante textual, cada vez mais, ampliada e inovada em sua prosa, com dois níveis de significação adverbial de lugar, a anteceder seu cepticismo religioso: aqui (espaço físico), e aqui (espaço imagético-sensorial), viagem para o interior, neste caso, não-viagem, pois não houve máscaras, olhares trocados nem resposta: «**Aqui**, onde estas pedras marteladas/ [...] **Aqui**, onde o silêncio mais profundo/ [...] Foi Deus chamado **aqui e não** falou» (OP, 89) [grifo nosso].

Neste sentido, de uma atmosfera ateia, embora pensante sobre Deus, pois o não-creer não exclui o não-pensar, se quisermos usar, em discurso crítico, uma constante textual saramaguiana (omni-negação), José Tolentino Mendonça descreve, de outro modo, a mundividência de *imagens-ação* do escritor, que se nega a compreender que o incompreensível existe<sup>27</sup>, a recusar o que é transcendente ou a usar a razão parcelarmente; e, por isso, tem uma leitura parcial, nomeadamente quanto ao cristianismo:

O universo de Saramago é «um mundo às avessas» em relação ao mundo bíblico e cristão [...] Mas nunca é de mais sublinhar que é sobre esse mundo que ele trabalha, com ira e sedução, afastado e, ao mesmo tempo, incapaz de alhear-se definitivamente. Recorrendo a tudo, epifanias e resmungos, preces e chistes, risadas e silêncios intensíssimos, em páginas que, umas vezes, alcançam uma religiosidade que se diria absurda e, outras vezes, incólume (Mendonça, 2011: 466).

Não obstante tal parcialidade, a ponto de Saramago declarar que é «uma religião de onde a alegria está ausente» (APS, 120), «a interpretação cristã da realidade continua presente como força efetiva [e há uma necessária] correlacionalidade entre razão e fé, entre razão e

---

<sup>27</sup> «*Consideratio rationabiliter comprehendit incomprehensibile esse*» Anselmus (cf. Balthasar, 2008: 125).

religião» (Ratzinger, 2007: 83 e 89) e disso o autor demonstra algum conhecimento, para além de reconhecer a relevância do universo religioso naquilo que escreveu:

No plano da mentalidade todos nós somos cristãos, vivemos dentro de uma civilização judaico-cristã que foi formada com um tipo de ética, uma rede ideológica que tem sua origem no cristianismo. Portanto, é perfeitamente natural que qualquer cidadão – seja ele comunista, socialista, liberal ou seja lá o que for –, em determinado momento de sua vida, venha a interessar-se por esse aspecto da realidade. [...] Sem Deus minha obra ficaria incompleta (APS, 121 e 126).

Tais convicções para duvidar e, por conseguinte, negar estão fortemente colocadas nessa escrita, e, assim, sua mundividência de *imagens-ação*, além de serem espaços de intervenção e de luta, já se encontram claramente postas em sua nessa *fase de formação*. A opinar, especificamente sobre isso, nomeadamente a dele como autor, Saramago tentou uma resposta replicante, ao ser inquirido sobre «E que imagem é que o José tem do Mundo?», começou a responder distorcendo e revertendo a pergunta: «Que imagem é que eu tenho no Mundo?» (Mendes, 2011: 120).

Haja visto o papel do narrador e considerada a conceptualização de Javier del Prado Biezma, *Manual de Pintura e Caligrafia*, o próximo romance de Saramago, centrado «*en un drama íntimo, en una crisis fundamental para el destino del personaje: novelas que, desde sus primeras páginas, tienen el regusto de lo vivido e incitan a pensar que existe una más que posible identidad entre el devenir del ser que se nos da como ficción y la vida del autor*» (Biezma, 1994: 254), é um romance aparentemente autobiográfico e nele o autor resolve assumir uma voz narrativa autodiegética para sua escrita.

E, mais ainda, o que marca a ideia preponderante oriunda deste livro é esta máscara, nomeada por uma letra, H., com idade e biografia próximas a do autor, que aproxima *imaginação da ação*, bem como ficção ainda mais da confissão: «Não seria este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que antes duas vezes não pôde» (MP, 13). Se lembrarmos da trajetória do escritor, nesta sentença pode estar tanto as tentativas de escrever um romance quanto as incursões noutros géneros (poesia e crónica); se nos ativermos à história de H., podemos estar diante tanto da arte pictórica (H. tenta pintar dois quadros, retratos humanos, a um só tempo) quanto da opção posterior do protagonista pela arte escrita.

Com efeito, em H. está condensado um ente carregado de crises, quer identitárias e pessoais (existencial da personagem – o que é escrever?, autoral de Saramago – sou escritor? o que e como escrevo?), quer coletivas (da sociedade portuguesa, face ao fim de um longo regime ditatorial, e das angústias da humanidade contemporânea). Acrescenta-se a isso

a reflexão sobre o fazer literário, mormente o romance, i.e., uma crise que quer trazer toda realidade circundante e da essência literária para dentro da ficção.

A contar sua própria história, e a se configurar como regente do fio narrativo, ainda que entranhado de prévias e várias representações, as quais, entretanto, mudam, o que é peculiar ao ser humano, no dizer de Camões, H. se apresenta: «vou ser eu próprio um simples H., não mais» (MP, 23); ficamos desorientados por esta máscara, entre suas fantasias e revelações. E dissemos prévias porque, enquanto uma personagem de uma história na terceira pessoa pode ter começo, meio e fim, como a própria narrativa, um narrador-personagem parece ter uma existência anterior e, a dado momento, se revolve escrever, contar, narrar.

Por isso, H. traz o risco de que «todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si» (Amossy, 2005: 9), pois seu autor insistiu que «as palavras que usamos em maior ou menor percentagem, quantidade ou frequência, acabam por traçar um retrato nosso» (APS, 218), e demanda uma atenção, por parte do leitor, que se deve dar à *retórica da verossimilhança* de um narrador que se coloca como herói da própria narrativa, em que, se persuadindo a si mesmo de alguma coisa, se quer persuadir a outrem, *mutatis mutandis*, próximo ao discurso do *advogado e réu na mesma figura* (cf. Santiago, 2000).

Sobre aquele atributo narcísico, é interessante que a primeira «confissão» do narrador sirva de explicação também para a *escrita desprogramada* do autor, numa referência não a si, mas a outrem, ou ainda, numa mistura, própria do escritor, comparando o que escreve com o que pensa de si:

esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança, sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. (Interessante: esta última comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças: na verdade, pouco significaria se eu dissesse que tento devassar o espírito, a alma, o coração, o cérebro de S.: as tripas são outra espécie de segredo.) (MP, 12).

Este escritor-personagem apresenta S., o administrador de uma empresa que lhe encomendou um quadro para pô-lo na sala de reuniões, em meio aos retratos de administradores anteriores, como uma lista-escolha, diferentemente da lista de construtores do Convento de Mafra, em *Memorial do Convento*, de conhecidos (Salazar, Salomão, Sancho, Sófocles *et al*) e desconhecidos, a incluir o apelido Saramago; e de quem H. faz um retrato às escondidas – «S. levaria o primeiro e deixaria o segundo, e este ficaria comigo, certificado de vitória que só eu conheceria, mas que seria a minha desforra contra a prega irónica que S. iria

dependurar nas suas paredes» (MP, 11); e M. como a «mulher que vivencia intensamente o momento político para a história de Portugal» (Ferraz, 2012: 209). Em função de algum antagonismo nutrido por H., que não deu voz a S., este aparece com poucas falas, quase sempre intermediadas pelo narrador, e se despede com um epíteto, a denunciar um *Édipo* minguido, e a fazer surgir, em metáfora, um elemento dominante dessa escrita – o lagarto:

Quando S. me disse, rindo, que o retrato estava a ser pintado agora por decisão do conselho de administração, **vontade da mãe e condescendência sua**, fiquei imóvel diante do cavalete, com o braço erguido e suspenso, vendo na ponta do pincel mover-se devagar o pigmento, víscera líquida de repente cortada da sua raiz, mais ainda palpitante, como uma cauda de lagarto ou a metade sobrando de um verme cego (MP, 47) [grifo nosso].

E, muito embora conte que «outras pessoas aqui terão nome: não são importantes» (MP, 23), H. se relaciona com e descreve outros: Adelaide, Adelina, António, Carmo *et al*, que obtêm desde os capítulos iniciais determinada importância na narrativa. Nalgumas vezes, com sua singularidade, retiram a voz narrativa de estar tão-somente a ensaiar sobre artes, em exercício metapictórico e metaliterário, ou em ato de pintar-escrever, pois «sendo» ensaio de romance, não deixa de ser romance. Noutras, ajudam neste exercitar da escrita, salvaguardando de parecer um monólogo e ou um ensaio memorialista, em que H. as toma somente como objetos para o seu objetivo de escrever. Pois, para isso, o narrador precisa das outras categorias narratológicas e ou elementos ficcionais (ambiente, tempo e, mormente, personagens); e seu autor «precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios» (APS, 206). Ou seja, se o processo de construção de uma personagem não é neutro, nem unidirecional, o é ainda mais quando se refere a um narrador-personagem.

Como exemplo de tal retórica que encontra no quotidiano as palavras para o seu discurso narrativo, lemos que a mulher que arruma e ou limpa a casa de H., i.e., igualmente «não importante» ou mulher-a-dias, e, aquando das duas vezes que é mencionada, passa a se chamar Adelaide. Ainda que figurativamente tal mulher represente uma classe de trabalhadores que não se expressa: na primeira cena, aparece para «trabalha[r] com a sobriedade de uma máquina-ferramenta» (MP, 67); e na segunda e última, aparece para desaparecer, sendo dispensada, «Saiu sem uma palavra, ou apenas “até quando quiser”. Quando eu quiser? Quando ela quiser? Como se diria isto pintando?» (MP, 166). Sem importância ou *sem uma palavra*, mas a ajudar o narrador a escrever as novas palavras do seu *manual*.

Tal ambiguidade que, faltando nas cores, leva H. a descobrir uma das possíveis facetas da sua própria hibridação – o profissional, o «escrepintar». Outra hibridação pode ser a autoral, entre autor e narrador (e dessa muito já se discutiu): Saramago, por volta dos 50 anos, é um diretor de jornal demitido, a colocar em causa sua existência como escritor; e H. tem «quase cinquenta anos» (MP, 15), exerce o ofício de pintor de retratos, a passar por um conflito existencial, pois, tardiamente, descobre na escrita um meio de comunicação, para além de a narrativa desembocar na Revolução dos Cravos, período em que, *ipso facto*, o escritor produz e publica MP. Contudo, interessa-nos a hibridação ficcional, entre narrador e personagem.

Já em 2002, passados mais de 20 anos de recensões e investigações sobre os textos primeiros de Saramago, mormente as de Horácio Costa (1997) e Maria Alzira Seixo (1999a), modalizando sua asserção, frente ao facto de o narrador ser um ente de papel, o autor disse:

*no es que yo no crea en la existencia del narrador, aunque a veces lo digo y escandalizo a los profesores de literatura que dicen que no, que el narrador existe. Pero, para mí, lo que cuenta es la voz que está latiendo, y esa voz me guía, y esa voz que está latiendo es mía. [...] Yo soy todos. Yo soy todos en el sentido de que todo eso está pasando por mí. [...] desde mi punto de vista, el narrador es un personaje más de una historia que no es la suya (Halperín, 2002: 61-62).*

Tal posicionamento traz, para além da discussão sobre o papel e a existência do narrador, matéria a outra problemática: e quando o narrador, caso de H., já é *per si* uma personagem e conta, ou «escrepinta» sua própria vida? Então, a nós, o que conta muito mais é que esta voz está no papel e perpassa parte da biografia de H., e menos que haja alguma conexão com a vida de Saramago; por ser, no fundo, uma máscara a contribuir para a *formação* da escrita saramaguiana. Contudo, quem é H.? Pergunta que ele se faz a si, numa autorreflexão dúbia e duplamente disfarçada: «Quem sou eu-aquele?» (MP, 29), numa tentativa de, mais uma vez, misturar confissão a ficção. Metaforicamente, Francisco Maciel Silveira tenta contestar tal pergunta deste narrador:

Realmente H. tinha duas datas de nascimento. Como personagem de «autobiográfico» romance, H., retratista de paleta, pincel e tela, era autorretrato do Sr. José Saramago, entidade civil nascida duas vezes. Numa data real, em outubro [*sic*] de 1922. Numa data, *não fictícia, mas ficcional*, em 1977: fruto temporário de romanesca árvore genealógica, a querer trazer, na boca de um ramalho discurso oral e neobarroco, o evangelho – entenda-se, etimologicamente, a boa nova, a novidade – da ficção (Silveira, 2012: 53) [grifo no original].

Dessa forma, H. é tão autorreferente, como se espera de um narrador-personagem, sem alterar nem alargar nossas expectativas, que não dá espaço a nenhuma outra personagem, a

quem só temos acesso a sensações e percepções por intermédio de seu discurso; e o faz apresentando-as indiretamente. Aquando da única vez que empresta sua máscara a outrem é por uma carta, disposta integralmente, de Adelina, que decidiu acabar a ligação com o narrador. A ser assim, por intermédio, também de «sua» voz narrativa, opina sobre a escrita de H., e não a pintura (quem opinará sobre um quadro, adiante, será M.), e deixa uma questão, entre as tantas que já assombram o protagonista:

Sei que não procedo bem dizendo-te por carta o que vou dizer-te. Pensei falar-te antes de vir para aqui, e não tive coragem. E desde há oito dias que digo a mim própria que falarei contigo quando regressar a Lisboa, mas também não terei coragem. Não que eu penso que terás desgosto. [...] P.S. – Acho que deves continuar a escrever. Desculpa. Não tenho o direito de dizer isto, uma vez que a tua vida já não me diz respeito. Mas a tua vida alguma vez me disse respeito? (MP, 147-148).

Tal carta apresenta uma retórica distinta da de H., o que dá, contudo, ainda mais certa verossimilhança à história, pois, a um só tempo, excertos epistolares podem ser, por vezes, mecanismos de forçosa alteração na trama, recurso comum entre romancistas, e aparecimento que deixa a narrativa mais credível. No caso de *Claraboia*, os excertos, a um só tempo, extra e intranarrativos, serão da escrita e leitura de um diário, escrito por Adriana, roubado e lido por Amélia.

Outro recurso, também observável noutros romances saramaguianos, e não- apenas em MP, apesar de neste ser esperado pois escrito em primeira pessoa, é a voz do narrador que discute a escrita e as dificuldades por que passa o processo criativo. Essa presença da instância narrativa, que, para nós, se torna nessa fase, o avatar narrativo, em que estão hibridizados autor, narrador e leitor, segundo Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, é identificável «através das constantes intrusões que carnavalizam, não só, mas também, a própria técnica literária» (Arnaud, 1996: 116), a exemplo do fim da carta, escrita por uma vizinha letrada, de Sara da Conceição para o pai, Domingos Mau-Tempo: «bem avisada fui, mal avisada andei, frase final que de seu cabedal literário a vizinha acrescentou, conciliando o clássico e o moderno com louvável desplante» (LC, 42).

Depois de uma intromissão discursiva, H., como condutor desse *manual*, mais diário de si do que guião de «escrepintura» para alguém, comenta as letras da ex-namorada: «Não tinha reparado antes: Adelina escreve bastante bem. Tem umas frases curtas, uns períodos cortados que eu não sou capaz, ou raramente sou, de usar assim». Numa ênfase e cuidado de dizer que esta caligrafia não é a sua, e como escritor em formação, «gostaria de saber» como escrever assim, em «tom justo, nem seco nem piegas, nem altivo nem lacrimoso», pois, se

fosse dele, leria uma carta «enovelada, com umas frases intermináveis, a querer explicar o inexplicável» (MP, 150). E assim, sem abreviatura, Adelina se avoluma e se despede na/da história.

Neste modo de se relacionar com as outras personagens, M., irmã de António, que cometeu o «crime» de mostrar o que H. escondia, é apresentada pelo narrador como enigmática e apaixonante, mais que as outras mulheres, que se lhe passaram em sua existência: «digamos que é uma premonição, enfim, ou um desejo indefinido, ou um voto, ou a simples superstição dos gestos propiciatórios» (MP, 236). Com esta M., H. vivencia mais uma aventura amorosa, porém, a ela foi capaz de se revelar, e através de uma *imagem-ação*:

Durante uma das inócuas reuniões sociais promovidas pelo pintor H. em seu apartamento, em Lisboa, o arquiteto rompe as regras da boa convivência do grupo quando, numa clara atitude de invasão à privacidade do anfitrião, expõe a todos o segundo retrato de S. que o pintor cobrira com um grande borrão de tinta preta. A atitude agressiva do arquiteto, que naquele momento criticava ironicamente a atividade artística *burguesa* de H., só será entendida pelo leitor capítulos a frente com a revelação da prisão de António em função de seu engajamento político» (Ferraz, 2012: 70) [grifo no original]. Respondi: «Nada de exageros. Para ser pintor, não basta pintar. Para ser escritor, não é suficiente escrever. O António bem sabe que espécie de pintor sou. Que espécie de pintor tenho sido. Pinto retratos de gente que os pode pagar bem. Isto não é pintura.» «Por ser de retratos, ou por ser bem paga?» Olhei-a com firmeza: era a minha vez: «Por ser má pintura.» M. passou os olhos em redor: exceto alguns estudos antigos, umas primeiras naturezas-mortas, umas tantas reproduções de boa qualidade que vale a pena olhar, só tenho nas paredes os senhores da Lapa e o quadro imitado de Vitale da Bologna. «Não posso julgar nem sou entendida. Mas aquele quadro [os senhores da Lapa] não é seu?» «É.» «Parece-me um bom quadro.» «Também a mim me parece. Não está acabado» (MP, 242).

Contudo, entre tamanhas crises e questões existenciais, pertence a M. a última que aparece neste *manual*, caído o regime e chegada a boa nova de tal *revolução sem armas*: «M. apertou-se contra mim. “E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.” “Segredos?”, perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas.”» (MP, 271).

Antes disso, H., após dar por concluída sua biografia, sente-se outro, pronto para voltar a pintar, desta vez um autorretrato, recorrendo, como em quase toda narrativa, tanto a construção das outras personagens quanto a figura do espelho, objeto narcísico, para avaliar sua mudança. Depois de pintar dois retratos – um à mostra e vendável e outro escondido e abstrato – de S., e mais outros – o dos senhores da Lapa e um de Santo António; de M. presume pintar somente um, e se percebe pronto para fazer um autorretrato, retrato de H.:

Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o espelho (baço do

tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). Olho-me na superfície polida, ainda fechados os tubos, secos os pincéis que há semanas se cobrem de pó. [...] Aprendi, de uma vez para sempre, a não ter pressa. A primeira lição deu-ma a escrita. Depois, M. veio confirmar tudo e ensinar de novo. Haverá também o retrato de mostrar esse rosto de homem aprendiz? Não antecipemos. É da terra de hoje que se trata, não é do trigo de amanhã. Amanhã este espelho estará partido, hoje é o tempo dele e o meu (MP, 267-268).

Clément Rosset afirma que «a busca do eu, especialmente nas perturbações, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho» (Rosset, 1998: 80). A partir de M., uma possível figura de alteridade, sinalizam-se para H., num novo tempo, os traços de um novo homem – sua identidade – que não se esconde, mas se tenta decifrar no autorretrato da tela e ou do papel. Por fim, sobre a construção das personagens, para James Wood,

a vitalidade do personagem literário não tem muito a ver com a ação dramática, com a coesão narrativa, nem sequer com a simples plausibilidade – e menos ainda com a probabilidade –, estando mais ligada a um sentido filosófico ou metafísico mais abrangente, nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente *importantes*, que há algo profundo em jogo, o autor ruminando sobre a face daquele personagem como Deus sobre a face das águas (Wood, 2012: 109) [grifo no original].

O «Deus» criador de suas personagens, no caso da escrita saramaguiana, principalmente nesta nova estreia, aprende e ensina, ou confessa que o faz, com o seu próprio imaginário. Com efeito, Saramago constrói suas personagens como lhe convém e afirmou o que quis sobre elas, inclusivamente o narrador; porém, uma vez finalizados, adquirem determinada independência, individualizando-se e, livres do papel de criação, tornam-se singulares, cada qual com sua mundividência de *imagens-ação*, a lidar com o seu quotidiano, com seus espelhos.

Portanto, em *Manual* delinea-se o narrador saramaguiano, que se segue formando, e compartilhando ainda mais a mundividência de *imagens-ação* com a de *ação* do autor. Apesar de voltar ao romance e dividir sua mundividências com outros seres de papel (como já o tinha feito em *Terra do Pecado* e *Claraboia*), Saramago abre mão de escrever autodiegeticamente, preferindo caminhos menos carregados de certezas, mais provocadores do que assertivos, com vazios a ser preenchidos pelo leitor. O que, *ipso facto*, faz a história ganhar riqueza dialética, sem abdicar de querer ensinar e questionar, uma vez que, a haver outras personagens e ideias, a escrita saramaguiana faz existir outros pensantes no colóquio e trazer amplitude às constantes textuais, mormente o humanismo dialético e o avatar narrativo.

Para H., o primeiro mestre do escritor e um dos para sua escrita:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas também é uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincide com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou por um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume (MP, 111).

Desse modo, nesta coincidência pretendida entre o dizer e o pensar, podemos falar de avatar narrativo e de *imagens-ação*, que foram sendo formados nesta fase – o primeiro a ser uma constante textual, e as segundas relacionadas a *modus screvendi*; a exemplo do excerto abaixo, uma vez que não é um narrar da história pessoal do escritor, tampouco Saramago presenciou o facto (Salazar a cair de uma cadeira), apesar de ter vivido no tempo de tal acontecimento<sup>28</sup> e ter politicamente defrontado o regime salazarista, mas um imaginar o que poderia ter sido, se lá estivesse:

O velho abriu agora os olhos e não consegue reconhecer-**nos**, o que só a ele espanta, mas a **nós** não, que **nos** não conhece. Treme-lhe o queixo, quer falar, inquieta-se como ali **chegámos**, julga-**nos** autores do atentado. Nada dirá. Pelo canto da boca entreaberta corre-lhe para o queixo um fio de saliva. Que faria a irmã Lúcia neste caso, [...]? [...] Não o dirá a história sacra, não o dirá, sabemos, a profana, nem Eva doméstica reparará, coração aflito, na injúria que o velho pratica babando sobre o velho. [...] **Vamos** até a janela? Que **me** diz a este mês de setembro? Há muito tempo que não **tínhamos** um tempo assim (OQ, 28-29) [grifo nosso].

Donde igualmente podemos apreender que o narrador de sua escrita se imbuí dessa constante textual (avatar narrativo), e tanto este quanto suas personagens são, conforme etimologia (a lembrar que ator e *auctor* também tem raízes próximas), máscaras pelas quais soa a voz de uma história. Para o escritor, numa exacerbada autorreferência, de sua faceta polemicista, pois entraríamos na porosa discussão sobre *Intentio auctoris*, ao invés de nos ater à intenção do texto e ou ao jogo *Inventio versus Elocutio*, presente na escrita: «O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista. E, no fundo, é isso o que me interessa saber: quem é esse senhor que escreveu aquilo» (APS, 224).

---

<sup>28</sup> O periódico, em que Saramago foi diretor, noticia, a recordar o facto: «3 de Agosto de 1968. Há exactamente 40 anos, o todo poderoso Presidente do Conselho gozava um período de férias, no forte de Santo António do Estoril, quando o improvável aconteceu. Não se saberá nunca se foi por descuido, desequilíbrio – ou por mera debilidade da cadeira de lona. O que é certo é que bateu violentamente com a cabeça no chão de pedra. Nunca mais se recuperou. Morreu 2 anos depois. O regime ainda lhe sobreviveu mais quatro anos» (Cf. «O dia em que Salazar caiu da cadeira», Diário de Notícias, *in*: [dn.pt/arquivo/2008/o-dia-em-que-salazar-caiu-da-cadeira-1126667.html](http://dn.pt/arquivo/2008/o-dia-em-que-salazar-caiu-da-cadeira-1126667.html)).

Essas primeiras pessoas gramaticais, a variar do plural ao singular, metidas na diegese, podem convocar não apenas a figura autoral, mas também o leitor, reunidos em torno do narrador, que, fantasiosamente, presencia a ruína de uma cadeira, mas se dispõe a contar a queda de quem nela se sentava.

Também nessa «Cadeira», surge uma tendência do discurso ficcional à hibridização ensaística e à conseqüente exposição reflexiva do *modus operandi* narrativo, que faz a escrita saramaguiana adentrar no pós-modernismo literário, ainda em fins do decênio 70, quando foi publicado *Objeto Quase*: «Ao menos por **liberdade poética**? Ao menos por singelo artifício de um dizer que se proclama **estilo**? Aceite-se então que desabem cadeiras, embora seja preferível que se limitem a cair, a tombar, a ir abaixo» (OQ, 9) [grifo nosso].

Ainda nesse gênero, no livro *Poética dos Cinco Sentidos*, encontramos «O ouvido», há efabulações de uma tapeçaria para cada sentido e uma dedicada ao enigmático «sexto sentido», ou ainda contos inspirados em seis tapeçarias francesas da série «A Dama do Unicórnio», de inícios do Renascimento e conservadas em Paris. Para além de Saramago, contribuíram Maria Velho da Costa («A vista»), Augusto Abelaira («O olfato»), Nuno Bragança («O gosto»), Ana Hatherly («O tato») e Isabel da Nóbrega («A sexta») com alegorizações e fusão de sentidos, as quais, no caso do conto saramaguiano, remetem a interação texto, voz narrativa e tempo, não o quotidiano, mas a uma remanescência espaciotemporal, pois

O primeiro som [dessa tapeçaria], aquele que de todos os outros virão a nascer, filhos, discípulos ou gomos, ou bagos de romã justapostos, ou favos que se respondem como a luz de uma vela entre espelhos paralelos, [...] Muito antes da tapeçaria houve outro primeiro som, este da ponta-de-pedra vincando o desenho, guiada pelos olhos e a mão, dando ao traço o seu efêmero gémeo que é o som, só existente em cada momento [...] e o grito do pastor torna a saltar de encosta em encosta como uma pedra que a funda disparou (Oo, 21-22 e 24).

E se lembrarmos da relação olhar e voz de quem conta e ouvidos de quem lê, tanto servirão as metáforas explicadas por céu Silviano Brandão, como o desfecho do conto:

A velha metáfora do texto como tecido, bordado ou tapeçaria aponta para seu intrincado projeto e seus escondidos desenhos: sua planta baixa, com seus sumários, índices, notas e rodapés.[...] Outra grande metáfora desse objeto que se dá a ler é *A biblioteca de Babel*, de Borges, lugar de intermináveis labirintos, onde se busca um saber que não se encontra com as precárias chaves que o leitor às vezes pensa ter.[...] Antes de tudo, o que constitui o objeto literário é o desejo do narrador e do leitor que o lê, reconstituindo-o com sua leitura (Brandão, 1996: 37-38).

A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário.

O órgão pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço, preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo (Oo, 26).

De início, «O ouvido» tem uma inexplicável quebra de linhas, à maneira do texto poético, deixando espaços em branco sobre o avanço linear e sequencial que se espera da prosa: «mundo recém-criado, / o primeiro som é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se / introduz, / ou talvez não» (Oo, 21). As personagens não têm nome – recurso estético para o qual o autor voltará prementemente na fase universalista –, tampouco falam; e assim, ficamos à mercê de um narrador onisciente, aos moldes surrealistas, que mais parece descrever um quadro do que contar uma história, pois «Nos pulsos do debuxador as veias batem, e entre os segredos do peito, como no interior duma gruta, ressoa a insistente pergunta e a fugidia resposta do coração» (Oo, 22-23).

Dado o objetivo do exemplar, uma certa propaganda dessas conservadas pinturas em tecido, há um debuxador que age, e um tecelão, «pessoa» que «olha a pintura» junto do leitor e do narrador, com um discurso aparentemente filosofante, sentenciará, sublinhando uma figura humana que caminha ladeado por um rio:

Forçoso é juntar tudo quanto apareceu disperso, ressuscitar, reunir o que é material ao que com outros nomes também o é, e, pensando, encontrar o meio de chegar a uma coisa só. Um pouco de silêncio tem aqui o seu lugar. Pode cantar um pássaro. O leão rugirá, se quiser. Porém, este é o rumor que mais profundamente fez estremecer a terra: o passo do homem. Vem por esta margem do rio[...] Itinerante passo e homem itinerante aqui ficarão até que a ressurreição esteja concluída (Oo, 25).

Em ser menos o trabalho de uma tapeçaria e mais o som ouvido nesta, por uma determinada analogia, «o» O ouvido» teve um traço narrativo tão distante sincronicamente de *Objeto Quase* quanto o narrador de «A viúva» dista diacronicamente de *Manual*, bem como da maior parte da faceta cronista do escritor. Também nesses anos, entre 1977 e 1980, surgem textos breves e dramáticos, com as obras *Objeto Quase*, *A Noite* e *Que Farei com Este Livro?*, haja visto os espaços da micronarrativa (ou do conto) e do texto feito para ser encenado, a fazerem parte das iniciais investidas de Saramago à diversidade genológica, a fim de construir seu universo literário e encetar sua voz autoral.

Sobre essa distância, não podemos dizer o mesmo sobre o narrador desse conto da *Poética dos Cinco Sentidos* e de H., que, num discurso de molde filosofante, respectivamente, jogam com as palavras, a usar a vertente mnemónica, aquando do nascimento da tapeçaria e, a um só tempo, finalização da obra (conto e quadro): «Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de humanos, o que tão grandes

coisas significam» (Oo, 26); e da reflexão sobre a recusa de receber dinheiro por uma obra não finalizada: «Opus-me (se este latim fosse possível, opus-me poderia ser *opus me*, obra minha) aos senhores da Lapa? Não creio. O mais exato (enfim) seria dizer: estava oposto» (MP, 220).

Escritos no interstício entre os romances *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, *Objeto Quase*, a querer justificar «porque o homem não é um objeto» (Vieira, 2018: 375); *A Noite*, a relatar, num cenário jornalístico as horas que antecederam o 25 de Abril e a notícia deste; e *Que Farei?*, a rememorar o quadricentenário da morte de Camões, que coincide com a perda da soberania nacional, foram insucessos editoriais, aquando de sua publicação.

Enquanto as peças, por sua vez, têm um enredo previsível – já se sabe os fins a que chegaram: «Os militares estão na rua... Contra o governo» (QF, 157) e *Os Lusíadas* foi publicado – e de pouca suficiência dramática; *Objeto Quase* teve, entre outros, um recurso narrativo que guiará a mão desta escrita – a capacidade de jogar com a inverossimilhança. Vale lembrar ainda que foram engendrados num período durante o qual as próximas invenções literárias fervilhavam na cabeça de Saramago, concretizando-se nos livros *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com suas contundentes revisitações à História Portuguesa.

Se naquelas faltou uma maior contundência crítica à História, nestes a escrita saramaguiana explorou a fundo os mitos do passado, pois a evocação nacionalista da pátria portuguesa tanto num quanto noutro, a se apropriar de um discurso intertextual e da megalomania de um rei, respectivamente, demonstra um ano de contínuas agitações políticas e socioeconómicas, que Ricardo Reis não queria ver, pois «Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo» (OAM,5); e tenta desmascarar a sociedade de uma Corte que se pensou sumptuosa e não se importou em sacrificar seu povo, em vista de uma construção arquitetônica para ser vista e que representasse a grandeza de um império.

Com efeito, *Objeto Quase* é uma compilação de seis contos reunidos, mas independentes, pois a conexão que há entre eles é subtil e rarefeita (até o quarto, na sequência estabelecida pelo autor, que já havia publicado um ou outro destes contos, se pode falar de coisas: um móvel corroído por um inseto, um carro com vontade própria, materiais de construção de um cemitério e objetos que desaparecem; mas nos dois últimos, se sobressaem pessoas como matéria narrativa); *A Noite*, com as aventuras que envolvem a decisão do que

tornar público; e *Que Farei com Este Livro?*, com algumas peripécias de Camões para conseguir publicar *Os Lusíadas*, participam dessa *fase de formação*.

Ao fim de «O ouvido», no retorno a um devaneio poético, a escrita saramaguiana parece ter dado mais atenção a um mundo interior do que a sua mundividência de *imagens-ação*, também se configurando como uma ilha alegórica, porquanto, sem deixar seu gosto de (e apelo a) razoar:

o coração acordado é um tear que bate dentro do peito, ansiosamente bate, repercutindo nas cavernas do corpo e nos fundos vazios, não se sabe se luminosos ou de trevas, onde o espírito e a memória que ele é se lançam às grandes adivinhações (Oo, 26).

Assim, um conto em que a escrita saramaguiana aprofundou, na sua *formação*, uma outra coincidência e, a um só tempo, fusão – entre os sentidos, pois relaciona não somente audição, mas também a visão e o tacto, ao defrontamento com o tempo, senão o histórico mas o sequencial. Temática que também se torna uma das suas preferências de razão para escrever, quase sempre em tom paradoxal, ambíguo, dicotômico, como esperamos do texto literário; e à que voltaremos no Capítulo sobre contexto histórico-temporal.

Desta vez, em som-silêncio, urdidura em que nasce uma tapeçaria, como nascem a caligrafia, produção para o escritor e leitura para o leitor: «como o **presente** movediço entre um **passado** que por vivido se cobre de incertezas e um **futuro** que só simplificadaamente pode ser adivinhado» (Oo, 22) [grifo nosso]. Uma das poucas vezes que Saramago tentou, nesta fase, para além da poesia, que implica este jogo de sentidos, tal hibridação, aparecendo numa faceta pouco irônica e, menos ainda, socialmente crítica.

Por isso, a análise de «O ouvido», opúsculo em tamanho e em reconhecimento, mas inventado durante a *formação* dessa escrita, pôde ser importante para compreendermos o seu impulso ficcional, naquela fusão sinestésica entre ver (o que existiu) e ouvir (o que poderia ter existido), pois «Fechando nós os olhos, poderíamos pensar que os traços se exprimem sonoramente ao nascerem, ou que, pelo contrário, são os sons que deixam como herança e sinal de passagem, antes de tombarem no silêncio do já acontecido» (Oo, 22).

Nesta *fase*, se, pela forma e matéria, «O Ouvido» foi um passo despistado, i.e., um pedaço surrealista, que *eppur se muove*, e o traço menos engajado da escrita saramaguiana; ainda mais o foi pelas ideias impressionistas que traz, «para que uma voz humana diga, por palavras nossas de humanos, o que tão grandes coisas significam. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio» (Oo, 26). Ou seja, a revolução aqui, se existiu, foi a evolução da escrita, que

sai do *kronos* mais político sem sair do *kosmos* literário, deixando-nos um *silêncio* que também tenta levar a uma reflexão, pela *imagem-ação*.

Desse mecanismo literário, entremeado de intertexto, o romance será maior exemplo, como quando humaniza os animais, numa *imagem-ação* de *Levantado do Chão*. As formigas, que haviam presenciado a tortura de um preso político, falam a verdade e têm o sentimento, que presumidamente os homens não tem, de indignação e ação, apesar de, na sua condição ontológica, estarem prontas para comer o morto; enquanto o homem, médico e delegado de saúde, de nome Romano, incumbido de assinar *causa mortis*, mente:

Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem. [...] Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz, doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, fornicue-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, Adeus, senhor autor, Adeus, senhor doutor, mas tome um conselho que lhe dou, evite as formigas, sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães, é bicho de muita observação (LC, 185 e 187).

E vários são os outros exemplos de excertos em que a voz narrativa nesse romance se apresenta como avatar narrativo, inclusivamente a comentar metaficcionalmente sobre o papel do narrador, a preencher a diegese de *imagem-ações*. Como se estivesse a meter na conversa do outro, ainda que se note a exercer a mesma função, pois em seus comentários adentra no fluxo narrativo, e também conta a história:

Então o homem disse, Quase a chegarmos, e logo veio esta chuva, foram palavras de zanga mansa, lançadas com desprazer mas sem esperança, não será por me enfadar a mim que a chuva irá passar, é um dito do narrador, que bem se dispensava. [...] Não foram ditas estas palavras, são as liberdades do narrador, mas estas outras sim, que as disse o agente, numa só voz, Agora que já prestaram contas, voltem para casa [...] Não foi a conversa por diante, nem já interessava, porquanto pôde o narrador dizer quanto queria, é o seu privilégio [...] Todas as famílias têm as suas fábulas, algumas nem isso sabem, como esta dos Mau-Tempos, que bem a podem agradecer ao narrador (LC, 16, 171, 294 e 316).

Antes, em *Claraboia*, o escritor já demonstrava manejo em trazer para dentro do texto o autor e o leitor, colocando o seu narrador em primeira pessoa e pluralizando-o, ainda que não fosse uma autodiegese, e assim seu narrador dividia a voz com outrem:

Depois, foi o jantar. À volta da mesa, quatro mulheres. Os pratos fumegantes, a toalha branca, o cerimonial da refeição. Para aquém – ou talvez para além – dos rumores inevitáveis, um silêncio espesso, confrangedor, o silêncio inquisitorial do passado que **nos** contempla e o silêncio irónico do futuro que **nos** espera (CL, 74) [grifo nosso].

## 5. Entre máscaras

A essas estreias, na poesia e no conto, se juntaram *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, como se fossem uma estreia de novo, uma nova estreia e uma reestreia, assim como o teatro, *A Noite*, um pouco mais, e em *O Ano de 1993*, bem menos, nos quais Saramago dar *imaginação* à sua escrita, sem abrir mão da *ação*; e, de uma faceta interventiva, ainda que no âmbito da verossimilhança, pois preocupada com a realidade, mas também representativa, pois ocupada com a expressão literária, partiu para a *imagem-ação* e foi adquirindo uma espessura em ficcionalizar o homem. .

Portanto, para aquém de rechaçar a existência do narrador, Saramago tenta confundir, em sua escrita, narrador e personagens; indo além, e os fundir ao leitor, a fazer lembrar de quando o teatro se desenvolveu (*cf.* Brandão, 1992), onde o corifeu – membro destacado do coro que podia cantar sozinho – se dirige ao público, sem deixar de ser ator, *hypokrités* – aquele que finge –, pois encontra, na ficção, o espaço em que «cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por outro» (Iser, 1999: 69) e «o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir» (Jauss, 1979: 103).

Não obstante Saramago se dizer, hiperbolicamente, *o mais realista dos escritores* e preferir a existência do narrador, este e personagens são seres de papel que existem, a nos convocarem a dar atenção (ouvidos e olhos), respectivamente, a quem conta uma história e quem a vive. E se, em dada altura, podem ser confundidos ao autor e ao leitor, em outras não, haja visto que estes têm existência real e aqueles, literária.

Sobre tais entes, ou instâncias narrativas, aquele que narra conta o «viu e viveu»; a um só tempo, «interior a seus personagens (pois sabe tudo o que neles se passa [ainda que se mostre, se esconda ou se apague atrás de um narrador-personagem]) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro)» (Barthes, 2009: 50); e, desde sempre, entre os factos narrados e o público se interpôs um narrador (*cf.* Benjamin, 1986a). Por isso, narração e ficção surgem praticamente juntas. Com efeito, há narradores que se apagam no universo fictício inventado ou suposta realidade do livro, não é o caso do saramaguiano, como há outros cujo timbre permanece no primeiro plano narrativo.

Por um lado, de acordo Décio de Almeida Prado: «Já se vê, por essas rápidas indicações, que o narrador é uma das armas, uma das riquezas do romance, possibilitando ao

autor dizer com maior clareza, se assim o desejar, aquilo que a própria trama dos acontecimentos não fôr capaz de exprimir» (Prado, 2002: 83), a carregar, por vezes, o romance de matéria extraliterária, bem ao gosto de Saramago, mormente a histórica, dando-lhe outro sentido social, psicológico, moralizante, filosofante e até religioso.

Por outro, segundo Miguel Real, o narrador à Saramago é «simultaneamente exterior e interior, ausente e participante, majestático e empenhado, individual e coletivo, reflexivo e descritivo, memorialístico e atual» (Real, 2012: 140), a possibilitar a invenção desse avatar narrativo.

Entretanto, ao longo da História literária e com o desenvolvimento do género romanescos, o narrador se foi ocultando, pouco em pouco, atrás do enredo e das personagens; ou ainda, mais recentemente, atrás de uma voz que fala, velando e desvelando, a um só tempo, a si e as outras personagens, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui.

Isso pode ser visto na escrita saramaguiana, mormente em sua ficção, como quando o narrador entra na cognição de uma personagem, intrometendo-se no diálogo entre as personagens, inclusivamente ainda a usar a pontuação para separar vozes, em *Claraboia*; ou quando descreve a evolução do autêntico protagonista de sua narrativa, em *Levantado do Chão*, o latifúndio, a desfilar uma ironia epistolar e convocar o leitor. Antes, um narrador mais fundido às personagens; depois, às personagens, ao autor, ao leitor, porém mantido o viés pessimista:

– Querem uma chávena de café? (Como nos antigos tempos... Uma chávena de café! Venha, pois, a chávena de café, tia Amélia! Sente-se aqui, ao pé de nós, assim, com esse rosto de pedra e esse coração de cera. Beba uma chávena de café e amanhã refaça as suas contas, invente receitas, suprima despesas, suprima mesmo esta chávena de café, esta inútil chávena de café!) (CL, 40-41)

entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecências eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome, houve aí trabalhadores que se juntaram, inocentes, e foram ao administrador do concelho pedir melhores condições de vida. Alguém de boa letra lhes redigiu a petição, notando as novas alegrias portuguesas e esperanças populares filhas da república, muita saúde e fraternidade, senhor administrador, **cá ficamos à espera da resposta** (LC, 36) [grifo nosso].

Em se tratando disso, para o escritor: «A minha arte consiste em tentar mostrar que não existe diferença entre o imaginário e o vivido. O vivido podia ser imaginado, e vice-

versa» (APS, 195), surgindo assim tanto a vertente mnemónica (retórica e intertextual) quanto as constantes textuais da sua escrita, já bem presentes em *Levantado do Chão*.

Através de uma escrita que, com seus olhares aforistas e dialógicos, pode querer fundir determinantemente autoria e narração, e apagar o foco narrativo, na construção dessas pessoas de papel, o autor não se abstrai do papel de interlocutor entre o livro e quem o lê. Logo, extraliterário e literário aparentemente estão confundidos; e assim enfrentamentos políticos, polémicas religiosas e revisões históricas convocam dialeticamente o leitor, como em: «Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam» (LC, 257).

Mais adiante, em uso da sua vertente mnemónica, a escrita saramaguiana discursa:

Porém, cada dia traz sua pena sua esperança, ou será isto fraqueza do narrador, que decerto leu tais palavras ou as ouviu dizer e gostou delas, porque vindo com a pena a esperança, nem a pena se acaba nem a esperança é mais do que isso, outras palavras não usaria o padre Agamedes, que justamente de pena e de esperança faz o seu modo de vida, quem julgar o contrário é tolo ou vai mal aviado (LC, 340).

Contudo, uma estratégia narrativa que a escrita saramaguiana, já no princípio desta fase, descontinua, é criar uma mulher como protagonista, para além do abandono de um traço claramente autodiegético. O que talvez seja a maior ruptura entre *Terra do Pecado*, o romance primaveril, *Claraboia*, o protorromance, *Manual de Pintura e Caligrafia*, «ensaio de romance» e *Levantado do Chão*, outro primeiro romance.

Depois de «A viúva», Abel, H. e os Mau-Tempo serão os heróis dos romances e as personagens femininas ganharam, a partir de Lídia, «cujo corpo é o seu ganha-pão», um contorno que, mesmo não de protagonista, é ainda maior, do que como Maria Leonor foi desenhada: o de não somente conduzir sua própria história, mas também colaborar sobremaneira para que os protagonistas se dêem a mudanças e ou reconduzam as suas.

Se o aprendiz de escritor sublinhou, em Discurso pelo Nobel, todos os mestres homens (de H. até José, de *Todos os Nomes*), as personagens-pedagogas destes mestres são mulheres: o esboço turvo que foi Maria Leonor, enviesada por um tardo-naturalismo, deu lugar a força motriz de Lídia, M. e Maria Adelaide Espada, passou por Blimunda, que ao jejuar vê o interior das outras pessoas, até chegar, na *maturação*, a Mulher do médico, a única que vê num mundo de cegos, uma espécie de cão-guia da narrativa naquele *Ensaio* e das outras personagens.

A ficar uma marca oral que torna singular a escrita saramaguiana, em que o narrador heterodiegético intrometido, a utilizar provérbios, ditos populares e outras pormenores de uma linguagem bem próxima da usado no quotidiano, consegue um efeito inesperado. Assim, parece estarmos diante de alegorias, representáveis em distopias de um mundo abandonado pela razão.

Esta voz narrativa foi, pouco em pouco, na *fase de formação* se aproximando de *um homem que sabe dar conselhos* (cf. Benjamin, 1994), vincado por alguma melancolia e certo fatalismo. Avatar narrativo ou, neste ponto, híbrido entre narrador e personagem, de quem o escritor faz uso para poder levar o leitor a refletir sobre o depois, sobre o que deve ser feito com a experiência narrada, inconscientemente incorporando-a a si mesmo, não se tratando da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes uma psicoaprendizagem da leitura de traços do real no universo cultural (cf. Seligmann-Silva, 2003).

Com efeito, o narrador não é o autor, haja visto, sem falarmos na onnipresença de «A viúva», cuja voz ressoa o século XIX, nem da omnisciência *Claraboia*, por exemplo, que H., o mais confundido a Saramago, diferentemente dos pais do escritor, que não puderam custear o ingresso do filho ao ensino superior para começar logo a trabalhar, explica seu verbo «uma parte de mim está dormindo, a outra escreve», «confessando» surrealisticamente, por meio de sua vertente mnemónica, sua formação e seu divórcio:

foi um artifício que me permitiu simular o sonho, sonhá-lo, viver a situação, e assistir a tudo isto, rememorando ao mesmo tempo coisas passadas, com um ar de dormente fingido, que fala para que o ouçam e calculando o efeito do que está dizendo. Hoje diria eu que foi um recurso para libertar-me de duas explicações que doutra maneira teriam de ser longas: de como meus pais saíram dos quartos alugados, em certo grau prosperaram e me fizeram entrar nas Belas Artes, e de como o meu casamento se fez, porquê e para quê, e também do seu desfazer-se (MP, 173-174).

Por isso, diante destas máscaras, podemos considerar que a escrita do autor pode ser epítome daquilo que Walter Benjamin (1994) julgou estar em vias de extinção e lamentou desaparecer da narração: a veiculação oral, a abertura à interpretação do leitor/ouvinte, a comunicação de um saber acumulado e a finalidade moralizante. O que caracteriza, também através de narrador e personagens, essa escrita, e pode ser vinculado à sua vertente mnemónica, constantes textuais e elementos dominantes.

Porquanto a mundividência de *imagens-ação* está em convergência com a conceptualização de língua assumida pelo autor, a operação que realiza com as palavras «é de

escritura [...] à luz das reflexões barthesianas: a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina, além de ser a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assim assume» (Braga, 1999: 13). E desta podemos dizer que o romance à Saramago é peripatético.

Inclinada à *narração* de histórias, a escrita saramaguiana, ainda que se tente aproximar de algum *ensaísmo*, opta pela ficção. Destas duas tendências H. (homem? herói?) pode ser considerado *exemplum*, em que se sobressai a primeira, pois histórias precisam de personagens, e não somente de ideias, e as personagens conseqüentemente precisam de motivos.

Os motivos que protagonizam as histórias de Maria Leonor, Abel, H. e os Mau-Tempos podem ser, respectivamente, um estado prescrito por um determinismo naturalista, um estado perspectivado pela procura de sua própria escrita (vida), e um estado de quem autoescreve.

Desse modo, por intermédio da personagem – categoria narratológica que caracteriza a ficção –, podemos observar tanto um *crescendo* entre *Terra do Pecado* e *Manual de Pintura e Caligrafia* e o quanto *Claraboia* se insere diacrónica e sincronicamente na *formação*; tal como essa escrita propõe, através de recursos compositivo-operacionais, analisar a humanidade e tentar compreendê-la, bem como criticá-la pondo-a em causa.

As escolhas temáticas destes três primeiros romances (vida e escrita), a invenção de avatar narrativo e personagens, seja escondendo ou revelando a matéria das histórias, que, numa tónica dialéctica, discorrem sobre o mundo, a sociedade e o seu tempo, e permanecem, como máscaras que também são, a questionar a si e ao público-leitor.

Personagens cujas vidas o autor deixa em suspensão, como se quisesse dar mais tempo para elas e tal escrita se aprimorarem. As respostas a que chega podem ser de um realismo pessimista, como assumiu Abel: «Apenas desejo que esse pessimismo me desvie das ilusões fáceis e embaladoras, como o amor...» (CL, 326), pois «Somos ainda menos do que os cães do prédio» (LC, 383) e

com a tripa em sossego qualquer um tem ideias, discutir, por exemplo, se existe uma relação directa entre os olhos e os sentimentos, ou se o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão, mas quando a aflicção aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos (ESC, 243).

Obviedade pessimista à parte, precisamos de dizer que toda leitura inicia pelos olhos (mesmo o cego que usa de imagens auditivas e tácteis; e o surdo, de imagens visuais), para

além de haver uma interdependência entre sensibilidade (ou sentidos) e pensamento. No caso da escrita saramaguiana, a construção de uma *imago mundi* partiu de um superolho, omnisciência que, com avatar narrativo, começa, já em *Terra do Pecado* e mais claramente em *Claraboia*, a dividir com o leitor; a um grito, diante da interminável e absurda dor do mundo-latifúndio (em *Levantado do Chão*) e, posteriormente, do mundo.

Com o surgimento, mormente no género romanescos, dessa constante textual (avatar narrativo) e da constatação de que narrador, enfim, não é o autor, pois tem tão somente existência literária, e de sua caracterização, a partir das mundividências de *imaginação* e *ação*, mais voltadas para o autor, e de *imagens-ação*, eixo para narrador e personagens; o próximo Capítulo tratará, *pari passu*, sobre espaços e tempo, bem como das suas relações com memória e a História, a continuarmos uma busca dos aspectos que formaram a escrita saramaguiana, principalmente o romance.

## CAPÍTULO III

### AMBIÊNCIAS

«Durante um café em sua cozinha de Lanzarote, nas ilhas Canárias, onde o visitei, ele relembrou (com um espanto que não se esforçou para dissimular) as origens mais remotas, e imprevistas, de sua literatura. [...] A literatura, me disse Saramago, surgiu aí: do impacto produzido por essas imagens antigas. Imagens primeiras, choques, que nunca mais se apagaram de sua memória» *A Literatura na Poltrona*, José Castello

Embora a escrita de Saramago tenha variado genologicamente, observada numa macrovisão de sua obra e também em sua *fase de formação*, ou reescolha, pois abandona e retoma um projeto romanesco; vemos que, até mesmo em *Terra do Pecado*, título não-atribuído pelo autor, há a invocação intermitente a espaços e tempos: *Claraboia*, *Deste Mundo e do Outro*, *O Ano de 1993*, *A Noite*, *Levantado do Chão*; para além de uma inadequação entre nome e género, aquando usou o termo «ensaio», primeiramente em subtítulo (*Manual de Pintura e Caligrafia: Ensaio de Romance*).

Antes do Nobel, doutros prémios e de títulos *honoris causa*, dados ao escritor Saramago, vieram: i) inventar os nomes e requisitar algumas epígrafes de outros autores aos seus livros, cuja escolha, para o escritor, quase nunca é fortuita: ii) e buscar, também ele, uma escrita que, pela temática da viagem ou por alguma deslocação das personagens, ocupasse algum lugar na Literatura, a princípio somente portuguesa, a se aproximar de suas raízes lusitanas, e nesse âmbito literário notássemos o sinal duma pessoa, chamada José Saramago.

Em entrevistas, cujos respectivos nomes são «Os livros do nosso desassossego», a José Manuel Mendes, e «Uma longa viagem com José Saramago», a João Céu e Silva, o autor se recoloca no espaço da escrita e se intromete no tempo da leitura, acabando por dar uma resposta definida, quando poderia explanar uma possibilidade: «[O livro] leva uma história? Pois leva. Leva personagens, e episódios, e acidentes, e coisas mais ou menos interessantes, ou divertidas, ou dramáticas, mas sobretudo leva uma pessoa dentro, que é o autor» e «O leitor lê o romance para chegar ao romancista» (APS, 326 e 330). Ou ainda, se, por um lado, o romancista, mais do que o dramaturgo, «é senhor do espaço e do tempo em que a própria vida humana se realiza» (Simões, 1944: 14); por outro, de acordo com Massaud Moisés:

Como verdadeiro demiurgo, cria personagens e o tempo de que necessitam para realizar-se e convencer-nos, à semelhança dos seres vivos. E arquiteta o tempo à sua maneira, com o objetivo de produzir humanidade no interior do romance (Moisés, 2006: 181).

Sabemos que Saramago começou sua escrita pela prosa, permeou-a de gêneros vários, até voltar à ficção, a inventar ambiências nas quais «caminhos» começam a ser possíveis; *terra* por que viajamos em companhia de viúvas (Maria Leonor e Benedita), do jovem Abel e do *poeta quando jovem*, em que a titânide Mnemósine<sup>29</sup> é invocada para colaborar com a formação dessa escrita saramaguiana e suas *ars rethorica* e *ars poetica*, adiante bem maturada no romance, herdeiro modernista do teatro helénico, *chão* escrito (e «vivido») por H., pelos Mau-Tempos, por Ricardo Reis, pelos cegos, pelo elefante Salomão, entre outras máscaras construídas pelo autor, a dispersar as palavras do *Homo scriptor* e do *Homo fictus* para que também sejam palavras dos homens, pois, conforme Gaston Bachelard: «*En thèse générale, nous pensons que tout ce qui est spécifiquement humain dans l'homme est logos*» (Bachelard, 2004: 7), e Martin Heidegger:

Se a existência humana é constituída pelo tempo, é igualmente constituída pela linguagem. A linguagem para Heidegger não é simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar «idéias»: é a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser. Só há «mundo» onde há linguagem, no sentido especificamente humano (Eagleton, 2006: 96).

Sem mencionarmos as pessoas reais que, com alguma alquimia, transformou em personagens, na *fase de maturação*; e as personagens que deixou sem nomes, na fase universalista – ambos recursos compositivos já presentes em *Que Farei com Este Livro?* e *Objeto Quase*.

Essa nomeação, em seus livros, pode dar um carácter ainda mais emblemático, cheio de expectativas, aos títulos que o autor criou, para além de as epígrafes (nessa *fase*, não-inventadas, mas emprestadas), e dos nomes das personagens; bem como aos espaços engendrados neste universo único e cambiante, a um só tempo, paragem e movimento, na procura de envolver o que está escrito ao que é lido.

Por isso, recorremos a um pensamento kantiano, que relaciona espaço e percepção do mundo: «O espaço não é mais do que a forma de todos os fenômenos dos sentidos externos,

---

<sup>29</sup> A mãe das musas, inspiradoras dos poetas, para além de estar em toda parte, e conhecer em totalidade o passado, o presente e o futuro, alertava quanto aos perigos do esquecimento; e, naquela cosmogonia, personificava a memória, aparecendo como um rio (cf. Bulfinch, 2002). «*Mnemosyne* ou *Mnéme*: Memória, lembrança, recordação, faculdade da memória ou de lembrar. Personificada, *Mnemosyne* ou *Mnéme* é a mãe das Musas, protetora dos poetas e dos videntes» (Chauí, 2002: 506).

isto é, a condição subjetiva da sensibilidade, única que permite a intuição externa» (Kant, 2001: 93).

Se, por um lado, o texto literário é sempre dinâmico, a conter deslocamentos que se desdobram em espaços e decorrem somente num tempo escrito; por outro, o tempo de uma obra é o das palavras, do discurso, e este pode ser «visto» pelo leitor e interpretado, à medida que essa é lida, i.e., há o tempo que «acontece» dentro da própria obra, conhecido pelo leitor, cuja contemplação o recria. Este *Homo lector* tem, conforme Eduardo Lourenço:

a conjunção de todos os tempos (e assim uma espécie de eternidade) num só tempo que não se deixa dissolver nas pluralidades hipotéticas que o constituem. Em que cada instante o homem recupera em si a totalidade temporal, quer dizer, é e inventa o seu passado como o seu futuro, e acaso mais o primeiro que o segundo (Lourenço, 1994: 49) [grifo no original].

Então, de como as conceptualizações de espaço e de tempo, bem como das dinâmicas que os envolvem, contribuíram para a formação da escrita de Saramago, autor que, depois de *Terra do Pecado*, *Claraboia* e alguns contos, entre crónicas e algumas poesias, escolhe o romance, seu género de origem, será tratado neste Capítulo. É justamente dessas ambiências, tanto espaço quanto tempo, e das deslocamentos e geografias dominantes que trataremos de seguida.

Isso posto, espaço e tempo numa obra, circunscritos a descrições e a um começo e um fim, podem tanto representar *eternidade*, referida por Eduardo Lourenço, como expressar aquela conexão entre existir e ser, reafirmada por Martin Heidegger; e sua *diegese*, quer no teatro (origem clássica) quer no conto (formato moderno), por exemplo, pressupõem um humanismo. E até mesmo o género crónica, tão arraigado à noção de quotidiano, factos ou circunstancialidade, i.e., um pedaço do tempo, entra nesse contexto humanista, tão retoricamente sublinhado por Saramago.

Embora o modo relativista de dizê-lo, em 1994, pré-publicação de *Ensaio Sobre a Cegueira*, angarie controvérsias; antes, em 1982, a tratar de *Memorial do Convento*, se expressava de forma mais simples, ou seja, se nos romances foi ganhando limpidez e simplificação na escrita, suas autorrecensões parecem ter tomado caminho inverso:

Se é verdade que não somos mais que contos ambulantes, contos feitos de contos, e que vamos pelo mundo contando o conto que somos e os contos que aprendemos, parece-me igualmente claro que nunca poderemos chegar a ser mais que isso, seres feitos de palavras, herdeiros das palavras, que vão deixando, ao longo dos tempos e do tempo, um testamento de palavras, o que têm e o que são» (APS, 146-147).

Porquanto, ao pluralizarmos também o termo ambiência, para além das possíveis relações com o meio e, no caso da Literatura, seu *entorno antropocultural*, a memória e a História, arcabouços demandados pelo escritor a fim de contar suas histórias e, na escrita saramaguiana, a História portuguesa ter sido alvo de premente reinterpretação, pelo menos, durante a fase de *formação* até *História do Cerco de Lisboa*; há ainda as conexões com a História literária, à qual Saramago, no plano estético, procurou não se subordinar, embora nenhum autor consiga, ao escrever, ser totalmente anacrónico a uma escola literária, seja a vigente, ou a alguma anterior, em traços de continuidades e ou de rupturas.

Vale ainda clarificar que as ambiências, que abordamos, dizem respeito tanto aos espaços, ora exteriores ora interiores, quanto ao tempo, anunciadas desde 1947. Sabemos, a partir das mundividências, analisadas no Capítulo anterior, da falta de desfecho em seus romances e das teses elaboradas e defendidas no âmbito ficcional, reconhecidamente na *fase de maturação*, ora de mais historicismo ora de maior universalismo (e se a Península Ibérica se afastasse da Europa, e se Jesus pudesse contar sua própria história, e se todos nós cegássemos, e se a morte deixasse de encontrar as pessoas, etc.), que o texto narrativo da escrita saramaguiana configura-se, então, uma história mais com uma finalidade do que com um fim.

Para além desta configuração, lembramos que a «diegese é também constituída por personagens, por objectos, por um universo espacial e por um universo temporal (e, como é óbvio, pelos valores reconhecidos ou atribuídos a todos estes elementos)» e que a função *indicial e informativa* da descrição ou recurso de produção textual, a incidir diretamente sobre a narração proposta, mais que num discurso lírico ou predominantemente dramático e argumentativo, segundo Vítor Manuel Aguiar e Silva:

manifesta-se quer no retrato das personagens – a *prosopografia*, na terminologia da antiga retórica –, quer na caracterização do *espaço social* – um espaço indissociável da temporalidade histórica –, quer na pintura do espaço *telúrico e geográfico* – a *topografia*, na terminologia antes mencionada –, em geral representado nas suas conexões com o espaço social e concebido como um factor que condiciona ou determina os estados e as acções das personagens (Aguiar e Silva, 2009: 740-741).

Nesta perspectiva, depois da construção das personagens e da subversão do narrador, por onde e de onde ressoa a formação da voz narrativa do autor, é imperioso tratar da constituição imaginativa das ambiências e da hibridação dos planos temporais, criadas neste universo saramaguiano inicial, que apresenta determinadas mobilidade e imparabilidade, seguindo com determinadas observações destes espaço e tempo cambiantes em prosa-poesia-

prosa, em que podemos apontados elementos dominantes e ou alguns descontinuados neste segmento bibliográfico, próprios de José Saramago, relativamente a espaços e tempos, bem como às suas descrições e deslocações, em que focalizaremos o romance, a ser um texto organizadamente narrativo.

E sobre uma determinada linearidade, que é esperada de um romance, ainda que as relações de anterioridade ou de posterioridade possam estar desconsertadas pelo escritor, que utiliza os mecanismos de adiantamento (prolepse) ou de recuo (analepse) do tempo, possível no âmbito diegético, à mercê de sua invenção, pois nas suas mãos o tempo é mesmo uma massa em que molda o presente e o passado, coincidindo-os em diversos pontos e não somente naquela fronteira imparável em que o hoje se torna ontem.

Isso parece fascinar a escrita saramaguiana, que justamente joga com essa linearidade, seja cotejando a História seja acrescentando uma máscara mnemónica, mas também com os factos dentro da própria diegese, pois Saramago percepção o tempo, conforme o escritor, de maneira nada científica, não como uma «sucessão diacrônica, em que um acontecimento vem atrás do outro; [e] o que acontece projeta-se numa imensa tela e tudo fica ao lado de tudo» (APS, 254).

Se consegue construí-lo, tentaremos reconhecer na prosa, mormente, no romance; haja visto que, no verso, prefere deixar a experiência e o tempo em formato de «Enigma»: «Um novo ser me nasce em cada hora./ O que fui, já esqueci. O que serei/ Não guardará do ser que sou agora/ Senão o cumprimento do que sei.» (OP, 111), mantendo a divisão mais comum do tempo, ainda que atrelada a uma existência pessimista e zoomórfica, como em «Passado, presente, futuro», mas também anunciando a ligação com o espaço, pois «Quem diz tempo diz lugar» (PA, 71) (*vide* Anexos VIII e IX).

### **1. «Mesmo o aqui deste agora»**

Dentre as instâncias textuais, podemos sublinhar o espaço e o tempo da escrita como relevantes elementos narratológicos e de relações intratextuais, onde transitam ambientes, memória, história, voz narrativa, personagens, enfim, lugares, acontecimentos e seres de papel, mas também outras vozes, a da Cultura em volta por exemplo, no que se refere às ideias expostas na diegese. Dessa forma, para que esses espaço e tempo não sejam vacantes de outras significações ou se movam e façam mover, hão de impulsionar o leitor, se o encontram

provocado por uma história, que se corporiza no livro; e disposto a uma experiência, maneja um aparato artístico, operando também ele, pela leitura, a chegada em uma nova história, que parte da história escrita.

Ou seja, sem leitor, qualquer história é umas folhas paradas, espaços e tempo vazios, imóveis. Geralmente, para entendermos uma obra precisamos contextualizá-la no tempo, porém, falamos aqui igualmente em inseri-la no contexto do espaço. Este e aquele são, no fundo, a própria estrutura existente e ou real daquilo que foi escrito. Um jogo entre texto e leitor pode acontecer no contato com o livro, uma vez que este dá sinais ao ato de ler e exige do leitor «sair de sua “casa” e se prestar a uma vivência no “estrangeiro”; testar seu horizonte de expectativas, por à prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – i.e., uma constituição de sentido – idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação» (Lima, 1979: 52).

Conforme essa abordagem crítica, foi preciso essa viragem teórica que, passando a compreender a Literatura para além dos limites de sua produção, viesse nela apontar o próprio ato de construção em parceria com aquele que de facto vivencia tanto o *horizonte de expectativas* quanto o *efeito estético* (cf. Jauss, 1976; Iser, 1979). «O texto, literário e artístico tem, pois, como primeiro efeito converter o habitualizado em estranho. (O *estranhamento* já fora assinalado pelos formalistas russos que, entretanto, o tomavam associado à percepção, enquanto em Iser o é ao ato de imaginar do leitor.)» (Lima, 1979: 24) [grifo no original].

Sobre isso, quando Sérgio Cardoso define «O olhar do viajante», seja o leitor comum seja o leitor crítico, ainda que não tenha tratado de nenhuma obra especificamente, podemos observar que tanto utilizou um discurso dicotômico, desenvolvido na escrita saramaguiana e ou um dos seus elementos dominantes; quanto o vocabulário, que Horácio Costa igualmente o usou para introduzir o *Período Formativo* de Saramago e descrever este autor, bem como o termo cunhado pelo Formalismo:

O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo **estranhamento**. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, **fragmentado** e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas **claras e escuras**, que se apresentam e se esquivam à **totalização** (Cardoso, 1990: 349) [grifo nosso].

Sobre experiência, ainda, há uma ligação entre espaço e tempo construídos a partir da memória de quem escreve, que se projetam na memória de quem lê, e deste requerem alguma

associação, não apenas para a obra e ou o texto à sua frente, mormente o narrativo, terem um sentido, mas também a invocarem a descoberta de outros, pois «A “figura” e o “fundo”, a “coisa” e o seu “redor”, o “presente” e o “passado”, estas palavras resumem a experiência de uma perspectiva espacial e temporal» (Merleau-Ponty, 1999: 48). Daí aquele jogo, também vivido, com nossas formas de pensar, é bem característico do texto literário, que se relaciona com a noção de memória, tanto a do escritor quanto a do leitor.

Assim, o texto literário, com a capacidade criativa do escritor, para além de inventar espaços, pode subverter o tempo, haja visto que, se «Escrever supõe uma atividade motora – andar para frente no esquema –, mas sendo baseado na reflexão, nas lembranças, andar para trás» (Willemart, 1997: 38); um mecanismo de ida e volta só é identificável na escrita, em que, a exemplo da ficção, o narrador dá a ilusão de domínio sobre o tempo, seja por indicação cronológica, seja por alusão àquilo que passa, adianta e recua.

De modo análogo a Santo Agostinho: «Que é, pois, o tempo?» – *se não questionado, sabia; se fosse explicá-lo, não sabia* (cf. Agostinho, 1955), porém, posterior ao desenvolvimento da Antropologia, da Psicologia e da Biologia, Martin Heidegger remete à grande questão humanista: *o que é o homem?* Para esboçar seu contributo para tal discussão e alinhá-la às noções de *existência* e *essência* vividas no quotidiano das pessoas. Ou seja, para se falar de tempo, há-de trazer à tona o ente que o vive; no caso da ficção, as personagens, pois «Somente depois de se esclarecer o horizonte da questão do ser é que se poderá tratar da conexão entre esses dois modos de caracteres ontológicos» (Heidegger, 2005: 81); e assim vive *Homo fictus*, a atuar sobre espaço e tempo diegéticos.

E, para além de as personagens serem uma exigência da diégese (não há histórias sem que haja máscaras para vivê-las), as dosagens destas idas e voltas no tempo da escrita saramaguiana, quando reconta a História, suposto que sua vertente mnemónica já está aí incluída, trazem ressignificações não apenas à História, mas a própria Literatura, enquanto comunicação, arte e ciência humanas.

Neste sentido, a formação dessa escrita se dá, *ab initio*, permeada de grandes questões humanistas (O que é o homem? Quem é o homem?) e a propor uma(s) resposta(s), colabora para que o questionar se perdure. E este cismar concomitante ao existir, que só acontece no próprio homem, pode ser visto, mesmo no primeiro romance, preterido pelo autor, através dos pensamentos da viúva Maria Leonor, embora impregnados *da melancolia do ambiente*, enlutado pela morte de Manuel Ribeiro:

Era sua vida um oscilar perpétuo entre dois conceitos de existência diferentes. Solteira, vivera sob a influência acabrunhante do pai, sob a terrível impressão de vácuo à sua volta, numa angustiosa convicção da inutilidade de qualquer esforço; casada, recebera a sugestão viva da existência determinada pela vontade e pelo desejo de andar em frente, sem perder tempo a lamentar ou glorificar o que já estava feito (TP, 119).

Igualmente concomitante, tempo em face dos narradores e vivido pelas personagens, inventados por Saramago, cuja memória é cúmplice de suas invenções, pois, respectivamente, «Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até a consumação dos séculos? [...] Há **quem** diga que em sonhos não há firmeza» (LC, 12 e 91) [grifo nosso], e «sabemos que a memória não é muito, ou não é sempre, de fiar. Muitas vezes é acomodaticia, concilia-se ou deixa-se conciliar com os nossos desejos, mesmo que não os manifestemos» (Vasconcelos, 2010: 125); bem como soubemos, no Discurso pelo Nobel, que aquele «quem» era Josefa, avó do autor.

Para o escritor, pontos ou pormenores esquecidos pela memória, apagados e ou escondidos pelo historiador, bem podem ser completados pela imaginação da sua escrita, como se fossem lacunas à espera de um preenchimento e, até mesmo, a solicitar uma nova redação. Quando respondeu, por exemplo, se a sua história em *As Pequenas Memórias*, uma espécie de autobiografia, eram invenção ou verbalização do que ainda não conseguia nomear na infância, afirmou sobre o tempo mnemónico, também numa perspectiva ficcional, pois inclui *what if* a sua explicação:

É **como se** [a memória] trabalhasse a dois tempos. No primeiro dá-nos aquilo que tem, que pode mostrar logo. No segundo como que reconsidera – alto, há aqui mais alguma coisa que não mostrei – e trabalha para completar o quadro. **É o tal poder reconstrutor da memória.** Exactamente. (Vasconcelos, 2010: 125) [grifo no original].

Apesar da noção de exatidão aí evocada, quando se pensa na escrita saramaguiana, pode reverberar uma ironia e, no fundo, a perspicácia do autor, tido como inventor de cenários, um sarcástico guionista de teatros e promotor da ficção, a qual, considerada, por ser invenção, como negação da realidade, numa lógica dicotómica ou em nosso modo ocidental de pensar o ser pelo não ser. Para Antoine Compagnon, tal negação não é mais que isso:

ou o que Freud chama de *denegação*, isto é, uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala «apesar de tudo» do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um «quase mundo», como falam os filósofos analíticos a respeito da ficção (Compagnon, 2010: 134).

Outrossim, espaços e tempo, respectivamente, tratados neste Capítulo, igualmente estão construídos em quaisquer universos literários, visto «que no plano do mundo imaginário

qualquer modalidade temporal existe em função da sua apresentação, o tempo da obra – e a mesma condição terá o espaço – é um dos correlatos do discurso» (Nunes, 1995: 25), enquanto linguagem concreta e efetuada, no âmbito literário, cuja composição de significados, historicamente construídos, a refletir a relação espaciotemporal, foi nomeada por Mikhail Bakhtin (2010) de *cronótopo* e sua configuração «vincula o mundo do autor ao mundo do leitor (em outras palavras, da experiência Eu-Outro); e dentro da obra, o mundo exterior ou mundo interior» (Macêdo; Vieira, 2015: 134).

Depois de participar de uma conferência sobre Cronótopo na Biologia, em que «foram também abordados questões de estética», Bakhtin entendeu-o posteriormente «como uma categoria conteudista-formal da literatura» (Bakhtin, 2010: 211), num todo dotado de sentido e concretude, pois «O tempo que se faz denso e compacto torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do entrecho, da história» (Reis; Lopes, 2002: 139).

A partir dessa base teórico-filosófica, podemos afirmar que o mundo literário e seus espaços e tempo só existem, de facto, na linguagem, na escrita literariamente comunicada; e a escrita saramaguiana se pôs a contar suas histórias. Para, então, analisarmos as ambiências que formaram a escrita saramaguiana, iniciamos com a memória a compor espaços e vamos até o defrontar a temporalidade, mormente a histórica, seja nos diversos géneros, mas em atenção os romances (*Terra do Pecado*, *Claraboia*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*).

## 2. Espaços da memória

Com efeito, o jovem escritor nasce já velho (Saramago publica *Os Poemas Possíveis* com 44 anos e ganha mais notoriedade somente a partir de *Levantado do Chão*, quando tinha quase 60 anos); e devido a este nascimento tardio, houve um prolongamento de sua juvenília. E, sobre algum *prolongamento também da sua adolescência*, idade em que, geralmente, surgem escritores, sejam ou não somente poetas; e ainda uma distante possibilidade de se tornar um escritor reconhecido, Saramago respondeu, ao tentar justificar tanto o autodesprezo à primeira obra quanto a interstício sem publicações (1947-1966), para além de sua opção pelo género romanesco, e, por conseguinte, autopropaganda:

**Mas, o que é que andou a fazer, como ficcionista, até aos 50 e tantos anos? Escrevia e deitava fora, deixou de escrever depois do *Terra com***

***Pecado [sic], de 1947, que apagou da sua bibliografia e era quase tipicamente naturalista?*** Bom, depois desse velho romance, de que não tenho nenhum exemplar, escrevi outro que não publiquei, e depois desse tive mais duas outras ideias, ainda devem andar por aí uns papéis. Enfim, tudo isto se esgotou, aos 30 anos já não estava a pensar em romances, limitei-me a escrever uns contos. Julgo que não teria estímulos, não teria maturidade suficiente. Às vezes penso que tive uma adolescência muito prolongada, devo ter entrado nos 30 e tantos anos... **Quer dizer que os poemas vêm, como é frequente, a seguir à adolescência?** Os poemas são publicados aos 44 anos e foram escritos nos dois ou três anos anteriores. Então, é como que se tivesse precisado de um amadurecimento muito mais lento do que é normal. De qualquer forma, tenho a impressão que aquilo que em mim podia ser poético está nos romances (Vasconcelos, 2010: 29) [grifo no original].

Como já visto, parou de publicar, mas não de escrever, devido tanto aos escritos, que não deram em livro, como a aproximação ao mundo das letras, quer pelas atividades de tradutor e crítico quer de editor e articulista em periódicos. No interior da sua poética, em «Balança», seu sujeito lírico chegou a afirmar: «Ponho o que há de amor, a sua urgência, / O gosto de passar entre as estrelas, / A certeza de ser que só teria / Se viesses pesar-me, poesia» (OP, 22); pôde reverberar, em «Aniversário», uma relação distante que o autor tivera com seu pai; e, já no segundo volume, reconheceu sua inadequação ao *habitat* poético, numa sextilha sem rima, ou de rimas cruzadamente desiguais, pouca métrica, ritmo agressivo, animalesco ou, no mínimo, fisiológico, com uma tónica bem narrativa, de uma escrita raivosa, a rebelar-se mnemonicamente contra si mesma: «Estou onde o verso faço, e erro o verso/ [...] No travor do caroço, a memória do mel» (PA, 43) (*vide* Anexo X). Essa inadequação está presente desde a poesia «Até ao sabugo», que abre *Os Poemas Possíveis*:

Dirão outros, em verso, outras razões,/ Quem sabe se mais úteis, mais urgentes./ Deste cá, não mudou a natureza,/ Suspensa entre duas negações./ Agora, inventar arte e maneira/ De juntar o acaso e a certeza,/ Leve nisso, ou não leve, a vida inteira.// Assim como quem rói as unhas rentes (OP, 17).

Se é imprescindível uma maior explanação, visto que esse hiato bibliográfico decorre no recorte temporal em que o *corpus* desta investigação está focalizado, então podemos dizer que o interregno 1947-1966, colocado entre o romance *Terra do Pecado*, com ambiente e de conteúdo oitocentistas, apesar de publicado em fins da primeira metade do século XX, e o formato lírico do seu próximo livro (*Os Poemas Possíveis*), quando o Neorrealismo<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> O movimento iniciou-se em 1939, teve confluência com o Existencialismo e se quis qualificar de neohumanismo, remetido ao Realismo-Naturalismo (*cf.* Ambires, 2013): marcado pela preocupação de elementos económico-sociais, foi natural que o realismo socialista tenha sido sua temática essencial, pois a «literatura deixa de ser subjectiva, conforme o pensamento presencista, para ser objectiva, na linha do materialismo dialéctico. Muito mais do que mostrar a miséria dos pobres em contraste com a opulência dos ricos, era preciso revelar as contradições de uma organização social em crise; analisar a miserável condição de vida dos camponeses e do

português já ia ao meio, desvincula o autor de ser tido por neorrealista. I.e., somente depois da Revolução dos Cravos, o género romanesco colocará sua escrita no turbilhão conceptual daquilo que é (e não é) o Pós-modernismo na Literatura portuguesa.

Um tempo em que Saramago mais viveu do que escreveu? Decerto que não. Para nós, o anacronismo do escritor, facilmente assumido quando esse hiato já havia passado, pode ter sido simplesmente por uma falta de fôlego na transição (e influência) de uma escola literária para outra, fôlego não tão logo recuperado. Tal simplicidade foi descrita por Fernando Aguilera, sintetizando-a através dos autoquestionamentos do autor, naqueles anos após «A viúva» e *Claraboia*:

Na impiedosa luta interior que o mortifica, desempenha um papel destacado a insegurança quanto ao seu destino como escritor: «Há talvez, em mim, um fundo de misticismo. Quem sabe? E o romance? E a literatura? Para que escrevo eu? Escritor?! Só por ironia. Falta-me tudo para ser escritor menos o conhecimento da escrita, que, aliás, é comum a 50 por cento da população. E, sendo assim, por que escrevo? Que interesse tem responder a esta pergunta? Escrevo porque escrevo e acabou-se. Escrevo mal, já sei, tenho um vocabulário de guarda-portão, mas escrevo. Senão escrever, que farei?» Insegurança, mas também determinação (Aguilera, 2008: 49).

A isto – *quod scribo?*, que lhe apareceu novamente, e de forma existencial, em 1975, aquando da sua demissão do último diário em que trabalhou, Saramago deu-se em campanha; e sua escrita, *continuum* de questionamentos a extrapolar os muros da arte livresca, pode contribuir «tanto para a ética prática como para ética especulativa» (Compagnon, 2012: 59). Conforme Horácio Ruivo, se, por um lado, «a aprendizagem conseguida no espaço rural ribatejano, onde o autor aprende a valorizar a vida em simplicidade material, mas em riqueza emocional, é determinante», por outro:

A consciência de diferentes ideologias políticas, algumas das quais desde logo reconhece serem comprometedoras da liberdade do homem – como é o caso do fascismo, que repudia e contra o qual enceta uma luta ideológica através do poder da palavra, são também descobertas feitas na infância e adolescência, predominantemente no espaço urbano da capital (Ruivo, 2017: 40-41).

## 2.1 *Locus amœnus horrendus*

Para além de sabermos que, por mais que Saramago tenha encontrado no romance o seu género de eleição, o formato mitológico de contar histórias, o modo contista, o relato

---

proletariado rural; indicar, em suma, a problemática do progresso industrial dentro de uma sociedade eminentemente agrária» (Azevedo Filho, 1972: 23-24).

curto – narrativas que dão uma explicação a natureza, o mundo, a vida, o próprio homem – perdurou-se na escrita saramaguiana; ainda que se querendo derrubar algumas mitificações anteriores. Enquanto moldes diegéticos, conto e mito são próximos, mas autónomos; e, apesar de imbricados nessa escrita, apresentam uma grande habilidade de inserir-se em outras formas textuais, para além de se adaptarem à evolução genológica, sobrevivendo nas atuais expressões literárias.

Em vista disso, o modo como a escrita saramaguiana interpõe cada conto demanda a verificação de uma criteriosa exploração linguística, feita pelo autor. Por isso, a brevidade deste género permite-nos considerar as narrativas de *Objeto Quase* tão mais próximas do que podemos denominar de exercício literário quanto às crónicas o são. Num e noutro, a capacidade de engendrar histórias foi ganhando corpo, e a imagética fluvial e semiótica marítima acompanham a formação dessa escrita: seja pela memória autoral a acompanhar personagens e perpetuar algum *locus amœnus*, a um só tempo, paralisado e movente – rio que não se parece mover, mas é móvel, pois, através da escrita, Saramago pode voltar a este espaço campesino; seja pelo estilo do escritor, que também pode retratar o movimento ondulatório e, por conseguinte, incontável, em suas digressões e aporias:

Eu gostava de andar com a natureza sem abstrair dela nada mais do que ela é. Eu não era um menino muito imaginativo. [...] Regressar a Azinhaga, agora, é regressar a outro lugar que já não é o meu. [...] Na aldeia, no **rio** que passava e passa – mas já não é o mesmo: agora é um esgoto, isso acontece com quase todos os rios do mundo –, eu andava descalço (APS, 25-26).

Passou por entre as longas ramadas dos salgueiros e, depois de afastar as últimas que formavam, à sua frente, uma cortina longa e verde, viu, em baixo, o barco. Ligada por uma corrente ferrugenta à margem e amparada a uma estaca cravada no fundo do **rio**, a velha caçadeira mantinha-se imóvel (TP, 61). Tornaremos a atravessar o **rio**, que grande mar, e um senhor que vai no barco diz com muito bom modo, Isto aqui é o Tejo, **o mar é além**, e apontou, e então é que reparámos, não se via terra, será possível (LC, 85).

Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o decasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofo, pensar no que se pensa, ou pensou, ou está pensando, e **que pensamento é esse que pensa o outro pensamento**, não acabaríamos nunca mais (LC, 63) [grifos nossos].

Na continuidade de experimentos com as palavras e os géneros, feitos por Saramago; e, desta vez, mais afinada com as tendências estéticas da prosa contemporânea, sem deixar de aprofundar o barroco, que de minimalista, expresso em «Cadeira», de cuja longa citação abaixo se pode justificar por alguma ânsia da escrita saramaguiana em descrever a queda

acidental, mas histórica, do regime salazarista e alguma ironia face ao discurso religioso; se torna maximizado em *Memorial do Convento*:

Caindo assim a cadeira, sem dúvida cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos, e enquanto olhamos este tomo que nada deterá e que nenhum de nós iria deter, agora já sabido irremediável, podemos torná-lo atrás como o Guadiana, não de medroso, porém de gozoso, que é modo celestial de gozar, também sem outra dúvida merecido. Aprendamos, se possível, com Santa Teresa de Ávila e o dicionário, que este gozo é aquela sobrenatural alegria que na alma dos justos produz a graça. Enquanto vemos a cadeira cair, seria impossível não estarmos nós recebendo essa graça, pois espectadores da queda nada fazemos nem vamos fazer para a deter e assistimos juntos. Com o que fica provada a existência da alma, pela demonstrativa via de um efeito que, dito está, precisamente não poderíamos experimentar sem ela. Torne pois a cadeira à sua vertical e comece outra vez a cair enquanto à matéria voltamos (OQ, 14-15).

Sobre este conto, para Jane Tutikian, interartisticamente, a partir da desconstrução, por via semântica, das palavras, com que a escrita saramaguiana principia o texto, pela desconstrução do espaço, cuja descrição não é necessária e «poderia ser o cinema, mas não é, é descrito pelo avesso e com tal habilidade que o que nega se afirma como imagem no ato da leitura, numa confluência de ações que se desenrolam apenas hipoteticamente na duração do ato efetivo da queda da cadeira» (Tutikian, 2019: 73).

Desse modo, neste *Objeto*, a descrição do fantástico, predominantemente em «Embargo»; e de alguma descrição que possui a tônica de ficção científica, presentemente em «Coisas», surgem na *fase de formação* dessa escrita, respectivamente:

A gabardina aderira ao encosto do banco, do mesmo modo que ao casaco, à camisola de lã, à camisa, à camisola interior, à pele, aos músculos, aos ossos. Foi isto que pensou não pensando quando daí a dez minutos se retorcia dentro do carro aos gritos [...] Como poderia explicar que o líquido biológico lhe arrancara a pele e se movia agora na escuridão do seu quarto? (Movia-se para onde?) (OQ, 41 e 98).

A relação do Convento de Mafra, em *Memorial*, com um cemitério, em «Refluxo», «centro geométrico do país», mas no qual nem o rei seria enterrado, é intrínseca; pois, já neste conto, uma crítica à figura de um rei-ditador, que detém o poder de dizer «não pode, não quer, não deve» e até o lugar da sua morte, se interpõe do início ao fim:

A construção, quatro muros servidos por quatro estradas, era um cemitério. E este cemitério ia ser o único do país. Assim fora decidido pela pessoa real [...] Arrastando o manto real, seguiu devagar por uma álea que ia dar ao coração fechado do bosque. Ali numa clareira deitou, sobre as folhas secas se deitou, e estando deitado olhou o guarda que se ajoelhara, e disse antes de morrer: «Aqui.» (OQ, 51 e 64).

Outrossim, no conto «Centauro», o leitor se depara com um relato que explora, sem conotação, a mitologia clássica, embora tenha um carácter poético. Neste, o centauro é um homem em cima do seu cavalo e não o ser híbrido que alcança a individualidade humana ao se libertar da metade animal e não aquele monstro mitológico, ao qual eram atribuídas qualidades (caça, medicina, música e arte da profecia) (cf. Bulfinch, 2002):

O centauro acabou por ficar sozinho. Durante milhares de anos, até onde o mar consentiu, percorreu toda a terra possível. Mas em todos os seus itinerários passava de largo sempre que pressentia as fronteiras do seu primeiro país. O tempo foi passando. Por fim, já lhe não sobrava terra para viver com segurança. Passou a dormir durante o dia e a caminhar de noite. Caminhar e dormir. Dormir e caminhar. Sem nenhuma razão que conhecesse, apenas porque tinha patas e sono. Comer, não precisava. E o sono só era necessário para que pudesse sonhar (OQ, 117-118).

Quase todo ponto de vista diegético é o do homem que não é mito nem objeto da história, mas precisa de ser um sujeito, que se dirige para o sul, com um repetido gesto de olhar para trás – princípio do humanismo dialético dessa escrita; e, no fundo, a narrativa acaba por ser uma fuga, a fim de chegar a transformação final do mundo, espaço interior que desemboca no espaço exterior.

Quando os objetos começam a desaparecer, em «Coisas», causando transtornos aos homens dependentes da funcionalidade daqueles, o governo intervém e, para tal, contrata psicólogos, numa ênfase à ideia da humanização das coisas e, inversamente, da coisificação do homem. Neste conto, uma das vezes em que a escrita saramaguiana termina uma narrativa sem uma tónica reticente, marcando dessa forma os passos da cidade, uma descontinuidade própria de sua faceta contista e ou com um desfecho claro, com a fala de um protótipo das grandes personagens femininas, o conto finaliza com uma mulher a dizer: «Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas» (OQ, 107). O que será descontinuado, pois a omni-negação, constante textual dessa escrita, será mais usado para subverter e questionar do que para elaborar sentenças futuristas como esta. A partir disso, os finais serão propostos e ou provocações ao leitor, assim como o autor deixa de lado sua faceta contista e só volta ao género em *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997), já na última fase da sua bibliografia.

Tal frase, ao menos na *fase de formação*, posta como sentença tão assertiva, às vezes, se repetirá, às vezes, no meio das narrativas mais longas, mas não em seus desfechos, como: «Duas vezes por mês tinha de receber a visita da mãe, e habituara-se. As moscas também importunam e, no entanto, não há nada a fazer senão habituarmo-nos a elas...» (CL, 266). Em

«Coisas», a escrita saramaguiana, dando um desfecho para tal conto, recurso que descontinua nesta fase, não volta a repetir conclusões tão claras, deixando este trabalho para o leitor e preferindo a peripatética à patética, em suas ambiências.

A considerar ainda que «Saramago [em “Coisas”] inventa seu *locus horrendus*, uma sociedade orwelliana em que os habitantes policiam habitantes e o Estado policia todos, e como sempre a esperança subsiste sob a forma de um movimento de resistência» (Vieira, 2018: 375, pode haver um resquício de paralelismo com *O Ano de 1993*, pois ambos são parábolas sobre uma atualidade política. Esse espaço de horror, labirinto ao mesmo tempo exterior e interior, já esteve presente em *Claraboia e Terra do Pecado*:

Não mais desespero, não mais indiferença: agora era ódio o que sentia. Odiava o marido e odiava-se a si mesma. Lembrava-se de que se lhe entregara com a mesma fúria com que ele a possuía. Deu uns passos indecisos na cozinha, como se estivesse num labirinto. Por toda a parte, portas fechadas e caminhos sem saída (CL, 249).

A morte do marido despertara-a brutalmente para uma vida que já não era a sua e, tremente de medo, sentia que regressava ao passado cheio de terrores e de sombras, ao passado estéril e inútil que julgava morto. E debatia-se, procurando onde agarrar-se, numa ansiedade de salvação que a esgotava (TP, 119).

Contudo, apontamos que também está, em *Objeto Quase*, a vertente mnemónica dessa escrita, no que toca à retórica e ao intertexto, haja visto que, respectivamente, já antes presentes em «Refluxo», no primeiro parágrafo:

Primeiramente, pois tudo precisa de ter um princípio, mesmo sendo esse princípio aquele ponto de fim que dele se não pode separar, e dizer «não pode» não é dizer «não quer» ou «não deve», é o estreme não poder, porque se tal separação se pudesse, é sabido que todo o universo desabaria, porquanto o universo é uma construção frágil que não aguentaria soluções de continuidade – primeiramente foram abertos os quatro caminhos (OQ, 49).

Depois, em «Centauro», com a «aparição» de Quixote, pois «viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento» (OQ, 118). Bem como em «Desforra», inicialmente intitulado «Calor», encontramos tanto a imagética fluvial quanto a constante textual da omni-negação, inserida num elemento dominante – o sangramento: «O rapaz vinha do rio» e «meteu-se à água e nadou para a outra margem» (OQ, 133 e 136), do início ao fim do conto, contribuindo para a formação de uma escrita a partir da ambiência interior de uma casa, em decorrência da deslocação em um rio.

O rapaz, sem nome (a propósito, ninguém tem nome neste conto), rema sob um rio, troca olhares com uma rã e é olhado por uma rapariga. Deixando de lado a sonoridade, diríamos musical, dos sintagmas *rapaz*, *rã*, *rasando* e *cigarra* no decorrer do conto, ao fim do

primeiro parágrafo, notamos que tal constante é, inicialmente, colocada em duas camadas, uma mais e a outra menos evidente: «No outro lado do rio, [...], **imóvel**» e «seu corpo desenhou o gesto de uma palavra que **não** se ouvia» (OQ, 133) [sem grifo no original] – o primeiro não a «parar» o rio e o segundo a «mover» um convite.

Entretanto, segue rumo à casa, onde presencia «o protesto de um porco preso», «um apelo que **não** espera socorro»: «Dois homens e uma mulher seguravam o porco. Outro homem, com uma faca **ensanguentada**, abria-lhe um rasgo vertical no escroto» (OQ, 134) [grifo nosso]. Ao final, o conto sugere ter havido uma relação sexual e fortuita, sem pormenores, entre uma rapariga e o rapaz, que olha «uma vez mais o rio. O silêncio assentava sobre a líqüida pele daquele interminável corpo. Círculos que se alargavam e perdiam na superfície calma, mostravam o lugar onde enfim a rã mergulhara» (OQ, 135-136).

Ou seja, a primeira ambiência é *animalesca* e sua deslocação aquática, neste conto, a partir da imagética fluvial, num corpo a corpo, com os animais («uma rã», «ave azul rasando a água», «cigarra roía o silêncio», «o porco», «a mesma cigarra rangia» e «outra rã») e uma rapariga, com quem se vingava da perda dos testículos pelo porco, que «abocou-lhos», comendo parte de si próprio, num rompante e irracional canibalismo.

Nas metáforas dessa escrita, tem o homem fora e dentro de si, quando não pensa, seja por necessidade ou paixão, mas também por ruindade e interesses, o gérmen da sua autodestruição. No fundo, *Objeto Quase* não apenas quer ditar que o homem não é um objeto, mas, se o for, lembrada novamente a cena final da peça *Que Farei com Este Livro?* que seja um livro. Ao menos, neste drama, a escrita o leva a se questionar.

Sobre a metaforização, recurso compositivo tão bem utilizado em âmbito lírico, mas do qual Saramago não se afastou em discurso romanesco, dessa dicotomia exterior-interior, conectada à predileção do escritor pela palavra «não», Gaston Bachelard discute:

*Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jœur dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du non qui décide de tout* (Bachelard, 2004: 191).

Obviamente que o humanismo dialético, por exemplo, pode ser melhor observado em «Cadeira» e «Coisas»; contudo, em «Desforra» a omni-negação, associada à imagética fluvial e a um sangramento animalesco, com certa influência kafkiana e distanciando-se de um aparato queirosiano, visto em *Terra do Pecado*, nos faz apontar que nenhuma escrita abandona seus elementos dominantes e obsessões, e a voz narrativa de Saramago se foi formando também no género conto.

Dada a exiguidade do espaço criativo de um conto e, haja visto que, no texto dramático, de facto inexistente uma instância narrativa, mas apenas rubricas do escritor, a auxiliar no cenário e nos figurinos; o leitor de «Desforra» fica bem circunscrito ao seu papel enquanto público, a simbiose se dá entre as personagens homem e animal (humanização dos animais e animalização dos homens), o discurso filosofante pouco aparece e ainda não há grandes possibilidades de surgir o avatar narrativo.

Porém, em excerto romanesco, por exemplo, anterior às poesias e às crônicas, notamos o quanto o escritor já acutila e desconcerta o leitor, ao estender a omni-negação, pois, dentro de um parágrafo, ondula toda espécie de «não»: pelos prefixos *des-*, *in-*, no que se refere à morfologia; pela comparação (mãe não ama/moscas importunam), à semântica; pela quebra da imagem aguardada de uma relação parental, à pragmática:

Lídia baixou os olhos para o livro, num movimento que parecia significar ter atingido o limite da sua capacidade de observação de uma pessoa **desagradável**. **Não** gostava da mãe. Sabia-se explorada, mas **não** estava aí o motivo da **inimizade**. **Não** gostava da mãe porque sabia que ela **não** a amava como filha. Várias vezes pensara em afastá-la. **Não** o fazia porque temia cenas **desagradáveis**. Pagava a sua tranquilidade por um preço que, embora alto considerado em si mesmo, **não** era excessivo para o que lhe proporcionava. Duas vezes por **mês** tinha de receber a visita da **mãe**, e habituara-se. As **moscas** também importunam e, no entanto, **não** há **nada** a fazer **senão** habituarmo-nos a elas... (CL, 266) [grifos nossos].

A propósito, podemos ainda apontar aí que há uma aproximação sonora, um tipo de aliteração, *senão*, no mínimo, um recurso fonético, entre os sintagmas *mãe*, *amava*, *mês*, *inimizade* e *mosca*. Assim, a linguagem literária dessa escrita adensa e agudiza o advérbio tanto para representar o clima pesado, irritadiço, que chega ao insuportável, de uma conversa entre uma filha que se deixa explorar e uma mãe explora; quanto subverter a história mais oficial (ou mais esperada) de que amor habita quaisquer relações parentais; bem como, desconstrói a figura materna, que pode habitar o imaginário coletivo.

Essa aproximação fonética, com tónica e teor às vezes líricos, a rimar mesmo em meio prosaico, terá a dosagem crítica e a carga irónica, que Saramago tanto desenvolve em seus textos, quando nomeia os homens que representam o Estado, os militares (cabo Tacabo e tenente Contente) e o administrador do concelho (Goncelho), que comemoram ter sufocado a primeira rebelião do latifúndio: «Coitados, são uns pobres diabos que nem sabem o que querem, Uns ingratos, diz o administrador, e o tenente repete a continência, não sabe fazer outra coisa» (LC, 111).

Ainda sobre o género crónica, quatro foram os volumes produzidos por Saramago, entre 1947 e 1980: *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL Teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1977), que já dariam malha suficiente de investigação, mas pretendemos abordá-lo aqui por meio do subtema «espaços da memória»: mais uma faceta dessa escrita na *fase de formação*, com elementos espaciotemporais a dominarem as ambiências, da mais urbana Lisboa a um destino ignorado, mas que permanece uma companhia fluvial: «À esquerda do caminho, um rio corria ao nosso lado» (ABV, 239), seja por deslocação mnemónica do cronista-narrador seja por convocar a companhia do leitor, ligeiro de periódicos ou mais demorado de um livro, para ver e ouvir uma história que passa, pois, segundo Michel de Certeau: «Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço» (Certeau, 1994: 200).

## 2.2. «Que a viagem fizeram»

Ora, se a amenidade e o horror destes espaços exteriores e interiores dizem respeito diretamente ao *Homo fictus* dessa escrita, a existir dentro e fora do próprio homem à Saramago, suas possíveis deslocações também tem uma relação intrínseca aos modos como os homens se violam uns aos outros, pois a «a invasão de um espaço delimitado e interdito», para além de ser uma das significações de violação, parece sintetizar a chamada de atenção, bem presente, nas descrições da ambiência *animalesca* e em cada género que o autor iniciou nessa fase de formação, passando de uma ênfase na *topografia* para sobressaltos na *prosopografia*.

Se lembrarmos de Abel, em *Claraboia*, e do médico de *Ensaio Sobre a Cegueira*: «Quem é batido, se não bateu ainda, baterá um dia. É uma questão de oportunidade» (CL, 319); «É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade» (ESC, 40), é esta massa humana, batida e pessimista, que se desloca nos espaços e no tempo da escrita saramaguiana, trajetória percorrida pelo sujeito lírico de «Caminho»: «Não é vida, nem sombra, nem razão,/ É jaula de doidice furiosa,/ Eriçada de gritos, angulosa,/ Com estilhaços de vidro pelo chão» (OP, 175) (vide Anexo XI).

Neste sentido, «A cidade», «As palavras», «O cego do harmónio», «Os olhos da pedra», «A vida é uma longa violência», «A nua verdade» e «Um salto no tempo», pertencentes ao primeiro livro de crónicas, *Deste Mundo e do Outro*; «“E agora, José?”» e «A

perfeita viagem», ao segundo, *A Bagagem do Viajante*, de uma recensão da época em que começaram a ficar um pouco mais conhecidas as crónicas de Saramago, podemos ver:

Por vezes, são uma reflexão sobre os pequenos nadas, espelho límpido dos grandes males que enchem a existência desencantada do povo: a queda das ambições, o envelhecer da esperança, o descontentamento, a raiva, o sortilégio de sombras habitando a «ilha de aflição que é o homem» português [...] a realidade que nos cerca, as muralhas dum quotidiano rotinizado, as pontes duma sociedade com livre trânsito para o passado e luz vermelha para o devir; paralelamente, avulta um pensamento a dinamitar o caruncho das estruturas mentais (Mendes, 1975: 268 e 269-270).

Outrossim, sabemos que estes textos foram, inicialmente, publicados em jornal – material de papel, diariamente modificado pelo homem, maleável, em que Saramago, quando criança, exercitou a leitura e, depois, o autor exercitou a escrita –; e que, mais tarde, o escritor atribuiu à pedra – material primário e rígido – o escopo do seu percurso literário, principalmente no romance, e o motivo da sublinha memorialista em sua escrita. Numa inversão do movimento artístico, visto que, ao invés de ir da pedra à estátua, para Saramago, sua escrita foi, conforme à memória familiar que trazia, um «avançar no caminho que vai até ao interior da pedra, onde o meu avô sempre esteve sem que eu o soubesse» (AEP, 43), a parecer

uma esfinge, direi eu mais tarde, quando as leituras eruditas me ajudarem nestas comparações tão abonatórias de uma fácil cultura. Hoje digo que parecia um homem. E era um homem. Um homem igual a muitos desta terra, deste mundo, um homem sem oportunidades, talvez um Einstein perdido sob uma camada espessa de impossíveis, um filósofo (quem sabe?), um grande escritor analfabeto (DMO, 28).

Deslocação entre vida que passa e vida que acaba, *deste mundo e do outro*, a convocar o leitor a «viajar» e pensar que

a vida é feita de pequenas e minúsculas tarefas. Escrever é uma delas. Do ponto de vista de Sírio, nem sequer a viagem da Terra à Lua tem assim tanta importância. Mas pôr uma palavra adiante da outra, aqui na superfície da Terra, e em particular neste desvão do planeta, é um ato muito importante. Positivo, ou negativo. Será positivo se cada palavra for pesada e medida, restituída ao seu verdadeiro valor – e não usada como cortina de fumo ou porta para o museu das antiguidades retóricas. Será positivo se despertar em quem lê um eco que não venha da obscura condescendência da ilusão e do logro que dormita no fundo da passividade em que temos vivido (DMO, 146-147).

De início, numa tónica de conto de fadas, com resquícios de epopeia, «A cidade», espécie de *polis* saramaguiana semi-épica, urbe *deste mundo e do outro*, começa e termina com a expressão «era uma vez» – a frase «Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade» (DMO, 9) é a primeira do texto, como também uma das últimas; e, com a

liberdade peculiar ao carácter mais ensaísta do que cronológico, há uma envolvimento lírica entre cronista e leitor: «Não conhecemos a força do mar enquanto ele não se move. Não conhecemos o amor antes do amor» (DMO, 10) e não relação com algum facto quotidiano (o que esperamos de uma crónica).

*Homo quæstio* aqui é a própria batalha e se torna *Homo viator*: «Até que um dia o terreno da luta ficou livre e desimpedido, como um estuário onde as águas descansam. Sangrando, o homem e o deus que lhe ficara olharam de frente as portas». Ao se escusar de alguma identificação, o narrador nomeia o espaço, depois do elemento sangramento, a partir de uma condicionante, interpelando o leitor: «Cidade de José se lhe quisermos dar um nome» (DMO, 11). Mas antes da batalha, fica paralisado entre a *luz* da cidade e a sua *sombra*:

De dentro vinham rumores de festa. Assim lho dizia, mais do que os sentidos, a imaginação. Rumores de vida seriam, pelo menos. Não a morte solitária que é a contemplação obstinada da própria sombra. Não o desespero surdo da palavra definitiva que se escapa no momento em que seria, melhor que uma palavra, uma chave. **E então o homem rodeava as longas muralhas, tateando, à procura da porta que obscuramente lhe estaria prometida** (DMO, 10) [grifo nosso].

Quando António José Borges introduz seu estudo sobre a dicotomia sombra-luz, tão presente no conjunto da obra saramaguiana, analisando os romances da última fase, *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, em que «as vozes proverbiais, não raras vezes subvertidas; a questão de Deus; a personagem cão» (Borges, 2010: 22) anunciam que o «espaço do manicómio ou o da cidade em profunda crise política [...] funcionam como a estratégia ideal para que o autor possa apresentar uma teia de relações humanas que funcionarão como espelho das sociedades actuais» (Borges, 2010: 35), sublinha a crónica «A cidade», em que aparece o que, para nós, é a segunda ambiência, a *viandante*, a envolver pessoa e espaço geográfico, espaço e memória: «E se lhe aconteceu julgar que entrara na cidade, talvez sim, mas era como se a par da cidade real houvesse imagens dela, inconsistentes como a sombra que nos olhos se tornava mais e mais densa» (DMO, 9), pois «a cidade era ele próprio» (DMO, 11).

Também em «As palavras», surge um discurso metafórico, pouco distante de um facto específico, porém, se querendo argumentar: «A palavra é poeira nos olhos e olhos furados. A palavra não mostra. A palavra disfarça», contrapondo (ou defendendo-se da força das palavras) com o vazio delas, finaliza: «O silêncio é a terra negra e fértil, o húmus do ser, a melodia calada sob a luz solar. Caem sobre ele as palavras. Todas as palavras. As palavras boas e as más. O trigo e o joio. Mas só trigo dá pão» (DMO, 54), numa clara referência a uma

parábola bíblica, igualmente chamando atenção à fome, elemento que se constituirá dominante, principalmente em *Levantado do Chão*. Por sua vez, «O cego do harmónio» e «Os olhos de pedra» já trazem referências ao quotidiano lisboeta, mesmo contando com a imaginação do leitor, respectivamente: «Imagine-se uma rua. A hora é matinal. O lugar, sossegado, do provinciano sossego que ainda sobrenada nesta aldeia de um milhão de vizinhos que é Lisboa».

Em ambas, «O cego» com as sentenças de abertura e final: «Amigos, esta história é verdadeira» (DMO, 59) e «Se alguém ler esta história ao cego do harmónio, dê-lhe também lembranças da amiga que ma cantou» (DMO, 60); e «Os olhos», bem no vértice: «Imaginações? Nunca se sabe. Há em Lisboa um pequeno jardim particular [...] onde durante muitos anos uma estátua de mulher [...] ergueu o rosto para todas as cores e todas as mudanças do céu e do rio» (DMO, 61-62), perfilam-se confissões do cronista-narrador, ou do cronista e do narrador, se nos fosse possível separá-los. Em prévia idealização, aquele voltado para a realidade e este, a imaginação, apesar de a escrita saramaguiana *ab initio* se formar misturando também estas fronteiras:

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. [...] Sou capaz de olhar na mais perfeita paz de espírito uma estátua, sem que da contemplação me venham outros abalos que as chamadas emoções estéticas. O pior são os olhos. Não sei quando, nem onde, nem porquê, entrou-me no espírito a superstição de que os olhos das estátuas veem (DMO, 59 e 61).

Afinal, são histórias que pertencem à memória do cronista, ao mesmo tempo, duvidante do que narra e de quem podemos duvidar, a lançar questões, senão respondidas por ele, muito menos o poderá ser pelo leitor, embora faça perdurar o carácter dialógico do texto:

Um dia (há sempre um dia, mesmo nas histórias não inventadas), da estátua só ficou o pedestal [...] Que acontecera à mulher de pedra? Foi vendida? Caiu do pedestal? Retirou-se pelo seu pé, a coberto da noite? Foi-se deitar ao rio? Ou, mais modestamente, cobre-se de pó e teias de aranha num barracão das traseiras? Vá lá saber-se! [...] em qualquer parte, não sei onde, os olhos da pedra estão vendo (quem sabe?) todas as coisas que os nossos olhos de homem gostariam de ver e aprender: o real valor do tempo e do que nele se contém, a serenidade de saber-se transitório e sorrir disso (DMO, 62).

Mas é, especificamente em «A vida é uma longa violência», umas das poucas vezes, nesta *fase de formação*, que a escrita saramaguiana trata do elemento violência com mão leve, sintetizando a existência humana: «Em meia dúzia de palavras (conte-as e verá que não são mais que seis) resumira a minha vida pessoal, a sua, leitor, e a da humanidade inteira, sem

distinção de credos ou raças» (DMO, 119) e a percepção de que a idade, ou tempo gasto, pode fazer perder a paciência.

Apesar de permanecerem o cepticismo, o pessimismo e ou desencantamento com o mundo e com a vida, dividido entre uma «ideia brilhante e admirativa» e o quotidiano, o discurso filosofante aparece, a pensar sobre a vida e a discorrer retoricamente sobre isto. Ao fim, eloquente e musicalmente, a violência, que a crónica não associa a agressão a outrem, mas a decisão, não é a de sangue, mas a de atitudes:

É, sim, o canto, o cântico, o hino, a simples ária íntima que dá a cadência do nosso passo acelerado. E para isto é precisa muita violência. A que sujeita os desânimos e as renúncias, a que transforma a corda esticada e vibrante o ser (paranoico, ou não) em que habita (DMO, 120).

Assim, se antes atentarmos para o título – *Deste Mundo e do Outro* –, como outros dessa escrita, e a ambiência *viandante* contida em suas crónicas, as ideias (daquilo que é para o que está escrito), observamos o quanto os elementos dominantes – sangramento mais visto até aqui, mas também os que seguem: violência, fome e trabalho –, aparecem tanto nas poesias, como será visto a seguir, quanto nos contos, em *Claraboia*, e depois em *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão* –, juntando-se a dicotomia sombra-luz e mais uma alegorização, que o autor construiu acerca do seu género romanescos, pois Saramago

ocupou-se da classificação da sua obra criando uma eloquente metáfora, da *estátua e a pedra*, com que procurou, por um lado, desvincular-se da etiqueta de romancista histórico, que se lhe havia aplicado pela sua fase inicial, clarificando a sua posição como escritor em relação com a História; e, por outro, precisar o novo rumo tomado pela sua fabulação a partir de 1995, com *Ensaio sobre a Cegueira* (AEP, 46).

No entanto, já na *fase de formação* dessa escrita, em realce os romances, tudo isto (vertente mnemónica, constantes textuais, dominantes e dicotomias de eleição) está presente, ora mais ora menos, por serem as obsessões do escritor. O que Saramago fez foi dispersar, com olhos críticos e voltados para a obra, sua recensão, a levar em conta somente os protagonistas romanescos (H., os Mau-Tempos, Baltasar e Blimunda, Ricardo Reis, Raimundo Silva etc.) e este género, respectivamente, no Discurso pelo Nobel e em *A Estátua e a Pedra*: «Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*» (AEP, 33-34).

E, mesmo nas crónicas, género bem circunscrito a factos de um tempo, notamos o quanto sua escrita foi encarando mais a linguagem com a qual as pessoas, desde as

desimportantes até as do âmbito literário, os «grandes» da memória cultural deste País, se podem encontrar na memória nacional; e menos a História a partir de como é escrita, pois tinha umas novas histórias a escrever.

Em «A informação na ordem do dia», assinada a 6 de fevereiro de 1973, portanto pré-Revolução, analisa criteriosa e ideologicamente a escrita/fala do líder do regime; e em «Nem só Camões vítima», de 10 de junho de 1975, joga literariamente tanto com as figuras de linguagem (antítese e ironia) quanto com a personificação camoniana, figura fortemente associado a ideais nacionalistas ou memória de nação:

Hoje, feriado, **ex-dia de uma raça (ou povo?)** que vale muito mais do que quiserem fazer dela, só Luís de Camões terá razões de queixa, por assim o terem posto de lado sem aquele **mínimo** de cerimónia que se deveria dar **ao maior** dos poetas portugueses. Nesta agitação que vem sendo a nossa, nem tudo pode lembrar, mas não está bem o que o pobre Luís Vaz acabe a ser a inocente vítima das apropriações fascistas do seu nome e só dele, que da obra pouco caso faziam os **tenores do colonialismo**. Registe-se o erro cometido (a revolução não é incompatível com a poesia) e dê-se proximamente a Camões o que há muitos anos se lhe deve, marcando, desde já, para o próximo ano, o encontro necessário, a que **o Poeta hoje compareceu pontualmente** e nós não (OAp, 87 e 292) [grifos nossos].

Sobre memória de nação, Adriana Alves de Paula Martins reconheceu que o projeto literário de Saramago se divide em ciclos distintos. O primeiro diz respeito, em maior parte, à busca de identidade como escritor; o segundo, a romances voltados para a construção desta memória e suas revisões sobre fundação, reinado, afirmação e integração europeia; e o terceiro, a uma nova política de representação do escritor, assente sobre a busca de identidade do ser humano; colocando ainda *Manual* e *O Evangelho* como momentos de transição, entre os ciclos (*cf.* Martins, 2002).

Para além de algum desenraizamento de temáticas históricas, quando na *fase de maturação* os espaços deixam de se referir a nomes portugueses e deixam de ter um chão português (quer campesino quer urbano), com histórias que poderiam ou não acontecer em solo lusitano, com cenários e retratos mais universais e sem um contexto temporal claramente definido, pois as ambiências (*animalesca* e *viandante*) se podem inserir em quaisquer espaços e tempo. Conquanto o objeto de sua tese tenha sido o segundo ciclo, sobre este Adriana Alves de Paula Martins afirmou:

A génese deste ciclo está directamente relacionada com o momento político português de reconstrução da nação após anos de ditadura, assumindo o trabalho de rememoração do passado e o exame da representação pública da memória colectiva [...]. Nesse sentido, os romances que compõem este ciclo devem ser encarados como uma forma de conhecimento emancipatório da

história portuguesa. Os textos surgem como desenvolvimentos ficcionais de muitos dos temas já apresentados nas crónicas literárias e políticas que Saramago foi publicando ao longo dos anos em diferentes periódicos, constituindo-se em exercícios de desconstrução da memória da nação em função da seleção de momentos-chave da história nacional» (Martins, 2002: 132).

Com que, em parte, corroboramos; no entanto, podemos notar que não somente a identidade autoral e a memória de nação já estavam, em gérmen, na *fase de formação*, como a busca da identidade humana, haja visto que, por exemplo, uma evolução dos colóquios entre a *declamação*, em discurso filosofante, de Viegas, quando propõe casamento à viúva Maria Leonor; e o conselho do sapateiro Silvestre, em humanismo dialético, a Abel:

– Ó vida simples e natural do homem das cavernas, por onde andarás tu, que tanta falta me fazes? Ela sorriu-se, abanou a cabeça e disse: – Continuamos sem solução, doutor! – Achas?! – É tudo tão confuso, tão complicado... Como posso aceitar a sua solução, que não é outra coisa senão um sacrifício para si? E que direito tenho de lhe estragar a vida? Basta que a minha o esteja (TP, 281). – Vivemos entre os homens, ajudemos os homens. – E o que faz o senhor para isso? – Conserto-lhe os sapatos, já que nada mais posso fazer agora. O Abel é novo, é inteligente, tem uma cabeça sobre os ombros... Abra os olhos e veja (CL, 321).

Portanto, as constantes textuais constituir-se-ão mesmo no género romanesco dessa escrita. Enfim, um percurso literário que pode ser poeticamente sintetizado em «Retrato do poeta quando jovem»:

Há na memória um rio onde navegam / Os barcos da infância, em arcadas [...] / Há um bater de remos compassado[...] / Há um retrato de água e de quebranto / Que do fundo rompeu desta memória, / E tudo quanto é rio abre no canto / Que conta do retrato a velha história» (OP, 57).

Espaços exteriores e interiores, e suas deslocções, a comporem *Locus amœnus horrendus* com que essa escrita se evolui, em tentativas de contar suas histórias e descrever espaços da memória, seja do autor, seja das personagens, quer individual quer coletiva. Para exemplificar, a partir de excertos de «A viúva» e *Claraboia, ipso facto*, os romances em que essa escrita se estreou:

O peixe, porém, não se decidia. Nadava em volta do isco, batendo-lhe com a cauda quando se afastava, mas voltando logo, mordiscando de leve, fazendo oscilar a boia de cortiça. Júlia, lá em cima, impacientava-se. Queria saltar para o barco, mas o barulho da queda afugentaria o peixe e Dionísio ficaria zangado. Pensando nisto, achou que não era má partida fazer com que o peixe fugisse. Não a tinha o irmão deixado ficar sozinha no mato?! (TP, 61). A manhã estava clara, o céu limpo, o sol quente. Os prédios eram feios e feias as pessoas que passavam. Os prédios estavam amarrados ao chão e as pessoas tinham um ar de condenadas. Emílio riu outra vez. Era livre. Com dinheiro ou sem dinheiro, era livre. Ainda que nada pudesse fazer que repetir os passos já dados e ver o que vira, era livre. Empurrou o chapéu para trás

como se o incomodasse a sombra. E seguiu rua fora, com um brilho novo no olhar e um pássaro a cantar no coração (CL, 301).

Sublinhamos igualmente, em *Os Poemas Possíveis*, «Obstinação»: «Diante desta pedra me concentro:/ Nascerá uma luz se o meu querer,/ De si mesmo puxado, resolver/ O dilema de estar aqui ou dentro» (OP, 48), «Retrato do poeta quando jovem» e «Carta de José a José» (vide Anexos XII e XIII). O primeiro, já em 1966, na construção do texto lírico, por poder retratar a explicação que o escritor deu, em 1999, por meio de uma conferência, pronunciada em Turim e designada *A Estátua e a Pedra*, sobre a evolução do seu género romanesco, decorrida da *fase de formação* para a de maturação, excluindo, ainda segundo autorrecensão e discurso no recebimento do Nobel, *Terra do Pecado* e *Claraboia*; e os demais por apresentarem a tónica questionadora da escrita saramaguiana.

A contemplação do sujeito lírico e, doravante, da voz autoral parece ter sido feita de *obstinação*, tentativas contumazes e várias em géneros. Com isso, apesar de estar presente uma *pedra*, tal sintagma reaparece em: «Digo pedra no seu dentro, que é mais cru» (PA, 60), no caso, lírica, de onde o escritor retirou sua «estátua romanesca» e depois voltou a se concentrar naquela, embora sem retorno à veia poética. Contudo, a obsessiva dicotomia luz-sombra ainda não se instalara, haja visto que a escrita ainda lhe era um «dilema», pouco mais do que uma «fábrica». Já em «“Digo pedra”», em *Provavelmente Alegria*, segunda obra de poesia, tal dicotomia aparece, de relance, em «a luz baça de olhos vazos» (PA, 60) (cf. Anexo XIV).

Por sua vez, em «Retrato do poeta quando jovem» e «Carta de José a José», o eixo temático é o mesmo nos dois poemas – fantasia, tempo e escrita – e, igualmente, esses são conduzidos por um fio de memória, a voltar a imagética fluvial:

(Correm águas geladas no meu rio. / E roucos cantos de aves, derivando / Por silêncio frustrado e calafrio, / Vão manhã doutro dia recordando.)// Cai a chuva do céu, e não te molha, / Está a noite entre nós, e não te cega. / Não sorrias, José: à tua escolha / O que nos sobra de alma se me nega (OP, 61).

Por sua vez, no primeiro poema, para além dessa imagética, aparece a dicotomia sombra-luz, mais adiante bem desenvolvido nos romances e que já havia surgido, mormente em *Claraboia*, juntamente a ambiência *viandante*:

Há um retrato de água e de quebranto/ Que do fundo rompeu desta memória,/ E tudo quanto é rio abre no canto/ Que conta do retrato a velha história (OP, 57). Por agora, Abel não achava saída no labirinto. [...] Sabia o que iria ver na rua: pessoas vagarosas ou apressadas, interessadas ou indiferentes. Casas sombrias, casas iluminadas. O correr egoísta da vida, a sofreguidão, o temor, o anseio, a abordagem pela mulher que passa, a

expectativa, a fome, o luxo – e a noite que levanta as máscaras para mostrar a verdadeira face do homem (CL, 164).

Neste sentido, Sigmund Freud, a partir de uma das suas categorias ontológicas – desejo –, quando tratou sobre escritores, pormenoriza esse teor mnemónico:

A relação entre **fantasia** e o **tempo** é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos [...]. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente na infância) na qual esse **desejo** foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. [...] Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (Freud, 1976: 153) [grifo nosso].

Por fim, *ego* e *alterego* do sujeito lírico, ou ainda um José neopoeta e um José propenso ao romance, em se pensando no percurso inteiro do escritor, terminam por romper o diálogo iniciado através de uma *carta*, mas podendo ser uma conversa entre entes, dois sujeitos que se entretêm a escrever um para o outro, ou ainda *Homo quaestio* e seu reflexo, sem garantias de «mentira nem verdade», perfazendo um trajeto acusatório mas também anunciador, ainda que apenas iniciado, de busca por um humanismo dialético: «Desse lado da mesa, onde me acusas. / Te levantas. A marca do teu pé, / Na soleira da porta que recusas, / Fecha de vez a carta inacabada. // Tua sombra pisada, teu amigo – José» (OPP, 62). Diálogo interrompido, mas a sombra permaneceu a fim de ser «pisada». Num («Retrato») e noutro («Carta»), ambiência *viandante* ligada à existência humana e ao ato de escrever.

Se as quatro constantes textuais (discurso filosofante, omni-negação, humanismo dialético e avatar narrativo) não se puderam surgir todas na poética dessa escrita, um elemento dominante – o do sangramento – já se apresenta tanto em *Os Poemas Possíveis* quanto em *Provavelmente Alegria*, e é num poema de carácter filosofante «Do como e do quando», que sangue e cegueira se reúnem na dicotomia obsessiva claro-escuro, já entremeada nestes primeiros livros: «E quando não se calam os protestos / Do sangue comprimido nas artérias? [...] E quando os animais tremem de frio, / Olhando a sombra nova de castrados?» (OP, 42; *vide* Anexo XV); e noutro, de nome «Labirinto»: «Nas voltas e revoltas que me ensombram, / No cego tatear de olhos abertos, / Qual é do labirinto a porta máxima, / Onde a réstia de sol, os passos certos?» (OP, 128).

Quando, em *Terra do Pecado*, Viegas termina seu «discurso» sobre felicidade, a fim de levantar Maria Leonor de uma *cobardia de viver*, refere-se a «Os laços do sangue, o hábito, é que complicam esta sucessão, este passar do facho...» (TP, 45), e daí por diante a palavra é usada mais de vinte e três vezes, na maioria, relacionada às intempéries, com bem se espera

um romance de expressões naturalistas, por formato, e muito pouco neorrealista, por matéria. Outrossim, na poesia: «O poema é um cubo de granito, / Mal talhado, rugoso, devorante. / [...] Tenho um rasto de sangue à minha espera» (PA, 64).

Tanto naquela cena da primeira prosa, em que Maria Leonor morde os dedos do coveiro, e o sangue ainda não é mostrado, e na longa fala de Viegas; como noutro excerto poético, significativo desde o nome, «Protopoema», esse sintagma é frequentemente utilizado: «Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre / duas águas como os apelos imprecisos da / memória. // Sinto a força dos braços e a vara que os prolonga» (PA, 51).

Assim, o humanismo dialético e a visão saramaguiana de homem se fundem e, por serem, respectivamente, constante textual e dominante, se estenderá até a última fase. Quando animaliza as pessoas, em *Levantado do Chão*, a escrita saramaguiana expõe as contradições de quem detém o poder e a irracionalidade, a qual caminha os homens, trabalhadores do latifúndio, famintos e a brigarem por comida, e já reclama as denúncias que, mais tarde, desenvolverá, na *fase de maturação* – seja com historicismo, plantadas num chão português, seja com universalismo, tratadas em temas recorrentes da humanidade –, em excerto cheio de ironia e torpor:

Diz o sargento, Quer que os leve todos presos. Diz o feitor, Não vale a pena, são uns desgraçados, segure-os aí um pedaço, até desanimarem. Diz o sargento, Mas há ali um ratinho com a cabeça rachada, houve agressão, a lei é a lei. Diz o feitor, Não vale a pena, meu sargento, sangue de bestas, tanto faz de norte como de sul, é o mijo do patrão. [...] Os ratinhos já avançaram pela seara dentro. Caem as espigas louras sobre a terra morena, que beleza, cheira a corpo que não se lavou enm sabe quando (LC, 40) [grifo nosso].

### 3. Histórias do tempo

Nascido pouco antes do momento político em que um golpe militar, a 28 de maio de 1926, pôs fim a 1ª República e instaurou uma ditadura neste País, um clima antidemocrático que se perdurou até 1974, ou ainda, com os pulmões cheios do fumo ocasionado pela pólvora da 1ª Guerra Mundial, bem como atravessado pelo barulho das bombas da 2ª Guerra e pelo Estado Novo português, José Saramago só conheceu a escolha democrática depois dos seus 50 anos, bem como o reconhecimento dos seus livros. Nestes, inventou um mundo a expressar um «tempo de retornar ao compromisso: [em que] o escritor tem de dizer quem ele é e o que pensa», pois «todos nós temos alguma influência, não pelo fato de sermos artistas, mas por

sermos cidadãos» (APS, 346 e 354).

Com efeito, a *fase de formação* de sua escrita se deu neste período que antecede a Revolução de Abril e seus desdobramentos. Se a invenção de um mundo ficcional se constitui uma operação *protocolizada* e uma *obra aberta* (cf. Eco, 1994), conta igualmente com a reapropriação significativa de cada escritor e leitor. Ao usar um elemento dominante deste cidadão-escritor, e por isso representado obsessivamente pela sua escrita, sobre compromisso do âmbito literário com seu *entorno antropocultural*, noção da qual o escritor não se apartou, Eduardo Pellejero afirma:

Escreve-se sempre dar vida, para liberar a vida ali onde está presa, para traçar linhas de fuga, para fazer ver e passar algo que havia permanecido na **sombra**, obscurecido pelas representações do saber e do poder, entidades cujas existência nem se suspeitava (Pellejero, 2009: 70) [grifo nosso].

Desse modo, ao abordarmos a obra (objeto literário) de um sujeito que escreve (*Homo scriptor*), podemos enfatizar, respectivamente, um paradigma barthesiano:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um «senhor» entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua (Barthes, 2007: 17).

Mas também uma definição, que valora um devir-revolucionário, sem futuro de revolução, muito embora assumido pelo pensar, razoável e engendrado também no meio literário, em carácter combativo:

O pensamento é o monumento dessa luta sempre por recomeçar no labirinto das confusas batalhas nas quais nos vemos comprometidos no dia a dia. Um monumento que não comemora, que não honra algo que aconteceu, mas sussurra ao ouvido do porvir as sensações persistentes que encarnam o sofrimento eternamente renovado dos homens, e o seu protesto recriado, o seu combate sempre por retomar (Pellejero, 2009: 158).

Isso pressuposto, o autor, se inserindo na sua própria fortuna crítica, tentou explicar que não fez romance histórico, refez histórias, pois «não se trata de regressar ao romance histórico mas sim de meter o romance na História» (APS, 247). Descontando-se alguma impaciência de Saramago, uma explicação um pouco desnecessária, haja visto que o conceito pertencera aos idos oitocentistas, mas também que teóricos, tanto quanto escritores, usam artifícios intertextuais, como empréstimos e renomeação. Se escreveu «romances históricos», para Leyla Perrone-Moisés:

não o fez para recriar o passado, mas para corrigi-lo imaginariamente. Na verdade, se o historiador não pode nem deve alterar o passado, o romancista tem a liberdade de reescrevê-lo, em função do presente e do futuro. E esta é a razão dos abundantes paralelismos e anacronismos nas obras «históricas»

de Saramago, que não são meros jogos textuais, mas apelos à reflexão sobre o presente e o futuro (Perrone-Moisés, 2011: 86).

Neste sentido, a relação entre História e tempo é multívoca, e o é ainda mais numa escrita que parece fascinada pelos limites entre verdade e verossimilhança, entre o que foi, o que deve ter sido e o que poderia ter sido, de um realismo que coaduna ideologia a temas imprevistos; e, para Eduardo Lourenço, o tempo histórico «é fatalmente *reduzido*, tornado “inteligível” para que os acontecimentos consintam deixar-se ler, enquanto o tempo da obra é o da substância concreta, o do discurso ou forma que ela é» (Lourenço, 1994: 49) [grifo nosso], e é este que nos interessa.

Ao introduzir uma investigação sobre a temática histórica, na escrita saramaguiana, Teresa Cristina Cerdeira da Silva afirma que «não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia o histórico porque utiliza informações verídicas que, eventualmente são objeto da História, mas de um discurso que, em sua execução e propósitos, se revela organizador» (Silva, 1989: 26), se pretendendo e constituindo histórico e expressão de um projeto político – narrar o passado com os olhos fitos e emergentes no presente.

Sobre isso, o próprio Saramago afirmou, em 2001, que «A História não é mais que uma ficção. Quer dizer, uma ficção com mais dados, concretos, reais, mas também com muita imaginação» (APS, 259).

«Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho». Significa isto que, nos romances publicados por Saramago nos últimos anos (e especialmente em *Levantado do Chão*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa*), a presença de cenários históricos bem caracterizados decorre de uma dupla *emergência*: a que consiste na manifestação, em si mesma, de eventos, personagens e lugares históricos que sobem à superfície do universo da ficção com inesperada naturalidade. Ao mesmo tempo, sobrevém nos romances de Saramago uma outra (e também, em parte, a mesma) *emergência*: a que leva a repensar esses eventos, figuras, lugares à luz de uma nova realidade histórica, sem postergar necessariamente um certo legado idelógico-literário, que se reclama, como parece óbvio, de uma matriz cultural marxista (Reis, 1996: 441) [grifo no original].

Em relevo, colocando-se na ficção contemporânea portuguesa, talvez convencido de que a circulação generalizada da percepção histórica constitui não só a especificidade, mas também a identidade do nosso tempo, instalou paralelamente interpelações, levantou questões, pôs-se em desafio, apoiado muitas vezes «na História, na tentativa de perceber a dimensão e o alcance de uma experiência singular inserida na continuidade, nas transformações e nas rupturas – na dinâmica histórica, enfim [...] pois a ninguém se permite ficar fora da História» (Gobbi, 2011: 15).

Se, por um lado, Flávio Vichinsky afirma:

A razão do interesse que os seus escritos despertam – não a única, mas talvez a mais importante – é a sua filiação àquilo que se chama de «nova História», uma nova perspectiva histórica que, segundo a proposta de Jacques Le Goff, «reconhece nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o seu passado» (Vichinsky, 2009: 101) [grifo no original].

Por outro, para Gerson Roani, a diegese saramaguiana

volta-se sobre si mesma, sabendo-se sonho e medindo-se enquanto tal, afundando-se nessa treva silenciosa, no abismo em que o espírito da narração se perde a si mesmo, auscultando a pulsação do seu próprio universo interior, dos seus mecanismos de representação e escrita, de transfiguração e, se for o caso, de infração de uma história da qual só restaram murmúrios (Roani, 2002: 27).

A escrita saramaguiana, face às marcas históricas do seu tempo e ao mundo literário português, caracterizada pela hermenêutica neorrealista (vigente aquando da produção dessa *fase de formação*), um certo anacronismo em relação a esta, e por alguma viragem pós-modernista, encontrou espaço na sociedade e a este desafiou, com interrogações e negações, se configurando pelas diacronia e sincronia vigentes tanto na História quanto na História literária, e praticando suas palavras. Com estas, elabora um tipo de historiografia, ou a sua nova versão escrita e, a propósito, bem literária (cabendo nesta adjetivação imagens-ação, como visto no Capítulo anterior), da História.

Dessa forma, o seu discurso, com todas as nuances estéticas, esteve bem mais a serviço da Literatura, do que de uma história política, quando, por exemplo, fez a esta autocrítica, pois «seria um péssimo governante porque seria o primeiro a duvidar daquilo que estivesse a fazer. E os políticos em geral nunca têm dúvida» (APS, 433-434); e ou se serve de recursos metalinguísticos (antítese, gradação e pleonismo), sem abrir mão da ironia, quando descreve o «para quê» da escrita, na crónica «A pena e a espada», um dos *Apontamentos*, assinada a 14 de agosto de 1975, mas que rememora o 25 de Abril e a iniciativa dos militares em se lançarem *nos prazeres da escrita e da oratória*, a falar sobre tal acontecimento:

Escreve-se por tudo e para todos os fins: para explicar, para insinuar, para mentir, para dizer a verdade, para estar de acordo, para contrariar, para construir plintos, para tirar o chão de debaixo dos pés, para insultar, para enfeitar lisonjas, para comércio, para suborno, para a paz, para a guerra... [...] Daí que provavelmente tenhamos, nós, analfabetos em mais de 35 por cento, se não as Forças Armadas mais inteligentes do mundo, pelo menos das mais aptas a argumentar, a discutir sobre pormenores, a teorizar infatigavelmente, e também, não há bela sem defeito, mais tentadas a deslizar para os comprazimentos da escolástica política... (OAp, 365-366).

A passar assim pelo histórico e pelo mnemónico, neste caso, memória de nação, visto que, sobre o 25 de Abril, se pode dizer que, desde o último quartel do século XX, faz parte do património histórico-cultural português, Saramago escolheu o literário, *campus* das palavras inventadas, do discurso alegórico e fictício, pois «Um escritor é como outra **pessoa** qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar» (ESC, 277) e sua escrita se foi formando imbuída de certo carácter demiúrgico e hermeneuta; se dispendo a tentar vencer a «grande e decisiva arma [que] é a ignorância», criou narrador e personagens que, por suas mundividências, questionam as nossas:

É bom, dizia, Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem **pensar**, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso, o padre Agamedes que explique isto melhor, e que só o trabalho dá dignidade e dinheiro (LC, 78).  
– Estava a **pensar** na minha teoria da simplicidade da vida e na inveja louca que tenho do apuro a que os homens das cavernas a tinham levado! Naquele tempo, era a grande Natureza a senhora de tudo. E não me parece que se tenha verificado a existência de Beneditas arreliaadoras, de Leonores infelizes e, muito menos, de Viegas cirurgiões e conselheiros. Então, a machadinha de sílex resolvia quase todos os problemas e dificuldades... O pior foi que a evolução do teu Spencer deu cabo de tudo! Maria Leonor teve um sorriso significativo, intencional: – É a Fatalidade, meu caro doutor, é o «estava escrito»! O médico levantou-se, impaciente: – Já sei. O mau é que esta filosofia de «três, um vintém» não resolve nada e acabamos como os filósofos que constroem universos e morrem à míngua (TP, 279) [grifos nossos].

Por conseguinte, a Literatura foi sua *res publica* de Saramago, um campo quase bélico, *polis* onde o escritor tinha uma palavra a dizer, assumidamente crítica, e o faz através de um apelo provocativo, que não enseja um passeio amável (amorável dirá Abel, em *Claraboia*) dos olhos sobre as superfícies visadas ao modo contemplativo; antes, trata-se de uma interpelação misturada à afronta, um chamado a nos descobrir, mediante um desafio e ou quase insulto.

A lembrar também da *Poética* aristotélica, sabemos que os poetas, antes expulsos da *República* platónica, ao construírem seu *verbum*, não contam necessariamente *o que existiu*, mas buscam representar o que *poderia* ter existido, valendo-se criativamente da verossimilhança. Ou seja, *poiesis*, a consciência produtora de um autor (*cf.* Jauss, 1979), surge conectada tanto à construção do *cronótopo*, possível somente no âmbito literário, quanto ao conceito de História. Se, para Saramago, o tempo é como um gigantesco écran, «onde está tudo projetado (o que a História conta e o que a História não conta)» (Reis, 2015: 84), encontrar tal possibilidade (e nesta seu lugar dialético e de pôr-se a criticar o que existe) fez sua escrita optar pela Literatura. De outro modo, se há um algum consenso que o começo de

um novo dia se dá ao pôr-do-sol, à meia-noite ou ao nascer-do-sol; não há para quando o presente se torna passado.

Mediante textos literários, como os de Saramago, tampouco é necessário haver, pois o tempo de sua escrita é o da intervenção, da crítica, do engajamento e estes acontecem *hic et nunc* – expressão que compreende, representa e sintetiza tanto espacialidade quanto temporalidade; e, mesmo tendo um sujeito lírico, que enche o verso de discurso filosofante: «Quem diz tempo diz lugar/ Diz hoje é o mesmo que/ Dizer aqui onde estamos/ Quando o porquê é porque//[...] Porque o tempo e o lugar/ Não eram ontem então/ Eram circuitos em volta/ E fusos de confusão// Mesmo o aqui deste agora/ É por enquanto a parcela/ Do lugar certo e da hora/ Que no lugar se revela» (PA, 71), o autor encontrou na prosa maior abrangência para as outras constantes textuais.

Ou seja, por mais que saibamos que tem uma autorreferencialidade, às vezes forçosa, o texto prosaico, com outras categorias narratológicas em jogo, mormente narrador e personagens, dá uma maior impressão que o autor não está sozinho, podendo assim aprofundar omni-negação, criar um avatar e objetivar ainda mais seu humanismo dialético. «Em nenhum momento Saramago abandona o seu principal objeto, *objeto quase*, para parafrasear o título de outra obra sua, pois que o Homem nunca será tratado como *objeto* mas como o *Sujeito* da ação» (Pina, 2012: 62) [grifo no original].

Neste sentido, depois das ambiências *animalesca* e *viandante*, atreladas mais à memória, mais duas se anunciam, entrelaçadas à História: uma de cunho *historicista*, ainda que seja para negar ou recontar os acontecimentos, em relação direta com a Revolução dos Cravos; e outra de cunho *fabuloso*, ora mais utópico ora mais distópico.

### 3.1. «O mundo é um relógio»

Tendo em vista os romances desta fase, a temporalidade à Saramago pode ainda ser dividida em «não-palavras, questões e palavras», relacionada a «O passado para recordar, o presente para viver, o futuro para rezear» (CL, 41), nelas expostas a ambiência *historicista* – tanto de relação com a História como de construção de uma história; e estar conectada à imagética trazida por um instrumento, construído pela humanidade ao longo da modernização, em que está suposta a necessidade de medir o tempo – o relógio; numa tripartição, que fica mais clarificada em *Levantado do Chão*, mas também pode ser visa, em germen, em

*Claraboia* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, e muito incipiente em *Terra do Pecado*, pois três são as gerações dos Mau-Tempo, que vão de pouco antes da instauração da República Portuguesa até a Revolução dos Cravos.

No entanto, temporalidade conectada ainda mais ao evento histórico 25 de Abril: se antes deste, havia o tempo do silêncio, inclusivamente distante cronologicamente («A viúva» foi ambientada em fins do século XIX e pouco ou nada tem a ver com tal acontecimento), e sem perspectiva de alguma revolução (*Claraboia*), ainda que já usasse a ironia frente a possibilidades de estorvo do razoar, imposto por quaisquer instâncias de representação do poder – instituído pela História, na saga dos Mau-Tempos, Latifúndio, Estado e Igreja, ou não, por exemplo, o do desejo, do medo, da sobrevivência, para um autor marxista, variáveis formas de opressão –; *Manual* e *Levantado* terminam com o tempo das palavras, que combate àquela representação:

O silêncio caiu no quarto. Apenas o sussurro dos lábios de Benedita o interrompia no murmurar da oração. Do fundo do aposento saiu a voz do doente, um tanto enfraquecida e trémula: – Que bela fé tu tens, Benedita! É essa a verdadeira crença, a que não discute, a que se conforma e acha em tudo a própria explicação (TP, 11). O tempo fluía lentamente. O tique-taque do relógio empurrava o silêncio, insistia em querer afastá-lo, mas o silêncio opunha-lhe a sua massa espessa e pesada, onde todos os sons se afogavam. Sem desfalecimento, um e outro lutavam, o som com a obstinação do desespero e a certeza da morte, o silêncio com o desdém da eternidade (CL, 32).

O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. Estou neste momento sozinho: M. foi encontrar alguém do Partido, não sei onde. Vai acabar a clandestinidade (MP, 271). Neste lugar do latifúndio, tão longe do Carmo de Lisboa, não se ouviu por aqui um tiro nem anda gente a gritar pelos descampados, não era fácil entender que é uma revolução e como se faz, e se nos puséssemos com explicações de palavra, o mais certo seria alguém dizer, perguntar, com todo o ar de quem não acredita, Ah, isso é que é uma revolução (LC, 373).

O primeiro, tempo das não-palavras, expresso pela força de determinada hipocrisia religiosa, da injustiça estatal e do silêncio do povo, representado tanto pelo cenário de torturas como pelo suicídio de Domingos Mau-Tempo, em que não ter voz e perder a vida são faces da mesma moeda, semioticamente descrito de forma planeada, retirando a carga dramática, que podemos esperar de uma cena de morte e, ainda mais, num fim de capítulo, numa substituição pela naturalidade, molde saramaguiano de teatralizar os acontecimentos:

Andou, mirou, parecia um proprietário a avaliar a colheita, calculou alturas e resistências, e enfim determinou o lugar onde iria morrer. Passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa (LC, 52).

Este Mau-Tempo trabalhou como sapateiro e herdara os olhos azuis de um ancestral germânico, assim como a miséria, a fome e a opressão do seu povo. Na sua história, a pele branca e as terras eram herança somente dos Bertos, que unidos aos poderes constituídos (Estado e à Igreja) mantinham Portugal em atraso – «entre Berto e Latifúndio, que é a outra maneira de dizer tudo» (LC, 208) –, teve uma existência tão enforcada quanto a que viveu Maria Leonor. Aquele por um determinismo histórico, dividido com as cenas do torturado, em que «como seria possível dar as respostas mesmo querendo dá-las, e não é o caso, porque o homem que caiu e foi levantado irá morrer sem dizer uma palavra que seja» (LC, 178); e a viúva pelos fantasmas da morte e do desejo, que a deixavam «com os olhos muito abertos, tentando penetrar a escuridão, ouvindo na sala de fora o bater do relógio numa cadência monótona de quartos de hora sempre iguais» (TP, 103).

Tempo das não-palavras a oscilar entre suportado e insuportável, no qual «O velho relógio da sala, que Justina herdara por morte dos pais, bateu nove pancadas fanhosas, depois um arquejo de maquinismo cansado» (CL, 31) e «O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jorna de um homem» (LC, 35). Tempo e silêncio se defrontam em *Claraboia* como História e silêncio se debatem em *Levantado do Chão*.

Assim, os grandes questionamentos dessa escrita se começam a agudizar em *Claraboia*, uma vez que faltam à identidade daquela viúva e ao enredo de *Terra do Pecado*, circunscrita a um conflito pessoal, uma consciência tanto de alteridade quanto de coletivismo ou uma caída de máscaras, proporcionada pelo movimento entre inação inicial e tomada de consciência social ou pelo conflito que se torna essencial nas personagens de Saramago, a partir de Abel; e, segundo Gregório Foganholi Dantas:

Delineia-se um tema que se tornaria recorrente em Saramago, o da incomunicabilidade, visível em pelo menos dois níveis. Um, essencial: na medida em que se é impossível ser outro, é impossível conhecer o outro em sua intimidade; a consciência dessa cisão fundamental funda, de certo modo, o sentido da alteridade. Há ainda um nível a que poderíamos chamar de instrumental: a palavra, não sendo a coisa, não pode representá-la senão em termos muito pobres, «porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram» [diz o narrador de OAM]. Abel indaga: se o mundo e os sentimentos não são passíveis de representação (literária, inclusive), como se referir a eles, e como refletir sobre a condição humana? A essas questões, sobrepõe-se um sentimento aniquilador de tédio, de imobilidade, semelhante ao que paira sobre as famílias do prédio (Dantas, 2014: 181).

Outrossim, para além dessa ambiência história (através, por exemplo, de um diário escrito por uma das personagens de *Claraboia* e das referências postas em *Levantado*,

respectivamente, sabemos do tempo cronológico e de sua duração<sup>31</sup>), em que a fase de formação da escrita saramaguiana pode ser chamada também de pré-1974, ainda que, para nós, tenha perdurado até 1980; há uma simbiose entre tempo e relógio, desenvolvida existencial e abjetamente, em *Manual* e *Levantado*, a representarem respetivamente o movimento das não-palavras para as questões. H. não enfrenta o tempo, a fugir, pela ironia, a uma tentativa de autoconhecimento; doutra maneira, os Mau-Tempo não esperam para alcançar, mas procuram:

Tiro sempre o relógio para pintar, tiro-o também para escrever, e em geral enfio-o num dedo do Santo António ou, respeitosa, coloco-lho no pulso, para que este santo se distinga dos mais santos e saiba, ao menos quando eu escrevo ou pinto, a quantas anda – enquanto eu ando à procura de mim (MP, 137-138).

Visto de Monte Lavre, o mundo é um relógio aberto, está com as tripas ao sol, à espera de que chegue a hora. [...] É tempo de ceifar. Estas são as palavras que hão de pôr em movimento as máquinas e os homens, este é o momento em que a serpente da terra, para não continuarmos a chamar-lhe de relógio, perde a casca e fica sem defesa. É preciso agarrá-la antes que se esconda, se quisermos que alguma coisa mude. [...] Porém, todos os tempos acabam por cumprir-se. Este trigo, qualquer pessoa o vê, está maduro, os homens também (LC, 144).

Mais adiante na primeira narrativa, H. continua suas reflexões e tenta uma resposta:

Não se sabe o que o tempo seja. Provavelmente é um fluido contínuo não visível (simples imagem minha para me aperceber no que estou dizendo), mas a invenção dos relógios, destes que avançam por pequeninos sacões, introduzira nesse fluido minúsculos patamares, rapidíssimas pausas, que, na sua sucessão e na sucessão dos saltos no vazio seguintes, nos davam a impressão tranquilizadora de que o tempo é uma soma, um adicionamento de tempos sucessivos que, pela infinitude dos números, nos prometiam a eternidade. [...] O tempo é este papel em que escrevo (MP, 208 e 253).

O segundo tempo, o das questões, é encabeçado, então, por João Mau-Tempo, a compor, com Felisberto Lampas, Manuel Espada e Sigismundo Canastro, um quarteto de líderes grevistas, ou ainda, de quem luta contra a exploração dos trabalhadores no latifúndio. João possui um discurso comunista e, por causa disso, é preso três vezes durante a história. Quando são soltos, na ocasião da primeira prisão, igualmente são dispersados, porém, outro tempo terá iniciado:

No domingo foram os quatro à praça e não arranjaram patrão. E ao outro, e no outro também. O latifúndio tem boa memória e fácil comunicação, nada lhe escapa, vai passando palavra, e só quando muito bem lhe parecer dará o feito por perdoado, mas esquecido nunca. Quando enfim conseguiram

---

<sup>31</sup> «Quarta-feira, 19/3/52, à meia-noite menos cinco» (CL, 42) e «Então chegou a república. [...] Guerra na Europa, já foi dito. [...] No inventário das guerras tem o latifúndio a sua parte, ainda que não exagerada» (LC, 35, 59 e 121).

trabalho, foi cada um para seu lado. Manuel Espada teve de ir guardar porcos e nessa vida pastoril se encontrou com António Mau-Tempo, de quem mais tarde, em chegando o tempo próprio, virá a ser cunhado (LC, 115).

Em se pensando diacronicamente na produção romanesca, tempo das questões, expresso em mais de 30 anos, decorridos entre *Terra do Pecado* e *Levantado do Chão*, de Maria Leonor a Benedita, de Abel e H. a si mesmos, pois para todas estas personagens os questionamentos têm como alvo suas existências, enquanto homens:

E agora vem a pergunta final: quem somos e o que somos? O que se passou antes de nós? O que virá depois? Talvez o venhamos a saber, mas então será demasiado tarde (TP, 83). Algumas vezes, desde que começara a viver livremente, Abel perguntara a si mesmo: «Para quê?» [...] Mas não basta, esta vida não me basta. Qual escolher, então? Ser «casado, fútil e tributável»? Mas pode ser-se cada uma destas coisas e não se ser as restantes! E depois? (CL, 215 e 218) Pergunto-me: se tenho algum papel a representar amanhã, que casos acontecidos hoje vão ficar à minha espera? (MP, 225).

O terceiro tempo, a compor esta ambiência *historicista*, o das palavras, é dispersado entre João, que «não tem corpo de herói» (LC, 58) e António Mau-Tempo, cuja destinação é retratada ironicamente pelo narrador como se descrevesse o ofício duma escrita literária:

Será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras. Mas será sempre, por sua própria natureza, grande trabalhador em todas as artes rurais. Não é isto sina que lhe estejamos lendo na palma da mão, antes são dados elementares duma vida que outras coisas teve e algumas que não pareciam prometidas à sua geração (LC, 130).

Ou seja, ambiência histórica, que tem em vista uma revolução pelas palavras, tenha coincidido em parte com a Revolução dos Cravos e ou tenha com esta entrecosmos diacrónicos e sincrónicos, também se imbuí de teor existencial e da história de cada uma das máscaras do *Homo fictus* nessa escrita, sem resignar do ideal comunista de tentar, apesar do falhanço, intervir e transformar a realidade, a escrita saramaguiana capta o poder da linguagem, a transformar relógio em animal, em que «as mágicas palavras hão-de pôr em movimento as máquinas e os homens, este é o momento em que a serpente da terra, para não continuarmos a chamar-lhe relógio» (LC, 144).

Se para Abel, a viver o obscurantismo salazarista, a visão de mudança ainda está distante, para H., que assiste à queda do regime, a mudança está às portas. Na hora da morte de João Mau-Tempo, o relógio dá a meia-noite, ele já havia olhado a neta, Maria Adelaide Espada, e proclama que os olhos dela são os dele.

Tal acontecimento o faz pensar que seus olhos, bem como suas esperanças e família, seus sonhos e desejo por justiça não morrem. Mais adiante, quando Maria Adelaide volta do trabalho, nota uma mudança, presente o fim da ditadura, pela revolução do povo, percebe-se como dona de sua liberdade, ouve na rádio «Viva Portugal!».

Esta personagem é uma possível e utópica resposta para o tempo das questões, em *Levantado do Chão*, pois observa que, a partir de sua geração, tudo pode ser construído de modo diferente, só dependeria dela e dos outros. Esse poder utópico de Maria Adelaide tem uma cronologia própria, preenchida de fábulas e da força da ambiguidade, do paradoxo, tão peculiares da linguagem literária, por exemplo, quando animaliza os homens e humaniza os animais:

é preciso que o homem esteja **abaixo do animal**, que esse, para se limpar, lambe-se, é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos.[...] **Lavra grande indignação entre as formigas**, que assistiram a tudo [presenciam uma tortura], ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem (LC, 79 e 185) [grifos nossos].

Por fim, um teor psicológico e cariz utópico, como será visto de seguida, contribuem para elaboração do tempo das palavras e da ambiência *fabulosa*<sup>32</sup>, em que descrições e explicações oníricas, metidas pela voz de quem conta, já a constituir o avatar narrativo dessa escrita, que, para além de misturar narrador, personagem e leitor, a transitar da primeira para a terceira pessoa (entre o singular e o plural dos verbos), há uma descrição do último dos Mau-Tempo, António, que não herdou os olhos azuis do pai, mas o anseio de luta pela mudança, pai de Maria Adelaide, a que vê a revolução: «Tua filha nasceu, e porque tem olhos azuis te dou este cavalo para que mais depressa os possas ver, antes que a vida descorem» (LC, 318).

### 3.2. A Conta do Tempo

A ambiência *fabulosa*, tanto de fábula quanto de fabulação, se constitui e se firma na escrita saramaguiana, ora mais ora menos envolvida com a História, acabando por ser uma

---

<sup>32</sup> «Fábula: Narração de sucessos fingidos, inventados para **instruir** ou divertir; conto imaginário ou mentiroso. “O bom frade contou muita fábula, como todos os colectores das causas primordiais de uma nação que se vão perder sempre em maravilhas.” (A. Garrett).[...] Fabulação: Característica própria do anti-romance, envolvendo uma espécie de alegoria que **apresenta como real o que é puramente imaginário**, de tal forma que por vezes se torna impossível discernir de modo certo o verdadeiro e o falso» (Ceia, 2020) [grifos nossos].

das causas por que lhe foi atribuído o Prémio Nobel e lhe caracteriza, ainda que sem a pujança nem a engenharia alcançada nos cronótopos romanescos, e requer alguns apontamentos no conto e no drama, pois foram escritos pós-Revolução.

Sobre isso, conforme Jane Tutikian, a «alegoria impede a univocidade da leitura e faz com que o leitor participe do próprio processo de criação» (Tutikian, 2019: 72); bem como, sabemos que o escritor tem «uma costela um pouco didáctica, como se fosse uma espécie de professor frustrado» (Vasconcelos, 2010: 15), a encontrar na ossatura desse tipo diegético o modo de instruir e inferir, pelo imaginário, mormente o ficcional, suas ideias de História, humanidade, política, religião, sociedade.

Como Saramago passara anos a exercer uma escrita obrigatoriamente curta (crónicas em periódicos) e vigiada pela censura, para além da falta de reconhecimento tanto do primeiro romance quanto dos primeiros versos, por volta e após Abril de 1974, pôde reaver um lugar de liberdade, em que dispersaria suas críticas e digressões diegéticas, lugar em que pudesse «homerizar o romance<sup>33</sup>», lugar de negação a todo tipo de organismo cultural que incorresse, a seu ver, em diminuição da livre expressão de pensamento, lugar em que, ao invés de codificar seu cepticismo e pessimismo, pudesse descodificá-los de vez. Mas, antes, escreve *Objeto Quase, A Noite e Que Farei com Este Livro?*

O primeiro já evidencia traços da ambiência *fabulosa*, de riqueza alegórica, em formato de absurdo ou maravilhoso, que o rumo dessa escrita tomará, mormente no género romanesco, aproximando-se de um realismo mágico, em que, por uma *naturalização do insólito e do sobrenatural* (cf. Lopes, 2008): uma passarola fará o homem voar, mesmo que no século XVIII, e a criatura (Ricardo Reis) conversará com seu criador já-morto (Fernando Pessoa), ou ainda, uma falha geológica separará Portugal e Espanha da Europa e colocará suas gentes a atravessar de novo o Oceano Atlântico, desta vez se redescobrimo.

Por sua vez, os textos dramáticos mostram um enfrentamento com a História, interesse que se prolongará na obra de Saramago, ainda que se aproveitando tanto do élan por conhecer os factos em torno da Revolução dos Cravos como das lacunas deixadas pela biografia de Camões, em que o autor continua a ser paladino de um realismo. I.e., uma deslocação ao passado, numa presentificação da História portuguesa, e, por conseguinte, pelo registo fictício

---

<sup>33</sup> A ser este o contributo que o escritor quis dar à narrativa romanesca: «Da mesma maneira que tudo está dentro dos poemas homéricos, chegou para o romance a hora de se transformar no género genérico, o lugar da expressão total, onde tudo pode confluír.[...] Aspiraria a que ele fosse uma espécie de suma, reunião de todos os géneros, lugar de sabedoria. Nele estão a epopéia, o teatro, a reflexão filosófica ou filosofante» (APS, 247).

e ou não-oficial dos seus factos, porém, através de um filão alegorizante do qual só se apartará mais na fase universalista.

Se, principalmente em «Cadeira» e «Coisas», o autor pôde ter refletido e levar a refletir sobre um fascismo que não desaparece, apenas troca de máscaras, temática que já havia aprofundado em *O Ano de 1993*, de um conteúdo angustiante e num discurso versicular, três anos antes de publicar *Objeto Quase*; em *A Noite e Que Farei com Este Livro?* igualmente trata de uma censura que só muda de máscaras e, apesar de seu viés historicista, com estas peças, foi pouco aclamado.

De facto, parecem mais um aproveitamento de memorizar a Revolução dos Cravos e do quadricentenário da morte de Camões. E, na época, através das várias entrevistas concedidas à imprensa, mormente sobre *Objeto Quase*, houve mais autorrecensão destes livros do que críticas. Escritos antepassados de Saramago, que saramaguianos já podiam ser, «lagarteando» entre a brevidade do conto, enquanto formato, e a longevidade do teatro, enquanto mitificação representada ou génese da ficção ocidental, a dar matéria (de Aristóteles a Freud) para a Teoria literária, a Filosofia e a Psicologia.

Em 1975, Saramago havia publicado uma distopia<sup>34</sup>, ambientada e «datada», *O Ano de 1993*, a fundir espaços e tempo, numa cidade que se torna labirinto supervisionado ou vigiado, iniciada talvez com alguma utopia sobre a queda do salazarismo, pois o escritor começara a escrevê-la antes do 25 de Abril, mas que, com tal decadência, perdeu este carácter mais utópico e ganhou outro, nomeadamente anti-utópico, embora o formato seja utópico.

Neste *1993*, há um cronótopo distópico, em que prisão, floresta, animais, deuses, tribos e povos, estão sob vigilância e controlo do Estado, espelho do vivido pelos habitantes daquela cidade, a revelar a situação vivida pelos portugueses em cinquenta anos de regime salazarista, pois bem sabemos que a Revolução de Abril se deu entre a produção e a publicação deste livro – escreve num tempo assombrado por uma censura e publica num

---

<sup>34</sup> Utopia negativa ou distopia – *Dis*, opondo-se ao *Eu*, *U*, entendido como negação; *Topos*, lugar. «O prefixo *Dis*, do grego *dus-* exprime a ideia de dificuldade, de falta (presente, por exemplo, em numerosas palavras da medicina) enquanto o prefixo de origem grega *Eu* tem o significado de “bem”, “agradavelmente”». Assim, utopia pode ser traduzido por bom-lugar e distopia por não-lugar e «Ler os textos utopistas, e, portanto, (imaginar) viver em utopia, significa ser tomado por uma perturbação, por uma vertigem umas vezes ligeira, outras radical. Uma vertigem que tem a sua fonte no interior na própria linguagem dos utopistas, na **invenção verbal**, na **desarticulação das frases**, na **criação de um estilo**, na articulação de uma relação inédita das palavras e das coisas» (Riot-Sarcey, 2009:252 e 89) [grifo nosso].

tempo de instabilidade política – e quiçá houvesse algum ideal, por parte do escritor<sup>35</sup>, de que a liberdade e a democracia se estabeleceriam mais prontamente, deixando sem rumo o projeto literário de militância política que se poderia aprofundar e espalhar nesta obra. O autor paradoxalmente contou o futuro, um longínquo 1993. Em nota da época, mais descritiva do que crítica, Ana Hatherly afirmou:

É assim que reencontramos o poeta na sua função histórica de «dinamizador da consciência pública», essa revolução permanente que nenhuma Revolução dispensa. Intensamente visual, *1993* é também por isso mesmo uma obra moderna, apontando para um possível caminho futuro em que a imagem, literalmente e a todos níveis, se tornará eixo da comunicação (*apud* Vieira, 2018: 270).

A forma parece poesia – «Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter sido» (OA, 72); mas a matéria é prosa: «Muito perto do lugar escolhido para o novo acampamento as quatro mulheres que transportavam o fogo gritaram de desespero» (OA, 41), meio surrealista e meio realista:

No lugar das antigas cadeias construíram-se edifícios de seis andares todos de vidro transparente / Os únicos elementos opacos são as enxergas e as fechaduras das portas [...] As paredes só se tornam opacas quando todos os presos dormem e não há mais nada para ver (OA, 31-32).

Tudo isso resulta num centauro genológico, um semigénero, que, não só à primeira vista – períodos soltos e sucessivos, alguns em tónica de sentença futurista: «Pois todas as humilhações serão retribuídas cem por um até à morte» (OA, 46), frases curtas e soltas, sem qualquer pontuação, excertos enumerados de 1 a 30, nem capítulos nem poemas –, mas também em leitura mais atenta, para além de homem e animal, ou homens-animais, dividirem protagonismo/antagonismo – «Ó povo que corre nas ruas e estas bandeiras e estes gritos e estes punhos fechados enquanto as cobras os ratos e as aranhas [a representar os recenseadores dos habitantes, os que foram autorizados a viver na cidade] da contagem se somem no chão» (OA, 66) – e eixos narrativos, numa linguagem encriptada, a apresentar características da prosa e da poesia.

Assim, *1993* é obra que se encontra numa zona, mais de hesitação do que de transição, entre a poesia e a ficção, entremeada por alguma utopia-distopia, a manter uma sequencialidade de factos, discurso que tende a um desfecho, daí sermos contrários a

---

<sup>35</sup> «Coloquei no futuro esse povo de um país não nomeado [...], pensando porventura que estaria descrevendo os últimos sofrimentos de uma humanidade que enfim iria principiar a lenta aprendizagem da felicidade e da alegria [...]. Escrevo estas palavras em 1993. Nem os sofrimentos acabaram, nem a felicidade começou» (Vieira, 2018: 561).

colocações, inclusivamente do próprio autor, que a apensam à poética de Saramago, juntamente com *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*:

**Nunca mais escreveu poesia?** Não, nunca mais. Acho que – e digo isto com toda a simplicidade –, seja qual for o mérito da minha poesia, reunida em três livros, que aí estão, seria sempre um poeta medíocre, não se esperaria nada de especial. **Os Poemas Possíveis têm alguns...** Digamos que poderia ser um poeta com alguns poemas mais ou menos bons, mas não mais do que isso. Cheguei à conclusão que essa não era a minha forma» (Vasconcelos, 2010: 28-29) [grifo no original].

Embora haja uma dificultosa conceptualização genológica para *O Ano de 1993*, Maria Alzira Seixo captou o carácter de transição do escritor, ou deslocação da poesia para a prosa, neste livro, para além de o considerar, juntamente a *Manual de Pintura e Caligrafia*, «romance indeciso e bicudo», e *Viagem a Portugal*, um «triângulo genético decisivo da obra integral de Saramago», «pelo tratamento inesperado do versículo, que prenuncia a sua impressiva frase posterior» (Seixo, 1999b: 88), entre outros artificios estéticos, como o jogo temporal, pois o escritor, de uma só vez, aproxima e afasta a diegese dos anos e acontecimentos pré-Revolução.

De qualquer modo, haja visto que, em superfície, não há subtítulo (como ocorreu na 1ª edição de *Manual de Pintura e Caligrafia*: «Ensaio de Romance»), é comum encontrar esse livro classificado como poesia nas bibliografias do autor. Não obstante Luciana Picchio considerar *1993* «uma ilha alegórica dificilmente conjugável, tanto formalmente como pelos seus conteúdos, com outros textos, precedentes ou posteriores, poéticos, dramáticos ou de ficção» (Picchio, 2000: 352), com este livro o autor deixa a poesia e passa a dedicar-se somente à prosa, nada mantém de *Provavelmente Alegria*, seu último volume lírico, mas alicerça *Manual de Pintura e Caligrafia*, seu «primeiro romance».

Se, por um lado, sobre «hibridação de géneros», classificamo-lo com *prosa poética*<sup>36</sup>, e uma das ocorrências, em que nos ancoramos para afirmar isto ou que, afinal, *1993* não é poesia, haja visto um fio diegético aparecem ao longo dos capítulos. Por outro, Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut dedicou-se em observá-la na escrita saramaguiana, especificamente em *Manual*, também «pela possível ideia de coexistência entre o não literário e o literário»:

---

<sup>36</sup> «Não existe na designação *Prosa poética* contradição de termos, ao contrário do que possa supor. Com efeito, discurso em prosa (*prosa oratio*, “Discurso que avança”) opõe-se a discurso em verso (“discurso que avança e retrocede”), e não a poesia. [...] O conceito remete para o Romantismo, com a sua desagregação dos géneros, e assunção do fragmentário e do misto. [...] A opção por uma prosa em si claramente poética representa no entanto neste caso a desintegração da visibilidade da poesia. Neste sentido, *Prosa poética* é prosodicamente sempre prosa» (Pimenta, 2020).

O encontro numa mesma obra de diversos géneros literários secular e canonicamente aceites como distintos, não é, ao contrário do que poderia pensar-se, invenção recente e prática exclusiva de alguma ficção mais ousada a que, também por esse encontro entre géneros, mas não só por causa dele, se convencionou apodar de post-modernista (Arnaut, 2002: 141).

Seja pelas turbulências políticas a aumentarem da noite para o dia, com iminentes eleições para a Assembleia Constituinte, naqueles meados de 70, seja por uma não compreensão, haja visto o enredo confuso e as personagens difusas, *O Ano de 1993* é publicado em fevereiro de 1975 e pouco sucedido.

Texto insólito e inóspito, ambientado numa cidade indeterminada, como se fosse retirada de uma pintura: «Não importa que Dali tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993» (OA, 7), com figuras políticas, déspotas e militarizadas, a se misturarem a seres fantásticos: «Nessas ocasiões saem ambos [o comandante das tropas e o feiticeiro] para os arredores da cidade e postos num ponto alto convoca o mágico os poderes ocultos e por eles reduz a cidade ao tamanho de um corpo humano» (OA, 19), em que os habitantes não resistem ao domínio do ocupante, pois «O próprio vocabulário sofrera transformações e haviam sido esquecidas as palavras que exprimiam a indignação e a cólera» (OA, 45).

Portanto, com tal hibridação, *1993* pode ser visto como um semigénero, que não se firmará na obra saramaguiana. Nesta ambiência *fabulosa*, Saramago, antes, inventara, no conto «Centauro», não um homem-animal, mas um homem em cima de um animal (cavalo): «Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro» (OQ, 115).

Porém, tal semigénero não se voltou a repetir, e a escrita saramaguiana abandona de vez alguma perspectiva de um sujeito lírico, finalizando seu discurso poético, antes da cena final de *1993*: «Talvez este silêncio seja o esforço abrindo os foles do pulmão prosaicamente abrindo ó sem poesia abrindo / Para começar o outra vez doloroso nascimento duma primeira palavra» (OA, 52).

A impulsos utópicos, como o escrito em *O Ano de 1993*, o escritor preferirá continuar seus gritos contra a inconsciência das pessoas através de personagens e seus diálogos, a exemplo dos já descritos em *Claraboia*: «– Ouça, Abel! Quando ouvir falar no homem, lembre-se dos homens. [...] Toda a gente quer salvar o Homem, ninguém quer saber dos homens. [...] – E que podemos nós fazer? Eu? O senhor? – Vivemos entre os homens,

ajudem os homens» (CL, 321). Em 2008, o escritor já não tinha esperança de lançar ao futuro alguma utopia, declarando correlatamente:

aconselhar alguém a que tenha esperança não é muito diferente de aconselhá-la a ter paciência. É muito comum ouvir-se dizer da boca de políticos recém-instalados que a impaciência é contrarrevolucionária. Talvez seja, talvez, mas eu inclino-me a pensar que, pelo contrário, muitas das revoluções se perderam por demasiada paciência. Obviamente, nada tenho de pessoal contra a esperança, mas prefiro a impaciência. Já é tempo de que ela se note no mundo para que alguma coisa aprendam aqueles que preferem que nos alimentemos de esperança. Ou de utopias (OC, 47).

Se pensarmos na noção de utopia, Saramago, de alguma maneira, alcançou seu objetivo quanto à forma. O problema, para uma escrita que almejou subverter a História, pode estar na matéria como a utopia a defronta, pois de crítica política que foi «passou a ser referência de um género cuja análise é subtraída à história» (Riot-Sarcey, 2009: 89). Quer por isso quer porque tenha sido apanhado pela mudança na História (o facto Revolução de Abril), não houve repetição do semigénero prosa poética nem de um formato utopista em suas histórias.

A partir de 1993, haja visto que no conto «Coisas» já havia surgido alguma ambiência *fabulosa*, um viés utópico-distópico se dará intrinsecamente, por exemplo, nas falas do Médico de *Ensaio Sobre a Cegueira* e do narra-autor de *Levantado do Chão*, a interpelar Maria Adelaide, a última dos Mau-Tempos:

a voz é a vista de quem não vê (ESC, 120) Tanto se apregoou de mudanças e de esperanças, saíram as tropas dos quartéis, coroadas os canhões de ramos de eucalipto e os cravos encarnados, diga vermelhos, minha senhora, diga vermelhos, que agora já se pode, andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta (LC, 380).

E, se formos ao género do conto, em *Objeto Quase*, com sua ambivalência estrutural e micronarrativas cheias de polaridade antitética, observamos quão tipificado é o discurso, visto o estatuto da linguagem, onde há um rompimento cultural através de metáforas e metonímias (recursos que enriquecem a ambiência *fabulosa*), semente do que ocorrerá em, por exemplo, *A Jangada de Pedra*, *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Alabardas*.

Desse modo, bem como numa aprendizagem de manobrar os ditames do tempo – não defrontando tão claramente o passado nem o presente, a ponto de haver lançado sua conclusão para o futuro –, a ambiência *fabulosa* terá formado um pouco mais a escrita saramaguiana, a deixar suas histórias sem conclusão.

Quanto ao discurso, *1993* teve um fim distópico: «Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada» (OA, 72); e, no que se refere a ressonâncias bíblicas, a exigir uma tomada de consciência política ou até experiência coletiva, serão tratados mais adiante, no Capítulo sobre intertexto.

Não obstante nem todo o sentido de «país de nenhum lugar» desaparecer, uma vez que a escrita saramaguiana apresenta outros cronótopos de ambiência *fabulosa* – mais no tempo do que num espaço; pelo romance (*Terra do Pecado*), pela poesia (*Os Poemas Possíveis*) e pelas crónicas (*Deste Mundo e do Outro*), tentou «uma primeira palavra», Saramago encerrou em *1993* a trilha poética e transitou para a ficção, como bem observou Maria Alzira Seixo (1999a), sem deixar de espalhar seu gosto de razoar, mais presente na prosa em geral, e dom de sugerir, uma capacidade mais recorrente na poesia.

Vale acentuar que a escrita saramaguiana melhorará o jogo entre título e obra, forma e conteúdo, como em *Manual de Pintura e Caligrafia*, ainda na *fase de formação*, e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, na *fase de maturação*.

### 3.2.1. «Será uma questão de tempo»

Embora a temática da temporalidade tenha participado também dos textos líricos e dramáticos – em *Os Poemas Possíveis*, sequentes e distantes diacronicamente dos primeiros romances; a recriação do tempo histórico de Camões e da Revolução são motes respectivos de *Que Farei com Este Livro?* e de *A Noite*, a antecederem *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a ambiência *fabulosa* contribuiu sobremaneira para o molde do romance à Saramago. Autor, que com sua escrita, joga com os limites impostos pelo tempo; e, como se, numa sobreposição de quadros, arrumasse o passado e o presente à mercê da conveniência de sua voz narrativa, o faz pela fábula.

Quando Eula Carvalho Pinheiro descreve H., possivelmente a personagem mais *alter ego* do escritor, e Monica Figueiredo analisa a corporificação da morte, de *Levantado do Chão* em diante, assinalam a tónica psicológica da existência humana em sua cisma sobre o tempo; haja visto que, por essência, a morte, quiçá a única fronteira entre o hoje e o amanhã que conhecemos, seja o único fenómeno que está e ainda não está no tempo:

É também por meio do contínuo exercício da escrita que este novo homem descobre que estar no mundo é sentir-se sempre em **falta**. E só agora ele pode se dar conta de que a falta era muito maior durante o tempo em que

esteve pintando retratos. Com certeza, uma das maiores angústias dos homens é ter consciência da vida. «Quão breve tempo é a mais longa vida», dirá o poeta [F. Pessoa]. A angústia nasce, inclusive, quando o homem percebe que a morte é um fato inevitável, «a morte assusta» [MP, 194] afirma H. (Pinheiro, 2012: 23).

Uma morte que passa pelo corpo de personagens que, a seu modo, são também o corpo de uma pátria **obsessivamente** presente – ainda que reconstruída criticamente a partir daquilo que o passado fez virar História – e que surge recriada na humana saga dos silenciados Mau-Tempo; na fumaça inquisitorial que queima o sonho de Baltazar e de Blimunda; no bronze da estátua camoniana e no fantasma de Fernando Pessoa que **assombram** os passos de Ricardo Reis numa Lisboa historicamente labiríntica (Figueiredo, 2019: 110-111) [grifos nossos].

Nessa ambiência, o humanismo dialético também se constitui, desde o discurso de Viegas, a existência humana e o tempo se defrontam, até a pergunta-final de um drama, em meio à dicotomia sombra-luz. Também nisso podemos ver que os livros dessa escrita tendem mais a uma finalidade do que a um fim:

A felicidade é tão absorvente, habituamo-nos tanto a ela que quando nos foge, quando no-la roubam, sentimo-nos incompletos como se uma parte essencial do nosso corpo tivesse desaparecido, deixando uma chaga imensa e dolorosa, que não fecha e destila sempre o pus da nossa desventura. [...] Oh, Maria Leonor, se nós soubéssemos o que é de facto a vida, a sua natureza íntima, a sua finalidade, não teríamos palavras para exprimir a nossa alegria, para exteriorizar o turbilhão de prazer que a simples lembrança de que se é vivo nos traria! (TP, 45).

LUÍS DE CAMÕES: (*Segurando o livro com as duas mãos.*) Que farei com este livro? (*Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.*) Que fareis com este livro? (*Pausa.*) [...] (*As vozes ir-se-ão sumindo de modo que mal seja ouvido já o verso seguinte, ao mesmo tempo que a luz vai baixando, até a escuridão, ficando apenas um projector a incidir no livro que Luís de Camões continua a segurar.*) FIM (QF, 92).

Assim como o cismar de Abel, acerca do seu tempo (vida e sociedade), que «Bem via que “isto”, a sua vida, não ia dar a parte alguma, que procedia como os avarentos que amontoam o ouro só para terem o prazer de o contemplar» (CL, 215), sublinhamos o humanismo dialético e o discurso filosofante, entre esta personagem e Silvestre, a representarem, respectivamente, o individualismo e o altruísmo por que passamos:

– Não queres vir? – perguntava uma voz de mulher, na escuridão. Abel sorriu com tristeza. «Admirável Sociedade que a tudo provê! Como ela não esquece os infelizes solteiros que precisam de regularizar as suas funções sexuais! E também os felizes casados, que gostam de variar por pouco dinheiro! Mãe amorável és tu, oh, Sociedade!» Nas ruas dos bairros excêntricos, a cada porta caixotes de lixo. Os cães buscam os ossos, os trapeiros farrapos e papéis. [...] – A essa maneira de pensar dá-se o nome de pessimismo, e quem assim pensa ajuda os que querem o desamor entre os homens. – Desculpa se o magoo, mas tudo isso é uma utopia. A vida é uma luta de feras, a todas as horas e em todos os lugares. É o «salve-se quem

puder», e nada mais. O amor é o pregão dos fracos, o ódio é a arma dos fortes. [...] – O Abel pertence ao número dos fortes ou ao número dos fracos? (CL, 221 e 319-320).

Em tal pergunta registamos a reação de Silvestre, que defende entusiasticamente o amor fraterno, declarando-o possível de acontecer entre os homens. «É entre o pessimismo de um e a utopia do outro que Saramago irá estabelecer certa dialética de um engajamento possível em seus romances» (Dantas, 2014: 181). Como disse Abel, ao sair da condição de inquilino de Silvestre, e se perceber transformado, também a escrita saramaguiana deste «segundo romance» sai diferente daquela do primeiro, e partir daí, até chegar *Levantado do Chão*: «Saio de sua casa mais seguro do que quando nela entrei. Não porque me sirva o caminho que me apontou, mas sim porque me fez pensar na necessidade de encontrar o meu. **Será uma questão de tempo...**» (CL, 325-326) [grifos nossos].

Entretanto, o tempo de *Claraboia* é predominantemente psicológico, embora haja referências a datas, e sabemo-las por um diário, inserido na diegese: «A primeira página tinha a data de **10 de janeiro de 1950**, mais de dois anos antes» (CL, 306), num quotidiano que se delinea, predominantemente, claustrofóbico, quase animalizador, promovido pela impossibilidade de realização de quaisquer desejos (afetivo, artístico, espiritual, físico), simbolizada pela exclusão, forçada pela débil condição económica, do supérfluo, que, para Adriana e outras três mulheres, são os concertos ao rádio (uma sinfonia de Beethoven as basta); para Silvestre, um cigarro em comum e um jogo de damas com Abel, a quem alugara um quarto do apartamento, por necessidade, e acaba por fazer uma viagem para o interior de si mesmo; para os pais de Cláudia, os cinco minutos dedicados a um chá.

Ou seja, já encontramos as ambiências (*animalesca*, *viandante*, *historicista* e *fabulosa*), ainda que em génese, dessa escrita neste cronótopo, um labirinto urbano, bem como a dicotomia sombra-luz e o estilo demasiado ondulatório do escritor: «Os prédios que circundavam os quintais, adormecidos, formavam como que a guarda de um poço sombrio. **Luz, só a do seu quarto**» (CL, 131) [grifos nossos].

A ponto de parecer meio patético meio patológico, a vigorar ora mais num ora mais noutra apartamento, em que medo, desprezo e ódio assombram a mais das vezes as relações entre aquelas personagens, como no de Justina, que, a viver uma *morte em vida*, i.e., um luto interminável, «gostava de ali estar imóvel, desocupada, as mãos abandonadas no regaço, os olhos abertos para a escuridão, à espera nem ela sabia de quê» (CL, 31); e, depois de anos, sem ceder *a assistência técnica que todo o marido [Caetano] deve dar à sua esposa*, e saber-

se atraída, abandonada e descuidada pela figura patriarcal (marido e pai), assim como fora a filha falecida Matilde, cuja existência figurava a curta felicidade que tivera no casamento, cuspiu na cara de Caetano, *vicioso* em sexo, mas, logo depois, a se entregar ao ato sexual, «oscilava entre os dois polos: o desejo acordado e a vontade de domínio; um excluía a outra. Qual escolher? Mais: até onde lhe era possível escolher?» (CL, 250), numa cena que beira o animalesco e ou algum abjeccionismo surrealista:

Justina não gritou porque a garganta apertada de pavor não podia emitir o menor som. Súbito, a máscara de Caetano teve como que um estorço que a tornou irreconhecível. Era o rosto de um ser diferente, de um homem arrancado à animalidade pré-histórica, de uma besta selvagem encarnada num corpo humano (CL, 246).

Por isso, podemos levantar o interesse desse segundo romance, esquecido por um editor e preterido pelo autor, cuja confecção parece completar, como a peça faltante num *puzzle*, a *fase de formação* de Saramago, e conta a vida de/em um edifício com as paredes transparentes, ou com uma imensa janela transparente da qual se vêem as almas das pessoas, que nele habitam. Se, por um lado, Hector Abad Faciolince considera *Claraboia* um «exercício de psicologia, de sociologia, de inventiva» (Faciolince, 2012: 41); por outro, para Fernando Gómez Aguilera, a não-publicação arrastou o escritor, «em boa medida, para um prematuro eclipse literário». Contudo, já aí o jovem Saramago «coloca sob o seu microscópio as convenções sociais e os hábitos individuais, [perscrutando inclusivamente escabrosos comportamentos sexuais] com uma vontade testemunhal, em última instância, crítica» (Aguilera, 2012: 33).

Quando foi proposta uma publicação ao escritor, Saramago já não era mais «assombrado» por dúvidas, quanto à tessitura de um romance, que surgiram após a não-publicação de *Claraboia* e voltam com o protagonista H., se lembrarmos da autodiegese de *Manual*; mas que, por ter ficado sem resposta de um leitor, o autor não se pôde reconhecer nele, tampouco seu molde romanescos, e não o quis mais:

A sua intenção é a de escrever «uma história que fosse ao mesmo tempo uma história de amor e uma discussão de ideias. Melhor que discussão de ideias, uma discussão de temperamentos, de caracteres». Desenha o perfil do protagonista masculino, com base no seu próprio retrato: «Ele, introvertido, labiríntico, algo masoquista na dissecação dos seus sentimentos, um certo gosto em ‘chafurdar’ em si mesmo. Simultaneamente, uma tremenda e constante necessidade de comunicação. [...] «Há que escolher. Memórias ou romance? Confissão ou ficção? [...] Não há em mim nada do que faz grandes os homens. Talvez (deve ser isto) a existência do monstro dentro de mim...» [...] (Aguilera, 2008: 47-48).

«O empenho em introduzir no romance essa faceta *engajé* terá sido porventura um dos obstáculos que impediriam a sua finalização» (Vieira, 2018: 96-97), pois bem sabemos que entre *Terra do Pecado* e *Claraboia*, houve outras investidas no género, mas que o escritor não conseguiu passar das primeiras páginas: «O Mel e o Fel» foi até o 10º capítulo, terminado a 4 de dezembro de 1951, deixando dos seguintes apenas uma sinopse; «Os Emparedados» é um protorromance de 61 páginas manuscritas e uma declaração datilografada de intenções; «O Sistema», outro projeto de romance, cuja sinopse Saramago apontou em três páginas de papel de carta, apresentando-o como denúncia de cariz social<sup>37</sup>; sobre «Rua», mais um projeto-ideia de romance, escreveu quatro páginas datilografadas, além das habituais notas de enquadramento.

Entretanto, a publicação do *novo*, que é *velho*, livro *Claraboia*, pode fazer a reviravolta do passado ser alterado pelo presente: tornando real aquilo que Saramago fez inversamente na ficção, quando problematizou a relação entre História e Literatura e propunha um passado que intervém no presente ou uma reinterpretação do passado para não se contentar em contemplar o presente. Jogo de um tempo em que presente e passado são peças justapostas, imbricadas, tramadas. Se na ficção, Saramago construiu outro passado que se quis modificar o presente; esta recente publicação, *ipso facto*, pode modificar o passado, no que toca à recepção e à recensão de sua obra – a voz autoral de *Claraboia* não esteve tão distante do novo escritor de *Manual e Levantado*.

Colocando em causa o género romanesco, com *Claraboia*, considerando-se que *Memorial do Convento* e *Ensaio Sobre a Cegueira* são viragens na obra saramaguiana, pressupomos que aquele «segundo» romance, livro do qual não obteve resposta alguma sobre a possibilidade de publicar, ou seja, preterido<sup>38</sup> por um editor, e de novo deixado de lado pelo próprio criador, pode também ter sido uma espécie de viragem, na *fase de formação*. Bem

---

<sup>37</sup> «O que pretendo é fazer a condenação do sistema económico e social em que vivemos, com todas as implicações éticas, psicológicas, etc., que acarreta. O meio: transplantar um camponês do seu ambiente natal para a cidade. [...] O meu herói (que de herói nada tem) foge do campo exatamente porque a vida lá é impossível: falta de trabalho, provações, algo que se parece muito com a fome. A cidade é uma esperança de vida mais fácil. Parte, deixa a namorada grávida, deixa tudo. Parte do caminho fã-lo a pé, parte de comboio. O percurso é longo e difícil. Fome e sede» (Cf. «Acervo», in: <https://josesaramago.org/acervo/>).

<sup>38</sup> «O livro foi enviado para um editor, do *Diário de Notícias*, por lá ficou quarenta anos, até que um dia recebo uma carta dizendo: “Foi encontrado, na reorganização dos nossos arquivos, o original do seu livro, etc., etc.” E então diziam logo: “Se quiser publicar, nós publicamos.” Fui lá, à Empresa Nacional de Publicidade, e saquei o livro que está aí» (Reis, 2015: 44).

como foi *Levantado do Chão*, em se tratando de reconhecimento, e que, para nós, marca o fim desta fase.

Por um lado, para Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, que rastreou os traços pós-modernistas da obra saramaguiana:

o desfasamento entre o estilo deste primeiro romance [referência a *Terra do Pecado*] e as *modas* literárias da época em que é publicado – Modernismo(s), Neo-Realismo ou o emergente Surrealismo – pode, eventualmente, ser explicado em virtude de dois factores fundamentais. Em primeiro lugar, porque os primeiros livros lidos (emprestados pelos vizinhos ou consultados na Biblioteca do Palácio Galveias, em Lisboa) pertenciam, seguramente, à categoria dos Clássicos da Literatura Portuguesa. Em segundo lugar, porque o seu percurso de vida inicial não lhe permitiu o contacto com as elites intelectuais da época, ou com os grupos de novos escritores que, de forma gradual, se iam afirmando (mesmo que de modo clandestino) no cenário literário nacional e internacional (Arnaud, 2008: 16).

Por outro, *Claraboia*, não-publicado em 1953, menos imune às correntes literárias vigentes, já se aproxima tanto do Neorealismo como do Surrealismo. Os espaços e tempo labirínticos desse romance são todos construídos em Lisboa, microambientada em um prédio, à exceção de alguns passeios feitos por alguns personagens; e traz à tona as ambiências dessa escrita, em que, pelos pensamentos das personagens:

Não basta dizer que a vida deve projetar-se. Para o «como» e para o «para onde» encontra-se uma infinidade de respostas. A de Silvestre é uma, a de um crente de uma qualquer religião é outra. E quantas mais? Sem contar que pode a mesma resposta servir a vários, servindo também a cada um outra resposta que não serve a outros. Afinal, perdi-me no caminho. Tudo estaria bem se não adivinhasse a existência de outros caminhos, ocupado em afastar os obstáculos do meu (CL, 217).

Ainda sem misturar narrador, personagem e leitor, tal escrita parece projetar um *alter ego* do escritor, jovem mas já questionador e crítico à época da escrita de *Claraboia*, a querer trazer para junto de si um ouvinte. Mas como as respostas deste não podem ser ouvidas no ato da produção, somente na leitura, cada um em si, o autor inventa personagens para fazer circular o diálogo, no fundo, construir seu humanismo dialético.

Ao fim, estão sós escritor com suas perguntas e leitor com suas respostas. E, apesar de tantas vezes Saramago se colocar perante seus livros e fazer autorrecensão, o texto literário permanece a fascinar ou não o leitor, pois seu tecido, a ter por base seu carácter ambíguo e paradoxal, não aceita a imposição de uma verdade trazida pelo *ego* autoral, que daria ao escritor autonomia sobre aquilo que escreve e causaria uma ilusão, para a qual Maurice Blanchot alertou:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida [em totalidade], mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação (Blanchot, 1987: 15).

Por isso, se antes dessa publicação, as geografias dos romances de Saramago, mais reconhecidos na Literatura Portuguesa, iam de um mundo bem circunscrito, representado pelo Alentejo de *Levantado do Chão*, desconsiderando *Terra do Pecado*, e permeando a vila de Mafra, em *Memorial do Convento*, a uma Lisboa labiríntica e histórica (cf. Besse, 2008), os cronótopos de *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; em *Claraboia*, podemos voltar a Lisboa, microambientada num prédio, com algumas personagens que vivem os anos 50 e sob o regime salazarista, e com uma claraboia a servir de abertura para espreitar as conversas dum universo nebuloso entre um apartamento e outro.

Por fim, uma análise que começou com os contos de *Objeto Quase*, e houve, na arrumação da bagagem deste viajante, que pode ser tanto a escrita como o seu leitor, romance, poesia, conto, teatro e crónicas termina com alguma antecipação bibliográfica, por parte de Saramago, posta numa das suas personagens, H., com o passado, que pode não podemos corrigir, mas se quer intervir no presente e no futuro, a usar a constante textual – avatar narrativo –, que foi demasiada contumaz em *Levantado do Chão*, e outro recurso estético-compositivo recorrente em sua escrita, a intertextualidade, que será abordada no próximo Capítulo, em vários tipos, inclusivamente o autotexto:

Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos **levantar do chão** os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí (MP, 196) [grifo nosso].

Nesse romance, «primeiro» para o seu autor, ambiências e deslocações, que também foram moldando algum ensaísmo dessa escrita, incipiente desde *Claraboia*. Daí a razão de o colocarmos ao lado de *Manual*, haja visto o discurso filosofante e o humanismo dialético, constantes textuais mais envolvidas com um veio ensaísta, presentes nos diálogos entre o jovem Abel e um sábio sapateiro, Silvestre.

Quando perguntado sobre isso, Saramago respondeu autorreferentemente:

– *Então, o que é que o leitor pode encontrar nos teus romances se neles não aparece a tua vida?* – [...] O que está nos meus romances não é a minha vida, mas a pessoa que sou, que é uma coisa muito diferente.[...] Quando digo que talvez não seja um romancista, ou que aquilo que faço talvez sejam ensaios, falamos precisamente disso, porque a substância, a matéria do

ensaísta, é ele próprio. Se vais ver os ensaios de Montaigne, que foi quando começaram a chamar-se assim, sabes que é ele, sempre ele, desde o prólogo, mesmo na introdução. Em substância, eu sou a matéria do que escrevo (Arias, 1998: 26-27) [grifo no original].

De um romance para outro, a escrita saramaguiana maximiza ou minimaliza, diastólica e sistolicamente, suas ambiências; seja evoluindo, em espaços e tempo rurais, a terra de uma «viúva» (*Terra do Pecado*) em uma terra de trabalhadores que se juntam em vista de uma mudança histórica e sociopolítica (*Levantado do Chão*); seja crescendo do prédio de seis apartamentos, povoados cada um por uma insatisfação (*Claraboia*), para um apartamento-atelier, quase solitário e ou somente quarto, em que inventa uma nova caligrafia, cuja sinopse está em «Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado» (MP, 130).

E, ainda, sobre o texto dramático dessa fase (*A Noite e Que Farei com Este Livro?*), sua escrita, com predominância de um realismo de evocação histórica, em que personagens, tempos e lugares surgem pormenorizados e, também, envolvidos num presente cénico, a interpelar o espectador-leitor, rompe de vez com a fórmula naturalista, tão presente em *Terra do Pecado* e com alguns resquícios em *Claraboia*.

Se tanto o romance saramaguiano como o teatro falam do homem – apesar de o teatro fazê-lo através do próprio homem, da presença viva e em concreto dos atores –, podemos dizer, para além de notar que teatro é ação e romance narração, numa senda aristotélica, que a intenção da escrita saramaguiana é humanista ou de aprofundar uma visão de homem, independente do género elaborado pelo autor.

Por isso, preferimos falar de ambiência, móvel e movente, se lembrarmos da imagética fluvial, e não somente de viagem, uma vez que essa se pode circunscrever ao percurso de um lugar para outro, e aquela, abranger outros percursos: de uma pessoa para outra, de uma pessoa que se transforma, de mobilidades dentro de um espaço, de um caminho em que ideias sofrem podem sofrer alterações através das subversões, mormente a omni-negação, de uma escrita que desassossegada demanda desassossegar quem a lê.

Com efeito, em *Terra do Pecado*, predomina uma expressão apenas linear do tempo, o contorno tardo-naturalista, a linha, a precisão, a definição dos planos ficcionais, em consequência das estações climáticas do ano; a partir de *Claraboia*, começa a surgir outras nuances de representação, inclusivamente a pictórica, do tempo, em que, pela dicotomia luz-sombra, sobressaem o claro-escuro, o meio-tom, a mancha, numa imagética cromática, que se

firmará metaforicamente em *Manual*, pela «escrespintura» de H., mas sobretudo de fundo barroquista em *Levantado do Chão*.

Tal imagética pode ser oriunda dessa dicotomia (sombra-luz) e quando as cores aparecem, geralmente, a recorrer ao vermelho como comparação e metáfora do sangue, da luta, ou a romper expectativas, como o azul dos olhos dos Mau-Tempo, referente à esperança, e, por conseguinte, a burlar as sensações do leitor. Desse modo, a escrita saramaguiana traz à tona a temporalidade e algum cromatismo, com que Saramago compõe sua linguagem literária e voz autoral; e, conforme Gregório Foganholi Dantas: «A experimentação de seu *Manual* é também a de Saramago, que consolidaria seu estilo particular a partir de *Levantado do Chão*, em que a realidade de uma utopia coletiva se desenha em traços mais fortes» (Dantas, 2014: 182).

Contudo, observada algumas caracterizações temporal na *fase de formação* de Saramago, que vão do sociohistórico e político, nas crônicas e no teatro, passando pelo utópico, na prosa poética, até ao mnemónico e ao psicológico nos romances, quando pensamos nos primeiros (*Claraboia* e *Manual*), podemos ver nestes e em *Levantado do Chão*, o trajeto temporal a que sua escrita recorrerá nas demais fases. A partir daquele prédio, narrador e personagens serão tão espectadores quanto o seu autor, sem deixar mais de afrontarem a História, o nosso tempo registado, a inventarem o seu tempo.

Como que neste tivesse encontrado, enfim, campo de encontro entre o Eu e o Outro, construíse histórias individuais, ainda que ao custo de desconstruir o que foi doxalógicamente aceite, voltando-se para o passado, mas em vista de uma intervenção presente e talvez futura. Ou seja, espectadores, seja narrador ou personagem, que não somente admiram o mundo e ou vivem nele, mas também intervêm, com seu olhar cheio de palavras, o inverso do silêncio ou a negação da não-palavra. Uma luta que, senão exercida, pode levar a cegueira, e será travada por gerações dos Mau-Tempos.

Ao fim, «A conta do tempo», um dos abandonados títulos para o primeiro volume de poesia, foi uma fatura melhor paga pela linguagem da escrita saramaguiana do que pela História, por uma historiografia ou ainda por memórias nela metidas. E, embora, Saramago construa seu estilo com referências autobiográficas, mas também autobibliográficas, como se verá no Capítulo sobre intertextualidade, sua biografia é, no fundo, apenas outro texto, com algumas sublinhas e sem privilégios, envolvido com o literário, pois fez dele seu ofício, e aqui visto contextualmente a fim de perceber a formação de sua escrita.

Consideramos ainda que começou, nesse segundo romance, a linguagem literária à Saramago; e a distopia, uma das características das ambiências, que moverá seus romances, terá nas mulheres a força que Lídia teve para um recomeço, ao romper a relação com a mãe que lhe explorava e ser abandonada pelo amante: «Devagar, duas lágrimas brilharam nos olhos. Oscilaram um momento, suspensas da pálpebra inferior. Depois, caíram. Só duas lágrimas» (CL, 277).

Assim, Lídia, M., Maria Adelaide precedem a Blimunda, que, a andar entre Portugal e Espanha, num diálogo, com um desconhecido – mais um sem nome, e na historiografia de Saramago a fala destes inominados é levada em conta –, foi condenada a deambular e a ser cambiante – como o é sua escrita<sup>39</sup>; até Felícia, do último e inacabado romance, que intermedia o discurso filosofante com um coloquialismo chulo:

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 (MC, 399).

[Pois] a presença feminina, já conhecida nas suas histórias, novamente é a voz indicativa da mudança, mas, em *Alabardas*, a personagem de Felícia também assume a missão de anunciar como seria o fim desse percurso: “O livro terminará com um sonoro ‘Vai à merda’, proferido por ela. Um remate exemplar”, de acordo com o registro de Saramago em seu diário» (Mattia, 2018: 66).

Também o paradigma de *Homo fictus* dessa escrita, depois de Maria Leonor, conforme suas próprias constatações abaixo, passa a ser o de *Mulier viator*. I.e., as personagens femininas serão credíveis de mudança, terão a força para isso, figuras provocatórias de alterações na diégética romanesca, em situações fadadas a um fim, cepticista, determinista e pessimista, e as únicas capazes de humanizar os homens, levantando-os do chão:

Foi pensando isto que me acalmei: desde que fora tudo consequência duma causa de que me não era possível defender, sentia-me irresponsável como o cavalo que alguém guia para um abismo. Não me cabia **responsabilidade na queda**, alguém me impelia, alguém me guiava... [...] Chegara ao fim do declive por onde viera a rolar desde a morte do marido. Todos os gestos, todas as resistências, não tinham feito mais que empurrá-la, com pressa maior, para o poço que se abria no termo da ladeira. E agora? Deixar-se **cair**, fechar os olhos, rolar ainda os últimos metros até ao **despenhamento final**? Ou (e quando esta alternativa se lhe apresentou, as maxilas apertaram-se-lhe e os olhos brilharam-lhe de susto) interromper ali mesmo **a queda**, com **uma**

---

<sup>39</sup> «Rereading Saramago, I always feel like Ulysses trying to keep my hold on Proteus, the metamorphic god of ocean; he keeps slipping away. [...] Saramago is in constant change, not merely from fiction to fiction, but within each work» (Bloom, 2002: 9).

**queda** maior e definitiva, um autêntico salto nas trevas [a possibilidade de um suicídio]? (TP, 206 e 323) [grifo nosso].

Quando respondeu a Juan Arias sobre o *amor* e as *mulheres* em seus romances, o autor disse:

Mas eu não escrevo romances de amor, escrevo romances que têm como função principal dizer outras coisas, o que acontece é que o amor acaba sempre por entrar. [...] O que é que torna presente o amor? É a presença da mulher, sempre. Em *Levantado do chão*, em todas essas histórias de camponeses, sim, encontra-se o amor, mas é o amor camponês, simples, directo, óbvio, onde o que não é, não é, sem nenhuma sofisticação. [...] Essas histórias de amor que aparecem com toda a naturalidade, creio que são como são, graças ao que são as minhas mulheres, pessoas muito especiais, muito particulares, que na verdade acabam por não pertencer a este mundo, pois não creio que por este mundo esteja Lídia, de *O ano da morte de Ricardo Reis*. São como ideias, como arquétipos que nascem para ser propostas. [...] Portanto, as histórias de amor dos meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, por vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher (Arias, 1998: 53 a 55).

Entre a prostituta de luxo Lídia, na *formação*, a viver numa existência labiríntica, microambientada num quarto de um prédio, e um perfil de personagem Felícia, na *maturação*, há A mulher do médico, a viver igualmente numa existência labiríntica, macroambientada na cegueira da humanidade, «que vinga a violação de todas as mulheres com a pacífica tesoura que, transformada em punhal, espeta na garganta de um violador tão cego como a cega humanidade que ele estava a violar num cego corpo feminino» (Aranda, 2015: 11).

Outrossim, sincronicamente, nesta *fase de formação*, a escrita saramaguiana caminha entre o impulso politólogo das crónicas e como trata sobre uma política nacional ou a política de um país (Portugal), e um punho ensaísta dos romances, que retrata as pessoas, homens e mulheres, deste País. Na *fase de maturação*, como já o dissemos, se desenraiza e se propõe a iluminar para desmascarar todos os nomes, pois «a noite põe surdina nas vozes» (CL, 123).

#### 4. Entre cronótopos

Embora Mikhail Bakhtin (2010) afirme que não relaciona o *cronótopo* com outras esferas da cultura, a escrita saramaguiana recorre veementemente ao *universo antropocultural*, na sua composição diegética, nesta *fase de formação*, a hesitar e transitar entre o rural e o urbano. Seus *cronótopos*, nos quatro primeiros romances, são, diacronicamente, a quinta, o prédio, o ateliê, o latifúndio; e suas imagéticas, cujos exemplares são o rio e relógio, através dessas ambiências (*animalesca*, *viandante*, *historicista* e *fabulosa*),

podem ser vistas como início das futuras deslocações labirínticas de Ricardo Reis e de A mulher do médico, com historicismo e universalismo próprios da *fase de maturação*.

Com efeito, há na escrita saramaguiana uma capacidade, na descrição dos espaços, tanto para a expansão como para a digressão – o que torna a leitura morosa, pois a diegese fica opulenta de léxico –, numa mescla de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos; bem como uma representação espacial como *locus amœnus horrendus*, seja por uma *prosopografia* angustiada, em ambiência *animalesca*, seja por um espaço telúrico, em ambiência *viandante*, acompanhada de uma imagética fluvial, oriunda da memória autoral e nacional – rio e mar são, respectivamente, sentimento de Saramago e monumento a este País –, que pode levar o leitor a não ficar indiferente, face ao desassossego dessa escrita.

Por sua vez, a representação temporal põe em relevo as ambiências *historicista* e *fabulosa*. Conversas de um passado, que desvelam o presente e caotizam um devir. Uma escrita que insistiu em entrar na histografia da Literatura Portuguesa, consoante a pluralidade e repetição de géneros (romance, poesia, crónica, romance, conto, teatro, romance), com mais veemência, até 1980, com *Levantado do Chão*; se quis modificar o passado, em vista de um presente interventivo, com reescritas da História de Portugal, até 1989, com *História do Cerco de Lisboa*; e, de matiz ideológica, ganhou projeção internacional, juntamente com a entrada do mundo na pós-modernidade.

Portanto, observamos que essas ambiências parte dos recursos estético-compositivos de Saramago, deste *Terra de Pecado*, passando por *Claraboia* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, até *Levantado do Chão*, mostrarão potência acumulada pelo exercício de escrita, e somente a fabulosa não se vai atenuar, apesar do universalismo nas últimas obras. Enquanto a *animalesca*, a *historicista* e a *viandante* ora são agudizadas ora fragmentadas, a fábula permanece; e, por isso, podemos dizer que o romance à Saramago é peripatético e fabuloso.

Se naqueles primeiros romances e em *Manual*, misturou Maria Leonor, Justina e H. aos espaços onde estes viviam:

Os pensamentos de Maria Leonor iam-se impregnando da melancolia do ambiente» (TP, 118), Justina só podia existir naquela casa e a casa, assim tão nua e silenciosa, não poderia ser o que era sem a presença de Justina (CL, 31), vejo a cidade e sei que é um organismo ativo, agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos, mas sobretudo vejo-a como um projeto que se desenha a si próprio (MP, 207).

Em *Levantado*, personifica o latifúndio e amplia tal composição para animais e ideias – e disto a cena final, com a frase: «E a frente, dando os saltos e as corridas da sua condição,

vai o cão Constante» (LC, 390), quiçá um protótipo da construção da personagem Cão das lágrimas (de *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Sobre a Lucidez*).

Desse modo, com personagens a passarem do silêncio à luta, luta desprovida de heroísmo, escrita que vai dos cronótopos das não-palavras ao das palavras, em ambiências caracterizadas em *animalesca*, *viandante*, *historicista* e *fabulosa*, a omni-negação está presente deste o tempo das não-palavras e se adensa por entre os tempos das questões e das palavras, pois, por ocasião da primeira greve, no latifúndio:

São duas palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos por dia, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda, os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo. As searas diriam, se falassem, muito pasmadas do desacerto, Que é isto que se passa, que não nos vêm colher, alguém estará a faltar à sua obrigação (LC, 144-145).

Nessa escrita, se há um herói, o herói são os homens, a própria humanidade, a inventar um romance, que se vai, pouco em pouco, sem deixar de ser um género, refazendo enquanto espaço literário, reverberando outros géneros, e assumindo de vez o seu carácter omnívoro, pretendido pelo escritor: «Num romance cabe tudo, é uma tentativa de compreender o mundo. Que o consiga ou não, é outra coisa» (APS, 249); em que personifica cronótopos e dentro deles animaliza homens e hominiza animais e coisas, com a finalidade de ensinar, em ambiências que vão, do animalesco ao fabuloso, com *Homo fictus* a agir e reagir como animal, ainda que devotado a questionamentos e negações.

Ambiências exordiais que se foram alargando daquilo que foi, inicialmente, a quinta enlutada de «A viúva», pois «No mar interior do latifúndio, não para a circulação das ondas» (LC, 387), seja de uma imagética fluvial a uma cidade qualquer, seja de uma contorno rural a uns traços coloridos ou sem cor, imagética cromática implodida num prédio, a colaborar com a formação de uma escrita, cujo acento se dá no romance, que, com efeito, cheio de questionamentos ao homem sobre sua existência e o colocando em labirinto, passa a ser um espaço literário.

Desse modo, ambiências e suas dinâmicas de deslocações estão para paragens e viagens, como máscaras e olhares estiveram para as ideias que surgem de mundo, do narrador e das personagens, a atuarem no texto literário, numa deslocação de dentro para fora do texto e *vice-versa*. Intratextualmente, podemos ver e ouvir muitas outras vozes, encontrando uma malha que enreda a escrita saramaguiana a escritas de outros. Desta malha – ecos de outros textos –, ou de uma retórica do intertexto, incumbirá o próximo Capítulo.

## CAPÍTULO IV

### ECOS EM SARAMAGO

«Na epígrafe do seu primeiro romance, José citou Saramago, tudo é autobiografia. Ainda bem que Saramago fez essa afirmação tão absoluta. José sabia que é assim, tudo é autobiografia. A verdade dessa constatação era ainda maior tratando-se da mesma pessoa, se é que José e Saramago eram realmente a mesma pessoa. Nesse caso, no entanto, quem tinha citado quem? José foi salvo de cair no buraco desta pergunta sem fim pelo segurança, veio perguntar-lhe o que estava ali a fazer. Quando respondeu que esperava por Saramago, foi convidado a sair» *Autobiografia*, José Luís Peixoto

#### 1. «Se não tenho outra voz»

Desde a voga de um criticismo mais subjetivista, no século XIX, que as formas tradicionais de retórica caíram em desuso. No entanto, está a tornar-se frequente que foi apenas um sombreamento temporário: investigações literárias mais recentes se interessam novamente pela possibilidade de uma retórica, já não normativa e tampouco descritiva, que se abre à problemática da intencionalidade das figuras retóricas.

Tal atenção demanda-se assaz de escritas, em que os termos, entre outros, «metáfora», empiricamente mais estético, «alegoria», tradicionalmente mais prosaico, e «ironia» são sobressalentes. Destes, quiçá seja o segundo o que bem se conecta a essa problemática, porque «a palavra “símbolo” tende a suplantiar outras denominações da linguagem figurativa» (Man, 1999: 208-209); e pelos quais ficou conhecida a escrita saramaguiana.

Quando acompanhada da intertextualidade, fenómeno lítero-linguístico carregado de interdiscursividade, como atributivo; a retórica pode embaraçar um pouco a investigação, devido à associação desses termos, mormente o último, a juízos, que chegam a confundir a estrutura arquitetural com o fio biográfico do autor e seus valores pessoais, material *per se* extraliterário, visto que «a ironia, quando o destinatário não está consciente do jogo, torna-se simplesmente uma mentira» (Eco, 2003: 217), ou uma afronta.

Neste sentido, por um lado, num liame entre a mais reconhecida das figuras retóricas e o intertexto, segundo Michel Schneider, as metáforas das *camadas*, «das construções desfeitas

e recompostas», são as mais repetidas e proeminentes, da *colmeia e o mel*, «fundo comum do pensamento sobre a elaboração do pensamento»; do *mosaico*, seja *remendo* ou *costura* de tecidos, de mesma raiz que a palavra texto, diferentes, roupas superpostas; da *viagem*, «da conquista, do desvio necessário antes de qualquer volta ao apropriado»; da *digestão*, «da ingestão de alimentos e da assimilação<sup>40</sup>» (cf. Schneider, 1990), do *espelho*; e da *colheita* ou do *buquê*<sup>41</sup>, são as mais repetidas e proeminentes, na estética intertextual.

Por outro, Umberto Eco, quando trata de «Ironia intertextual e níveis de leitura», incita: «Se no texto aparece uma possível citação, e esta [...] parece conjugar-se com o resto do texto (e de suas outras citações), os propósitos do autor empírico contam pouco. Logo, bem faz o crítico (ou o leitor) quando fala de citacionismo, e de “eco textual”» (Eco, 2003: 215).

Difícil é, ainda mais, separar os propósitos da escrita dos propósitos do escritor e ater-se à ossatura de uma obra, em que seu autor quis deixar tão vincada, não apenas sua ideologia marxista, para além do transitar memorialista do escritor, mas também o nome José Saramago. O autor chegou ao ponto de afirmar, de seu primeiro romance, de toda sua produção e da sua linguagem romanescas: «Que senhor é esse que escreveu esse livro? Eu sei lá quem é! Não sou eu» (Reis, 2015: 43); «a obra é o romancista», pois «A língua que uso nos meus romances faz corpo com aquilo que conto. Estou afinal a exprimir aquilo que somos» (APS, 11 e 147).

Apesar de o melhor, nesse sentido, foi se ter perguntado, em âmbito ficcional: «Mas, quem escreve? Também a si se escreverá?» (MP, 77). Aliás, melhor o foi ter escrito, entre tantas personagens, um H. que se pergunta e ou Abel que argumenta:

«Nem sequer o que penso tem o mérito da originalidade. É como um fato em segunda mão num estabelecimento de obra nova. É como uma mercadoria fora do mercado, embrulhada em papel colorido com um nastro de cor a condizer. Tédio e nada mais. Cansaço de viver, arroto de digestão difícil, náusea.» (CL, 219) [Para sublinhar o pensamento da personagem, Saramago usou aspas].

---

<sup>40</sup> No Brasil, quiçá pelo nascimento de sua Literatura numa língua que não lhe era própria, mas decerto devedora da fonte lusitana e condenada à influência, Oswald de Andrade nomeou de «Antropofagia cultural», conforme Leyla Perrone-Moisés, «um projeto filosófico e cultural de vasto alcance embora não sistêmico, um projeto constituído mais de sugestões sibílicas e contundentes do que de um discurso propriamente teórico. Nessas sugestões, as questões literárias, embora predominantes, não são exclusivas» (Perrone-Moisés, 1990: 96).

<sup>41</sup> Michel Schneider, nesta malha intertextual entre teorias e textos, afirma desta metáfora: «tão comum que se fixou em uma palavra: florilégio. A ela recorre Montaigne, ao falar do “maço de flores estranhas, às quais o autor nada acrescentou além do fio para amarrá-las”» (Schneider, 1990: 110).

Tal raciocínio, tão fictício quanto real, nos faz lembrar de Eco, a ninfa condenada a nunca dizer a primeira palavra num diálogo e, morta, o que lhe sobeja é a voz, pois seus ossos se tornam rochedos, a conservar o hábito de repetir a última palavra; e, segundo Abel N. Pena, esse mito, enviesado a Narciso, «não se esgota na etiologia da voz e do eco, nem na soberba fórmula da derradeira despedida ovidiana, “*Vale*”, ‘Adeus!’» (Pena, 2017: 13-14). Bem como de uma consideração, a que chegou Antoine Compagnon sobre o exercício da intertextualidade e, ainda, a um pensamento de Julia Kristeva, quem cunhou esse termo, e, por sua vez, se ancorou nos dois eixos textuais bakhtinianos (*dialogismo* e *ambivalência*), que tem pontos de contato com a leitura anagramática saussuriana:

ele [o autor] reúne a multiplicidade dos sujeitos da enunciação e, variando talvez a cada frase, às vezes mais, assegura a unidades [*sic*] desses sujeitos fragmentados. Esse autor é então o personagem cujo nome está na capa do livro (Compagnon, 2007: 137).

jogando com «a novidade da não novidade» (Kristeva, 1978: 27), o texto revela-se como o *mediador* que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o *regulador* da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária). [E antes], todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (Kristeva, 1974: 64) [grifo no original].

Aliando Saussure e Bakhtine, Kristeva propõe o método paragramático, que permitirá recolher no texto os gramas escriturais (que dialogam no interior do próprio texto) e os gramas leiturais (que dialogam com gramas de outros textos) (Perrone-Moisés, 1978: 63).

Ora, também teoricamente, uma voz remete a outra, num infinito circuito de ideias e palavras que, para nós, ecoa tanto como o *corpo sensível do pensamento comunicável* (Mendes, 1986: 51) quanto o princípio ontológico do cristianismo: «E o Verbo fez-se homem» (Alves, 2014: 1472), ou ainda, ao que conta o narrador da escrita saramaguiana, já-formada, um *narra-autor*, narrador pós-moderno e intertextual. Neste sentido, conforme Linda Hutcheon: «também na ficção pós-moderna, a teoria e a narrativa se interpenetram e a diacronia é reinserida na sincronia, mas não de forma simplista [e sim] metafictionalmente» (Hutcheon, 1991: 134).

Embora a imaginação seja a oficina do *Homo scriptor* e um possível reflexo do ato criador divino, consoante texto alegórico-bíblico, permanece como eco de outrem, de outras vozes, de outras letras (leituras e escritas), pois somente quem é Logos poderia pronunciar uma palavra monológica, a primeira palavra que não viria de nenhum eco. De igual modo, se pode dizer que, por maior originalidade de um pensamento, é evidente que não há *creatio ex nihilo* e, em contrapartida, existe uma capacidade humana de, a partir de dada coisa, inventar

e criar outra.

Ao compararmos, podemos dizer sobre a leitura o mesmo que foi dito sobre a escrita. Em ensaio sobre este fenómeno, Harold Bloom conclui que «Agostinho continuará a ser toda a vida leitor de Virgílio, e anseia pela margem mais distante, essa a que chama Jerusalém» (Bloom, 2008: 241), a afirmar antes que Freud foi seu herdeiro. Ambos leitores das maiores antíteses ou dicotomias da humanidade: vida-morte e desejo-medo.

Em discurso teórico, foi o que Mikhail Bakhtin afirmou, ao tratar da impossibilidade do monolinguismo, enquanto linguagem humana, para além de que o léxico-zero, se ouvido o eco da alegoria bíblica, ter sido «esta», numa referência à mulher<sup>42</sup> do homem ao Criador: «Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto» (Bakhtin, 2010: 88). Conforme esta teoria, se, numa palavra há referente dialogismo; no romance, género construído por muitas palavras, há plurilinguismo.

A influência, ou encobrimento, lembremos do ofício copista de reescrever o já-escrito, ou escrever sobre os espaços que o tempo apagou, «é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta» (Bloom, 1991: 19); e, somente ultrapassando um tipo de angústia, o escritor torna-se maior que os seus precursores. Deveras este pensador confessa que Nietzsche e Freud são os principais influenciadores dessa teoria e propõe, precisamente, algumas balizas metodológicas.

Sobre estas, consideramos que duas, de carácter tipicamente mais psicanalítico do que literário, merecem menos atenção, pois *corrigir*, *completar* os mortos e *reprimir* a memória dos influenciadores se podem prestar mais à análise da formação de uma escrita do que *reconhecer* indícios purgatórios ou meramente inundatórios de outros textos e autores nos textos de uma ou de outra fase de um escritor.

Assim, por um lado, temos em atenção à *Angústia da Influência* (Bloom, 1991), que, sob a égide de uma teoria geral, apresenta requisitos críticos combinantes entre História, ideologia e texto, baseados em ecos verbais e temáticos; por outro, aos entornos conclusivos<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> «Então, o homem exclamou: “**Esta** é, realmente, osso dos meus ossos e carne da minha carne. Chamar-se-á **mulher**, visto ter sido tirada do homem!”» (Alves, 2014: 25) [grifo nosso].

<sup>43</sup> Num compêndio sobre o intertexto, dividido em «Uma noção instável», «A memória da Literatura» e «Referência, referencialidade, relação», Tiphaine Samoyault termina com os contributos que este tema, pode dar à Crítica psicanalítica, à Sociocrítica, à Crítica genológica e à Estética recepcional, das quais escolhemos a citação supra, e à Crítica estilística.

de Tiphaine Samoyault (2008): «pondo em evidência um subtexto interno, [*A Intertextualidade*] permite ler mecanismos subjetivos sem deixar o universo dos textos», «apreciar melhor o texto como orquestração das vozes que compõem o discurso social», e «como se constrói o empréstimo, no estado nascente», pois «autoriza o exame de modalidades não positivistas, mas memoriais da relação produção-recepção» (Samoyault, 2008: 144-5).

Se, pela produção, a biblioteca memorial do autor é solicitada a contribuir, pela leitura, a do leitor o é igualmente; e, graças a confusão metonímica que rege, o intertexto coaduna os atos de escrever e ler, cuja substância é o eco, e a obra, absorção e réplica de outra(s). «Estabelece-se então uma verdadeira rede de sentidos, que se espraia para além de cada texto, recobrando todo o conjunto dos enunciados poéticos (a literatura, segundo a terminologia tradicional), em permanente produção de sentidos novos» (Perrone-Moisés, 1978: 63); cujas construções, na escrita saramaguiana, foram inventadas mediante sua vertente mnemónica, pois, para além de vivermos num lugar, mas no fundo habitarmos uma memória (cf. APS, 69), o autor escreveu um palimpsesto, cheio de ecos, uma casa labiríntica, ou, conforme Inês Fonseca Santos:

a «casa» de Saramago, o lugar que realmente habitou, foi a da literatura, isto é, aquela que construíram os autores que leu ao longo da vida. Saramago quis descrever de modo muito claro essa casa, no fundo, a sua árvore genealógica em termos literários. Inclui os nomes de Padre António Vieira, Cervantes, Pessoa, Camões, Voltaire, Garret, Kafka, Eça, Montaigne, Borges, Raul Brandão, Gogol... Foi esta a casa de Saramago; foi esta a sua escola; foram as obras destes autores que o formaram (Santos, 2017: 53).

Sobre essas formas de citações, tanto homenagens quanto paródias, a vozes anteriores, ecos de outros textos, discutiremos de seguida. Mais uma vez, observadas na diversidade genológica da escrita saramaguiana, porém, sobretudo nos romances, que, não obstante terem sido preteridos pelo autor (pelo menos, «A viúva» e *Claraboia*), assumem a vanguarda de sua formação, numa voz narrativa que finge e confessa. Esta voz, através também do intertexto, vai assumindo certa canonicidade e ou dando seu contributo para a construção do que é, a um só tempo, documento e monumento, a Literatura Portuguesa.

Vejamos, então, como a retórica do intertexto à Saramago, que também denota temáticas e problemáticas dessa escrita, exordiais até o fim da *formação* e dorsais na *fase de maturação*, a transitar de um género para outro, se estabelece e desenvolve no romance.

O primeiro eco em *Terra do Pecado* – um livro bem mais atravessado por uma versão lusa de um tardo-naturalismo do que alinhado aos aspectos narrativos do romance praticado no século XX em Portugal –, a deixar de lado um pouco a imitação mais óbvia de Eça de

Queirós na construção das personagens, é, se comparado a uma rima mauzote (pares de palavras sonoramente próximas, mas de classes gramaticais iguais), um intertexto pobre, uma alusão direta, ainda que transportado por um invólucro livresco: «olhe, doutor, vá ao escritório, peço-lhe, e traga... traga *Os Primeiros Princípios* de Spencer...» (TP, 205) e daí segue mais um diálogo «metafísico» entre Maria Leonor e Viegas sobre a existência *versus* sobrevivência, subentendido e discutido o pensamento spenceriano que *sobrevive o mais apto*.

Nestas conversas peripatéticas, como na sua existência, a primeira e chorosa protagonista de Saramago, perscruta sua sobrevivência, mas quase sem percebê-la: «Maria Leonor, com o livro [de Spencer] aberto nos joelhos, folheava-o, enquanto tentava estancar as lágrimas» (TP, 206). Antes, os livros da sua vida, herança deixada por seu pai e por seu marido, são vistos por ela através «de aparências tão diferentes como os dois homens a quem tinham pertencido» (TP, 118) e serão «testemunhas», tanto da relação «extraconjugal» com o cunhado, pois «perfilados assistiam, mudos e impassíveis» (TP, 175), como dos diálogos com Viegas, racionalista e também viúvo.

Tais diálogos reverberarão na linguagem literária, bem mais evoluída, a que o escritor alcançou, a exemplo do romance peripatético e fabuloso *As Intermitências da Morte*, que encerra um ciclo da biografia e bibliografia do autor já-formado, com mais um eco intertextual:

Continuar a filosofar, já que nascemos para isso, e ainda que seja sobre o vazio, Para quê, Para quê, não sei, Então porquê, Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer (AIM, 40).

Depois deste, Saramago se dispôs a escrever suas *Pequenas Memórias*, tantas vezes adiadas, e começou a se repetir, com um retorno ao historicismo em *A Viagem do Elefante* e à reescrita do contexto religioso, mais universalista, em *Caim*. Ou seja, depois de *As Intermitências da Morte*, começaram suas autoparódias, com o elefante Salomão e aquele que se afastou «da presença do Senhor e foi residir na região de Nod, ao oriente do Éden» (Alves, 2014: 27), se quisermos amenizar a crítica ao pô-la em perspectiva intertextual. Ecos da parcela mais historicista da sua obra, quando parece juntar *Viagem a Portugal* a *Memorial do Convento*, e pastichar o texto bíblico, como já o fizera em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Debalde diríamos, então, não que os romances à Saramago são sempre histórias de amor, como o disse o autor, mas do par temático incontornável, amor e morte, e com a

finalidade de tratar, entre outras coisas, deste fim; haja visto os mortos de *A Caverna* e os de mais uma confissão de H., ecos de Platão e de Raul Brandão:

Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de Morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidade vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí. Nunca o que Raul Brandão escreveu: «Ouves o grito? ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo? – É preciso matar segunda vez os mortos.» Precisamente (preciso, exato; preciso, necessário) o contrário. Digo eu, se me atrevo a desafiar autoridades (MP, 196).

Por seu turno, em *Claraboia* – já mais influenciado pelo desenvolvimento do Neorrealismo e vinculado às derivas do experimentalismo literário, oriundo das estéticas vanguardistas –, igualmente é uma citação direta de outro romance, através de uma sugestão estético-crítica incipiente do *narra-autor* e da leitura (e organização de leitura) de uma personagem, que preenchia «o vazio dos seus dias desocupados com a leitura de romances e tinha alguns, de bons e maus autores»:

Neste momento estava interessadíssima no mundo fútil e inconsequente de *Os Maias*. Ia bebendo o chá em pequenos goles, trincava um palito *de la reine* e lia um período, exatamente aquele em que Maria Eduarda lisonjeia Carlos com a declaração de que «além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...» Lídia gostou da frase. Procurou um lápis para marcá-la, mas não encontrou. Então, levantou-se com o livro na mão e foi ao toucador. Com o *bâton* fez um sinal na margem da página, um risco vermelho que ficava sublinhando um drama ou uma farsa (CL, 30).

Diferentemente de *Terra do Pecado*, a partir de Lídia, que perscruta sua existência e lê para tentar percebê-la, em quaisquer dramas do decorrer da vida e entre eles a morte, ou as ideias que brotam dela – destino, fim, finalidade etc. –, tratados pelas constantes textuais do escritor (humanismo dialético, discurso filosofante, omni-negação e avatar narrativo), podemos ver o formato peripatético, fabuloso e intertextual do romance à Saramago. Através desta personagem, a caminho de romper com o amante, que a troca por uma mais nova, e a mãe – ambos a exploram para fins distintos, respectivamente, sexual e de sobrevivência –, poucas lágrimas serão o bastante para o autor descrever cenas dramáticas, pois «A vida não vale mais que duas lágrimas» (CL, 277).

Sobre o mármore do toucador, entre os frascos e os boiões, ao lado do retrato de Paulino Morais, estava o segundo volume de *Os Maias*. Folheou-os, procurou a passagem que assinalara a *bâton* e releu-a. Deixou cair o livro lentamente, de olhos fitos no espelho, onde a sua cara tinha, agora, uma expressão de espanto que recordava a mãe, recapitulou a sua vida – luz e sombra, farsa e tragédia, insatisfação e logro (CL, 67).

Antes, a leitura de outro livro, e através dela outro eco intertextual, a citação longa e a transcrição de um diário, ou seja, um capítulo quase inteiro de uma voz, que supostamente, não é a do *narra-autor*. Neste, a voz dos outros é apresentada como provocadora de um instinto lésbico e incestuoso entre Isaura, que lê romances, e Adriana, que escreve:

XIII Do «diário» de Adriana: «Domingo, 23/3/52 [...] Vou dormir. Que dia tão triste! Quem dera amanhã!» Trecho do romance *A Religiosa*, de Diderot, lido por Isaura nessa mesma noite: «Principiava a impaciência a apossar-se da superiora; perdera a alegria, a gordura, o descanso.[...] Estava com o ouvido à escuta, esperando com impaciência que a nossa madre saísse da cela da irmã Teresa; e a coisa foi difícil de acomodar porque passou ali quase toda a noite.» (CL, 109, 110 e 115) [Para sublinhar a escrita e a leitura das personagem, Saramago usou aspas.].

## 2. «Fábula do grifo»

Entretanto, antes de partirmos para uma tipologia da retórica do intertexto à Saramago, ainda em perspectiva a totalidade da obra saramaguiana e seu contexto de produção, consideramos que vale a pena retomar dois momentos pelos quais passou o escritor – a demissão em 1975 e um distanciamento do Partido por volta dos 80 –, pois afinal arrancou das malhas da existência matéria para seu discurso literário e metaliterário e, se partiu da vida à palavra, deu vida à palavra com sua obra.

Em sua resistência à disciplina, comum a pensadores de relevo, e lide com a palavra, que comporta transfigurações, representação, expressão, memória e mudança, sem deixar de transitar tudo isso para as mundividências (imaginação, ação, imagens-ação), tão presentes em sua escrita, o escritor repensou sua vida e relação com a palavra:

Muitas vezes me interrogo sobre o que teria sido a minha vida se não tivesse havido o 25 de Novembro. É verdade que nessa altura já tinha escrito alguns livros, mas, com esses, não ocuparia espaço nos manuais de literatura. [...] Mas houve qualquer coisa de decisivo, que foi a situação em que de repente me achei, sem emprego nem esperança de o conseguir. O Verão quente de 1975 tinha-me queimado totalmente. Então tomei a grande decisão, que não foi uma decisão dramática: «ou escreves agora, ou decides já que nunca serás escritor» (Aguilera, 2008: 79).

Naquele 1975, morreu de vez o serralheiro mecânico, o operário José de Sousa Saramago, sem alardes, morte igual a de tantos outros, esquecida na História<sup>44</sup>; outrossim,

---

<sup>44</sup> Maria Leonor Carvalhão Buescu sublinha esta proposição, e também uma das maiores provocações, da obra saramaguiana – o cotejo entre Literatura, História e Política. O que chamou de *sensibilidade à recepção da revolução de 74*, face a uma crítica amargurada em relação ao regime decadente e ainda a uma eufórica

morreu um pouco o político filiado. No entanto, melhor para o meio literário, onde outro, José Saramago, pôde alertar para a desatenção e o indiferentismo que são cometidos, mútua e quotidianamente, entre os homens. Se se tivesse profissionalizado na Política, talvez não haveria sua ironia funda nas ficções que engendrou, por isso deu mais significância a sentenças feitas estas: «Sem política não se organiza uma sociedade. O problema é que a sociedade está nas mãos de políticos profissionais» (APS, 429).

Relativamente ao Partido mostrou sua marca de unidade e diferença, de aversão a alianças com a direita e de indisponibilidade a uma recomposição anticapitalista ou um reagrupamento de elementos comunistas com externos a causa. Em si, uma moeda de troca pela manutenção de uma base social de apoio, seja qual for o lado aonde penda um partido político.

Justamente por causa do valor que atribuía à política na hierarquia das atividades substanciais dos seres humanos, reagia contra a sua submissão à economia, ao mesmo tempo que expressava seu desgosto diante da profissionalização dos cargos representativos. Nem mesmo a esquerda escapava de seu alvo. Ele criticava, nela, a incapacidade de se recompor com base em novos registros contemporâneos, a relação ruim que estabelece com o desempenho do poder, sua tendência destrutiva à fragmentação ou a perda de ideais de que padece (APS, 426).

No fim de sua vida, continuava filiado ao PCP, apesar de isso não impedir de apontar sua «língua bífida» (ao mesmo tempo, irónica e meditativa), inclusivamente, em direção ao quadro político; se repensarmos «O lagarto» como metáfora de sua escrita e alegoria de suas fases. De Maria Leonor, protagonista caída, e Viegas à Maria Adelaide e os Mau-Tempos, povo que não é uma voz nenhum canto que *mais alto se levanta* (cf. Camões, 2009), porém, é um coro e ecos, também de Camões, que se levantam mais altamente, num campo bélico (o romance) ente melhor e maior, que, a haver um vencedor, este é a própria Literatura Portuguesa.

Por isso, politologicamente, pertence ao punho cronista saramaguiano, a enfrentar pessoas, o excerto abaixo:

Em toda a sua crueza, não recuando perante a própria obscenidade, a frase, pontualmente reproduzida pelo jornal, foi a seguinte: «A esquerda não tem uma puta ideia do mundo em que vive.» À minha intenção, deliberadamente provocadora, a esquerda, assim interpelada, respondeu com o mais gélido dos silêncios. Nenhum partido comunista, por exemplo, a principiar por

---

fruição dos valores da democracia e liberdade. Com isso, a evocação histórica, quer como espaço de enquadramento quer como *exemplum*, surge (em alternância com outros modelos narrativos) na escrita de Saramago; e nos romances de Lídia Jorge (*A Costa dos Murmúrios*) e Almeida Faria (*Lusitânia*), passando pela biografia romanceada (cf. Buescu, 1994).

aquele de que sou membro, saiu à estacada para rebater ou simplesmente argumentar sobre a propriedade ou falta de propriedade das palavras que proferi. [...] Por isso não se estranhe a insolente pergunta do título: «Onde está a esquerda?» Não dou alvíssaras, já paguei demasiado caras as minhas ilusões (OC, 51-52).

Dessa forma, atado a uma das palavras, pela qual manifestou preferência e da qual evocou o poder de subversão em sua escrita, diante de sua idiossincrasia, fez a opção pelo «não» (cf. Reis, 2011), chegando a fazer de *Levantado do Chão* uma desconstrução da epopeia camoniana (cf. Silva, 1992), por apresentar *o mar interior do latifúndio* como espaço no qual a consciencialização da servidão resignada é substituída, pouco em pouco, como em ondas, pela aprendizagem da liberdade e a necessidade de assumir o próprio destino; chegando, em *História do Cerco de Lisboa*, ao «diálogo entre um revisor, cujo nome é uma incógnita para o leitor, e um historiador do qual se sabe apenas ser o autor de um livro de história», sobre o «processo introdutor de uma partícula estranha à sintaxe» (Roani, 2002: 39-0), a infração da História causada por um «não». Ou seja, Saramago tentou explorar as mais variadas possibilidades de uso deste advérbio para recontar o que historicamente já estaria contado, a inventar um olhar móvel sobre o passado.

Não obstante forte oposição a esta ideia, em *O Evangelho* (1991), estende o privilégio do «não», inventando uma outra – a humanização de Jesus Cristo, fadado a cumprir um cruel destino e por ele não apetecido, um renegado por Deus, com o consequente destronamento do poder divino –, ideia nem tão inovadora, na perspectiva ficcional de um não-crente, mas tocando o cerne do catolicismo. Não se contenta, e, em seguida, mantém acesa a polémica, voltando à temática, com a peça *In Nomine Dei* (1993) e, depois, em *Caim* (2009). Nestes textos dramáticos, respectivamente, dizem as personagens Franz Von Waldeck (um bispo católico) e Abraão: «Não invoqueis, malditos, a misericórdia do Senhor, porque é Ele quem vos quer exterminados» (Ferraz, 2012: 150);

Não é possível que vás fazer uma coisa dessas, senhor, condenar à morte o inocente juntamente com o culpado, desse modo, aos olhos de toda a gente, ser inocente ou culpado seria a mesma coisa, ora, tu, que és o juiz do mundo inteiro, deves ser justo nas tuas sentenças (Ferraz, 2012: 58).

Sua dramaturgia, em si, excluindo-se um pouco a temática da queda do mito do lirismo camoniano, sempre à reboque de uma alta inspiração (*Que Farei com Este Livro?*, 1980) e da sedução masculina inveterada (*Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, 2005), e sem falar nos romances, já seria matéria para bater fortemente nos muros políticos, pois em *A Noite* (1979), tematizou um momento revolucionário tanto para o âmbito histórico e,

ambientado nos meandros jornalísticos, como para a comunicação social – a combater um jornalismo conformista; e no entorno religioso, (*A Segunda Vida de Francisco de Assis*, 1987, da relação entre homem, dinheiro e trabalho, com o movimento franciscano tornado uma instituição comercial: Ambas afrontas serviram para os rótulos de contrarrevolucionário e antirreligioso.

Ora, bem sabemos que a sátira desmedida ao cristianismo cristã não é exclusiva do seu romance e teatro, mas perpassa a obra em conjunto: dos primeiros (personagem e sujeito lírico): «Seria melhor que Deus me levasse a mim, que já não faço falta. Não, rapaz, Deus não é justo!» (TP, 18), «Eis a fé do poeta que te encontra/ No teu pasmo de deus desafiado» (OP, 87); à última personagem: «pela intenção, estás morto [Caim para Deus]» (Ferraz, 2012: 90). A partir disso, de acordo com Daniel de Oliveira Gomes:

O céptico e o mítico na narrativa saramaguiana são, justamente, características basilares que se casam na produção de um terceiro princípio característico que é a crítica. «*Meu ateísmo não é destrutivo, mas, crítico*» são as palavras do autor em uma entrevista a Rollemberg, em 1991, mesmo ano que publica *O Evangelho* (Gomes, 2009: 113) [grifo no original].

Se, por um lado, segundo Umberto Eco, haja visto que um alvo do marxismo é a divisão de classes sociais, que tal ideologia acredita que a Religião ajuda a manter:

Tem-se falado muito do ateísmo militante de Saramago. Com efeito, a sua polémica não é contra Deus: uma vez admitindo que «a sua eternidade é só a de um eterno não ser», Saramago poderia estar sossegado. A sua versão é contra as religiões (e é por isso que o atacam de vários lados, negar Deus é concedido a todos, enquanto polemizar com as religiões põe em causa as estruturas sociais (Eco, 2018: 17).

Por outro, numa visão redutiva, não se deu conta que, ao menos, no campo do cristianismo, acreditar e pensar não são divergentes, mas recíprocos; e, conforme Jesus Ferrero, o autor:

Partindo do princípio de que as ideias são reacções a uma circunstância interna e externa de um escritor e de um povo, os trejeitos de Saramago diante da literatura bíblica não parecem ser muito razoáveis, sendo assim que, a leitura dos seus livros se rege pelas mesmas leis da hermenêutica. Ao ignorar esses princípios, Saramago ignora-se a si mesmo, daí a sua injusta imparcialidade como leitor da Bíblia. Dito isto, devemos reconhecer, para não fugir à verdade, que o que tem de parcial e injusta a sua leitura da Bíblia, tem-no, ao mesmo tempo, de engenhosa, astuta, irónica e fortemente subversiva da religiosidade tradicional cristã. [Assim, Saramago] ignorou a arte de ler um livro como a Bíblia a partir de uma teoria da vida humana, desorientando-se quanto à razão narrativa de um povo antigo (Ferrero, 2010: 47-8 e 138).

Todavia, querendo registar na Literatura o que Friedrich Nietzsche «havia decretado» na Filosofia, sua escrita manteve a imagem de Deus, enquanto interesse humano, ainda mais

viva, ao invés de apagá-la. E, de acordo com André Luiz do Amaral, a obra do escritor teve o poder de unir Literatura e Religião sob o emblema da morte, problemática a pensadores e temática a escritores, quer poetas quer prosadores, ateus ou não; e, se bem observamos, desde a formação:

De fato, ela [a morte] é a pedra de torque [*sic*] de seus textos, de *Objecto Quase a Caim*, seja como um fim esperado do percurso de uma vida, a exemplo de *A viagem do elefante*; seja como desejo de pervivência, revelado nas *Intermitências da Morte*; seja como uma possibilidade de recomeço, demonstrada em *O Ano de 1993* quanto no conto «Coisas». De todo modo, a morte se apresenta, sempre, como a única história possível (Amaral, 2011: 112).

Esta ligação, que evoluirá até *As Intermitências da Morte*, é aludida tanto pelos narradores, como fim ao sofrimento ou imprevisibilidade de sua chegada, quanto pelo sujeito lírico, que metaforiza o destino como movimento do mar, num *poema possível*, mas raso, e a partida como perigo de estar vivo, a conversar com o verso de uma *provável alegria* (vide Anexos XVI e XVII), nesta *fase de formação*:

Atravessando as paredes e subindo até às estrelas, ficou a música, o andamento lento da *Heroica*, clamando a dor, clamando a injustiça da morte do homem (CL, 35). E a morte é uma grande rasoira que passa sobre o alqueire da vida e põe para fora o que está a mais, embora muitas vezes se não saiba que critérios são os dela, como neste caso de Joaquim Carranca (LC, 65).

Outrossim, o escritor combateu quaisquer noções nacionalistas, que fossem imbuídas de sentimento e pensamento religiosos, tão prementes no seu tempo, denunciando a estes enquanto cordas de propagação e manutenção de *status quo* em qualquer época. Se se perguntou o que é Portugal, não aceitou a resposta pronta do governo. «O que é Portugal? Para a ideologia nacionalista, Portugal era, antes de mais nada, o seu povo. O *povo* funcionou como o elemento mais simples, mais óbvio e, nesse sentido, mais natural da definição de nação» (Trindade, 2008: 257) [grifo no original].

O que seria para a propaganda do regime, que retoricamente baseava-se em lemas, como *persistentemente, teimosamente, não somos demais para continuar Portugal*, uma estratégia para fundir (e confundir) valores humanos (Deus e família) a conceitos políticos (pátria e Estado) e melhor manter-se no poder, duvidando da sua própria ineficácia, foi a imagem de nação que Saramago conheceu e a esta pôs-se a combater. Luís Trindade detectou que «o nacionalismo foi uma imagem superficial, constante e imóvel da sociedade portuguesa e do povo [...], imagem que anulou qualquer projecto plural e transformador no interior da sociedade, anulando assim também a liberdade política e as condições da democracia»

(Trindade, 2008: 317).

Contudo, dentro do próprio meio literário, que entremeia essa *formação*, começara a surgir uma emergência por mudança, o que correspondeu ao Neorrealismo. Mesmo encerrados, pela governação, os principais órgãos de imprensa, em 1940, já foi tarde, *Gaibéus*, de Soeiro Pereira Gomes, e *Esteiros*, de Alves Redol, primeiros livros de ficção neorrealista, estavam «vivos» nas mãos de leitores, a mostrar humilhados, ofendidos e um heroísmo militante, escritos por uma geração firmada em torno da estética e da filosofia marxista, que trabalhou na contra-hegemonia, em favor de uma consciencialização ideológica.

Por tudo isso, a denúncia, de alguns setores da sociedade portuguesa, de ser antidemocrata foi um salto muito curto, assim como sua heterodoxia ser vista como heresia, dadas a aproximação do escritor a ideias stalinistas e sua divergência em matéria religiosa. Debandados alguns membros do PCP, principalmente pós-queda do leste europeu, entre 1989 e 1991, o escritor não abrandou as raízes anticapitalistas e se colocou contrário à integração europeia, pois, para ele, somente o iberismo libertaria Portugal e Espanha de serem engolidos pelos grandes europeus.

E, apesar de sua consagração tardia ou pós-Revolução, Saramago, com sua juventude, formação humana e juvenil, inseridas neste tempo de Portugal, suas leituras a sós na biblioteca e uma escrita a insistentemente inscrever-se na Literatura, resolveu assumir uma face literária engajada, nela firmar-se e dela escolher não mais sair. Ainda que corresse o risco para o qual apontou José Castello:

Com a diminuição de Saramago à estampa banal do «escritor político», ou então do «historiador interessado em literatura», dele se subtrai a característica mais importante: a prodigiosa imaginação. [...] Seus romances são exercícios dolorosos, mas persistentes, de desconfiança. Não porque ele abdicasse de mudar o mundo, mas porque sempre insistiu, contra tudo e contra todos, em fazer isso (Castello, 2012: 258-259).

Decerto que o escritor imaginou uma literatura que se constitui criação enquanto possibilidade em meio a impossibilidades, conforme uma metáfora de Eduardo Pellejero para tratar dessa relação do âmbito literário com o meandro político:

O escritor encontra o seu leitor numa *ratoeira*, rodeado de muros, sem saídas, e, penetrado pela urgência destes problemas, procura propor soluções *na unidade criadora da sua obra*, ou seja, na indistinção de um movimento de livre criação. Ante um dilema, ante um beco sem saída, ante uma série de impossibilidades, o escritor faz aparecer subitamente um terceiro termo, até então invisível (Pellejero, 2009: 55) [grifo no original].

Com efeito, Saramago foi um homem de empenhamento político, com opiniões e posicionamentos de cariz assertivo – e o fez principalmente em bastantes entrevistas que concedeu; mas sua obra não foi construída por palavras explícitas e fechadas; buscou proposições, embora bem provocatórias, por meio de alegorias e parábolas e não de imposições. Para ele, «O escritor é um homem do seu tempo ou não é. O que escreve será sempre ação política ou omissão» (APS, 192).

Quanto a isto, Leyla Perrone-Moisés ensaiou um panorama pós-Nobel, para nós o mais ajustado, da obra saramaguiana, no que se refere à envolvência política:

Dessa proposta geral decorre o aparente paradoxo de um escritor comunista que não é realista, e nem mesmo acredita no realismo da representação: «Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quando inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidade de ser exacta»; «toda a verdade é ficção» (*Manual de Pintura e Caligrafia*). Seria portanto mais correto dizer que Saramago é um comunista escritor do que um escritor comunista, nuança que ele mesmo esclarece: «Eu não considero que o meu partido seja competente em matéria literária e, em geral, artística» (*Jornal de Letras*, 1989). Saramago também não é, como pensam alguns, um marxista jurássico aferrado às palavras de ordem de seu partido: «O modelo falhou, não tenho dúvidas. É mais do que óbvio. Poderemos dar-lhe os nomes que quisermos, socialismo científico, socialismo real, mas os factos estão aí, a dizê-lo e a prová-lo claramente: o modelo real falhou. Este era um dos modelos possíveis» (Perrone-Moisés, 2000: 188).

Em convites, que foram os seus livros, à reflexão acerca da realidade, esteve o seu ideal. Alguns ultrapassaram contingências, à primeira vista despercebidas. Entre aqueles, tais contingências já estavam presentes *ab initio*, através de interrogações duradouras da/à humanidade (o poder em farsa e disfarce, a opressão do individual pelo social, a dignidade do homem), pois o escritor comprometido já estava bem visível na *fase de formação*.

Como podemos ver no poema «Demissão», em que, a um só tempo, estão presentes a obsessão à figura de um cão, certo pessimismo e sua crítica ao capitalismo (*vide* Anexo XVI); e no qual o escritor demonstrou a força do sonho e da Arte literária, apesar do seu cepticismo e de alguma distopia, a começar por «Este mundo não presta, venha outro» e «substituir», intertextualmente, a sentença clássica *Homo homini lupus* por «Sejamos cães do cão: sabemos tudo» (OP, 74). E, ainda segundo Leyla Perrone-Moisés:

Qualquer que seja a posição dos leitores com relação às opiniões políticas do homem Saramago, ninguém pode acusá-lo de ter feito literatura partidária ou militante. O romancista defendeu suas ideias, não com pregação política ou lições de moral, mas por meio da melhor literatura de ficção, aquela que, nos prendendo com histórias envolventes e nos embalando numa linguagem musical, nos faz refletir sobre a história passada e a sociedade atual. Apesar

da firmeza de suas ideias, em seus romances Saramago sempre tratou a história e a realidade com mão leve, num registro imaginário, por vezes fantástico, que levantando o leitor do chão, a este o devolvia mais lúcido (Perrone-Moisés, 2011: 84).

Sobre política, ainda uma opinião do próprio escritor: «O poder tem destas coisas, vira os políticos como se eles fossem uma peúga. A primeira viragem chama-se pragmatismo, a segunda oportunismo, a terceira conformismo. A partir daqui, o melhor é deixar de contar» (APS, 434). A despeito das concepções de Saramago e códigos da sua linguagem literária, sua vocação a polémicas, às vezes, alvos de uma interrupção de diálogo, quando se fizeram não sob uma égide, mas uma arma dialética; o escritor construiu autênticos monumentos de Arte literária, estando assim mais a serviço da Literatura do que da História ou da Política.

Entremeado pelos ditames do individualismo, as características de cada tempo e a aderência a um compromisso, pois cada pessoa precisa de encontrar uma resposta, o ideal dessa escrita, de fundo marxista, foi pensar e colocar-se politicamente a analisar e criticar o capitalismo, encontrando na Literatura um *documento da terceira via*, ente História (tempo-trabalho) e Política (ideologia-ética).

Apesar de um possível escopo de sua obra não seja distrair o público, mas tentar agir sobre ele, ainda que provoque polémica, e levá-lo a alguma reflexão e revisão crítica da História Portuguesa e da humanidade, numa reinterpretação e transfiguração artística, não deixa de retratar sua *imago mundi* nem calar sua voz de cronista social.

E como diria seu sujeito lírico, pôs seu ouvido a ouvir *ecos* e *silêncio* de outrem e sua pena, a escrevê-los intertextualmente, inclusivamente as palavras de quem sua mundividência perscrutou que foi silenciado, *afogado* pelos próprios homens, neste mar de vozes humanas:

Se não tenho outra voz que me desdobre/ Em ecos doutros sons este  
silêncio,/ É falar, ir falando, até que sobre/ A palavra escondida do que  
penso.// É dizê-la, quebrado, entre desvios/ De flecha que a si mesma  
envenena,/ Ou mar alto coalhado de navios/ Onde o braço afogado nos  
acena.// [...] Ela dirá, palavra descoberta,/ Os ditos do costume de viver:/  
Esta hora que aberta e desaperta,/ O não ver, o não ter, o quase ser (OP, 21).

Por isso, não deixou de lado seu veio cronista ou de observador da atualidade, conforme a publicação de muitas crônicas na *fase de formação* e de vários *cadernos* na fase universalista: quando se atualizou no que toca à ligação entre escritor e leitor, e compendiou aquilo que vinha ensaiando sobre o quotidiano e publicando em seu *blog*, *écran* diário que vem substituindo o papel periódico. De novo um género híbrido, desta vez, entre ensaio e crónica, em *massmedia* livre de diretor e consoante sua própria edição-revisão.

### 3. «Suspensa entre duas negações»

Desde logo, o primeiro livro de Saramago, não-reconhecido, revela uma influência declarada de Eça de Queirós, uma vez que, neste romance, existe «uma criada que se chama Benedita e que vem em linha reta da Juliana d’*O Primo Basílio*, quer dizer, é o mesmo tipo de pessoa» (Reis, 2015: 43), e vive a assombrar Maria Leonor, viúva desde o princípio (a cena inicial é no quarto do casal com um semi-morto marido); e, sendo esta protagonista um decalque de Luísa, o é, de algum modo, também da personagem *Mme. Bovary*, homónima à obra de Gustave Flaubert. Nesta, adultério e suicídio; e, em «A viúva», pseudoadultérios, pois já não havia vínculo marital, e quase suicídio (Maria Leonor pretende, mas não comete). O que faz *Terra do Pecado*, sem adultério, encarrilhar seu enredo por outras obras que tiveram esta temática (ou proximidade a esta) por eixo da trama.

Isso posto, tanto *Terra do Pecado* é uma clara herança de um realismo-naturalismo tardio, ainda afastado da onda neorrealista, da qual o jovem Saramago não acedeu (ou não teve acesso), seja por dificuldade de encontrar algum volume neorrealista na biblioteca pública, em que lia noturnamente, depois de uma rotina laboral diurna, seja por alguma censura dos catálogos, «autorizados» pelo salazarismo, que tentou apagar estes livros; quanto também Maria Leonor/Benedita, uma representação do *modus screvendi* de Eça de Queirós e do «romance dos romances», superlativo pelo qual ficou conhecido *Mme. Bovary*. Queirós já era um clássico, escritor canónico e modelar para os romancistas lusitanos; inclusivamente, para um jovem escritor, que chegou a pensar que, com esta viúva, «as portas da literatura portuguesa se tinham aberto para ele» (TP, 7).

Se, por um lado, segundo Carlos Reis, em «A viúva»:

se fecha o ciclo do pecado e da sua obsessão, vividos num espaço a que não falta alguma coloração social, sem que, contudo, a conflitualidade nele ocupe a relevância que a ficção neorrealista da época cultivava. A história é escoreitamente narrada, as personagens são delineadas com correção e os cenários adequadamente compostos. O romance é, em suma, *bem escrito* e esse é talvez um dos seus problemas (Reis, 2015: 18) [grifo no original].

Por outro, de acordo com Francisco Maciel Silveira, há um embate entre a simplicidade natural e o evolucionismo civilizacional, em que detecta outra mistura saramaguiana, a dos maravilhosos pagão e cristão, a partir da cena que Benedita salva de uma queda a estatueta, que representa mitemas (Eros e Psiqué) e divide o mesmo espaço (o quarto

de Maria Leonor, onde outrora morreu o marido e decorrerá o pseudoadultério) com outra – uma imagem da Virgem Maria:

Sem grandes esforços exegéticos reconhecemos, na abulia depressiva de Maria Leonor, nos seus remorsos e arrependimentos após os fogachos eróticos, o conflito Eros *versus* Psiché. Na opressiva vigilância e abanões da *benedicta* serviçal [...] a zelar pela pureza da patroa e do lar. [...] Metaforismos alegóricos que, seminais neste romance de estreia, prometem seara futura (Silveira, 2012: 15).

Para além de reconhecermos um certo anacronismo estético em «A viúva», no que se refere ao restante da obra de Saramago, em que a prisão entre um luto mal vivido e a crise existencial de Maria Leonor, pressionada tanto pelo desejo por outro homem, que não o marido, quanto ultrajada pelo medo de traiçoar o defunto amado e por um fantasma moralizante, personificado em Benedita, sintetizada autopateticamente pelo narrador: «sentiu um grande dó de si própria, e quando lhe surgiu no pensamento a pergunta “E agora?”», abanou desalentada a cabeça, mordendo os lábios, numa tristeza imensa, numa pena impotente da sua desgraça» (TP, 178), a escrita saramaguiana em quase nada faz aparecer, nesta primeira narrativa, o que tirasse a viúva de si mesma e a pudesse levar a uma consciência identitária, afora alguns diálogos com Viegas, que mais pareceram aulas, por vezes, proporcionada pela convergência-divergência da relação com outros, i.e., por alguma alteridade.

Embora conspícuo tanto o anacronismo do jovem Saramago, ainda sem voz autoral, como o seu intento de não se filiar a nenhuma escola literária, a parecer (e aparecer) deslocado do contexto literário português, a pequena «rebelião» que há, naquela quinta, é a do mundo egotizado da criada Benedita, cuja obsessão é manter a honra da patroa, com quem nutre uma relação, que de admiração passa a ignomínia, à medida que a sexualidade da viúva se evidencia e beira o descontrolo. E, em se tratando da matéria dessa estreia romanesca, numa comparação com outros romances do último Saramago, mais universalista, a peripatética já se fez na formação dessa escrita.

Isso pôde ser visto por Miguel Real, para quem o cepticismo do escritor, partiu de uma ideia neorrealista de que o homem é tão somente um animal; passou por uma «análise do poder na sua expressão mais originária: dois homens face a face, um homem e uma mulher ou dois grupos (duas hordas) [...] O Bem é a máscara que esconde o mal» (Real, 2001: 39), de *Ensaio Sobre a Cegueira*; para chegar ao pessimismo das premissas pós-modernistas de que identidade é uma ilusão social e a sociedade, um labirinto, em *Todos os Nomes*. Nesta

comparação, a fase de maturação, trataria agora não de criticar a sociedade capitalista, apresentando uma alternativa socialista, haja visto a queda dos regimes ligados ao socialismo em meados de 80, «mas de, fundindo capitalismo real e socialismo real numa mesma estrutura política de Estado onde permanece a desigualdade e a tirania, procurar o fundamento último de todo o Poder e de toda a desigualdade (Real, 2001: 36).

Todavia, no segundo, *Claraboia*, não-publicado aquando da sua produção, onde o prédio é um *cronótopo* contemporâneo, espaço tipicamente urbano e microcosmo a resumir a fealdade, seja a indiferença seja a ruindade dos homens, escrito após *Terra do Pecado* e vários outros contos, narrador e personagens já não estão tão bem demarcados. O narrador tem omnisciência e omnipresença, canónica e tradicionalmente esperadas, a dar *spoilers* ao leitor; e o romance é *habitat* de personagens que assumem, cada qual, seu espaço e parcela dramática no enredo, a um só tempo, protagonistas e antagonistas das suas próprias histórias, sem heroísmo nem grandes transformações, apenas metáboles, terminando quase como começam.

Nesse romance, há Abel e Silvestre, um duplo *Homo quæstio*, protótipo de homem interrogante. Aquele, um jovem andarilho, que não se apega a pessoas, a lugares, tampouco a ideias, questiona e é questionado por um velho e experimentado. Este, um tipo enigmático a lançar questões, e conforme biografia do autor, representa «talvez uma mistura do avô materno com um “sapateiro prodigioso” que marcara a vida do escritor e lhe mereceria futura crónica na imprensa» (Vieira, 2018: 100).

Fio memorialista que Saramago invoca, em crónica, a fim de questionar: «– O amigo acredita na pluralidade dos mundos? Que foi que respondi então? Que sim, que não, que talvez, que o Fontenelle sabe, que o outro desdisse. Mas hoje peço às grandes potências que mandam homens para o espaço o favor de averiguarem rapidamente e darem a resposta ao meu sapateiro» (DMO, 23). Pois, afinal, para sua escrita, houve também um pai-cronista, Fernão Lopes, a angustiar e influenciar a sua voz autoral, até chegar a ser reconhecido como um narrador, que mantém a caracterização de trovador, sem perder a de menestrel<sup>45</sup>, mormente em *Levantado do Chão*.

Uma possibilidade de resposta estaria no título, aquando publicou em formato livresco esta e outras crónicas? *Deste Mundo e do Outro*. Mais uma vez, em se tratando da escrita

---

<sup>45</sup> «Na Idade Média, era o poeta e bardo cujo desempenho lírico referia-se a histórias de lugares distantes ou sobre eventos históricos ou imaginários. Embora criassem seus próprios contos, muitas vezes memorizavam e florevam obras de outros» (Moisés, 2002: 280).

saramaguiana, o melhor está na pergunta. Ou seja, para além de permanecer um traço autobiográfico, que ganhou força em *Manual*, Abel e Silvestre tem embates dialógicos precisos sobre o mundo e, nele, a vida do homem, i.e., um conflito existencial como elemento dominante:

– É duro! – Duro? Não. Sou frágil, acredite. E é a certeza da minha fragilidade que me leva a furtar o corpo aos laços. Se me dou, se me deixo prender, estou perdido. – Até um dia... Eu sou velho. Tenho experiência... – Também eu. – Mas a minha é a dos anos... – E que lhe diz ela? – Que a vida tem muitos tentáculos, como disse há bocado. E, por mais que se cortem, há sempre um que fica e esse acaba por agarrar. – Não o julgava tão... como dizer?... – Filósofo? Todos os sapateiros têm um pouco de filósofos. Houve já quem o dissesse... (CL, 106).

Um artifício fictício, já pressuposto, é considerar que a narrativa trata da vida de um «prédio», ou ver a este como uma macropersonagem, assim como, mais tarde desenvolvido, *Levantado do Chão* se quer mostrar a vida de um «latifúndio» e o ingresso para o interior de tal prédio é a busca de entrar no interior das pessoas, não mostrado ou propositadamente escondido.

No entanto, interior habitado, tanto este latifúndio quanto aquele prédio, por *pequenas bobinas vivas* (cf. Candido, 2002), que são as personagens, construídas por um jovem Saramago, ainda desafinado com a escrita de ficção contemporânea. Quando se voltou ao estudo das personagens saramaguianas, Horácio Costa afirmara:

No *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976), Saramago constrói personagens completas, se não pela primeira vez, dado o antecedente, em termos cronológicos, da *Terra do Pecado*, pelo menos no sentido em que a sua concepção deixa transparente uma margem aferível de consciência autoral (Costa, 1999: 208).

Todavia, dada a publicação posterior, as personagens de *Claraboia* precedem as de *Manual*, já demonstrando determinada complexidade fictícia, no que toca à elaboração, motivadas por (e agentes de) tabus, ainda mais no contexto antropológico da época (anos 50): lesbianismo, violência doméstica e prostituição, cujas mundividências sugerem uma sociedade sufocada pelos planos de transmissão propagandista do poder político. Sua trama, urdida transversalmente num prédio, já coteja o entorno neorrealista e surrealista, no que se refere à denúncia de uma mediocridade moral e social. Isso demonstra que, apesar do seu anacronismo, a escrita saramaguiana não se manteve totalmente imune às tendências estéticas do seu tempo.

Aproveitando-se um pouco de uma senda, deixada pelo próprio autor, se a escrita de «A viúva» é de uma «outra pessoa», e, pela vertente mnemónica, constantes textuais e

elementos dominantes, vemos que não o é, apesar de muito *angustiado* pelo *ghost text* queirosiano, quase como Maria Leonor assombrada por Benedita, a escrita de *Claraboia* é a mesma «pessoa a caminho» de *Terra do Pecado* até *Levantado do Chão*, afastando-se um pouco mais dos seus influenciadores.

De facto, em *Claraboia* a voz narrativa de Saramago começa a brincar com o leitor, «através de inúmeras digressões, travando duelos entre o filosófico e corriqueiro, confrontando tradição e modernidade, classe popular e elite, descontruindo verdades e mentiras, num exercício mais ou menos cifrado» (Angelini, 2008: 78). O que Saramago disse sobre esse (d)efeito digressivo de composição desemboca em eco laudatório, feito por via de epígrafe, para abrir *Levantado do Chão*<sup>46</sup>; e especificamente sobre eco, por sua vez, na abertura do segundo romance<sup>47</sup>:

Tenho uma tendência digressiva, que tem exemplos na nossa literatura e o melhor é o Almeida Garrett. Gosto de meter na história que estou a contar coisas que nada têm que ver com ela, de modo a afeiçoá-las umas às outras. [...] Talvez que a voz, talvez mais um eco, que mais facilmente reconheço seja a de Raul Brandão (APS, 237 e 228).

Numa cenas-clímax, Lúcia rompe a relação com Paulino, que parece estar mais interessado em Cláudia (no começo do enredo os pais desta haviam pedido a Lúcia que interviesse, junto a Paulino, na busca por um emprego melhor como datilógrafa na empresa do amante); e parece romper com a mãe:

– Guarde o dinheiro! Já! Pela mesma forma que ganhei esse, posso ganhar mais. Saia! Como se não desejasse outra coisa, a mãe guardou o dinheiro e saiu. Não ia contente consigo própria. A última frase da filha lembrara-lhe que poderia continuar a contar com aquele auxílio se não tivesse sido tão agressiva. Se se tivesse posto do lado dela, se se tivesse mostrado mais carinhosa... Mas muito pode o amor filial... Por isso, ia esperançada de que, mais cedo ou mais tarde, poderia voltar... A pancada da porta ao fechar-se sobressaltou Lúcia. Estava só (CL, 277).

Contudo, o narrador de *Claraboia* alcança, em discurso filosofante, seu primeiro vértice no papel de interlocutor entre personagens e leitor, ao se colocar tanto no cogitar, por exemplo, de Cláudia (sobre essência e aparência) quanto no de Abel (sobre a vida dos homens e sua inutilidade), a fazer ver o quotidiano como uma espécie de teatro do mundo (já num daqueles parágrafos saramaguianos que ocupam mais de uma página):

---

<sup>46</sup> «E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância capulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?» Almeida Garrett (LC, 7).

<sup>47</sup> «Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido.» Raul Brandão (CL, 7).

Claudinha não dormia. E não era a alegada e verídica dor de cabeça que lhe tirava o sono. Recordava a conversa com o patrão. As coisas não se tinham passado tão simplesmente como contara aos pais. Não tivera a menor dificuldade em saber, mas o que se seguira é que não podia ser facilmente contado. Nada de grave se passara, nada que, vendo bem, não pudesse e não devesse ser contado. Mas era difícil. Nem tudo o que parece, é, nem tudo o que é, o parece ser. Mas entre o ser e o parecer há sempre um ponto de entendimento, como se ser e parecer fossem dois planos inclinados que convergem e se unem. [...] Silvestre estava velho, fazendo hoje o que fazia ontem: consertar sapatos. Mas o mesmo Silvestre dissera que, pelo menos, a sua vida lhe ensinara a ver mais longe que a sola dos sapatos que consertava, ao passo que a Abel a vida não lhe fizera mais que dar-lhe o poder de adivinhar a existência de algo oculto, de algo capaz de dar um sentido concreto à sua existência (CL, 285-286 e 218).

*Claraboia* mostra ainda livros como companheiros de viagem para Abel e ou professores, de voz não falada mas escrita, que podem muito bem contribuir a colocar em causa a existência humana, como se a própria escrita deambulasse entre *romance de formação* e o *picaresco*:

– Nos piores momentos da minha vida, a ideia de os vender nem sequer me passou pela cabeça. Estão aqui todos os que trouxe de casa, mais os que fui comprando durante estes doze anos. **Já os li e já os reli. Aprendi com eles muita coisa.** Metade do que aprendi, esqueci, e a outra metade é capaz de estar errada. Certo ou errado, a verdade é que só contribuíram para tornar mais evidente a minha inutilidade. – Penso que fez bem em lê-los... **Quantos levam a vida sem descobrir que são inúteis?** No meu entender, só pode ser verdadeiramente útil quem já sentiu que era inútil. Pelo menos, não corre tanto risco de voltar a sê-lo... – **Utilidade, utilidade, só lhe ouço essa palavra. Como posso eu ser útil?** (CL, 223) [grifos nossos].

Na senda de Wendel Cássio Christal, que disserta sobre o cunho ensaísta da escrita saramaguiana neste romance, e de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, quando analisa *Ensaio Sobre a Cegueira*, e historiciza os conceitos de romance e ensaio:

«Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa escrever romances porque não sabe escrever ensaios». Note-se aí não só o jogo irónico, mas também a permanente busca por querer firmar-se como escritor de romances. Tal sugestão ancora-se sutilmente no romance em questão, no sentido de encontrar nessa forma, o romance, o modo pelo qual seu estilo ensaístico, já presente desde *Claraboia*, cristaliza-se e perdura por toda a sua produção literária (Christal, 2017: 81) [grifo nosso].

O romance e o ensaio são dois Proteus da literatura – ou da literatura e das suas margens –, com matrizes e gramáticas bem distintas e divergentes: o romance é mythos, efabulação, narrativa verosímil, maravilhosa ou fantástica, com personagens, eventos, representação de um espaço e de um tempo: o ensaio é a escrita de uma aventura, de uma busca, de uma reflexão in fieri, sob o signo da razão argumentativa e do pensamento problemático. No entanto, desde a sua génese, com Montaigne, o ensaio mescla-se com a autobiografia, as experiências vitais, a memória, as dúvidas e interrogações

de um eu. O romance, por seu lado, em consequência da extenuação ou mesmo do esgotamento do seu fascínio extremamente [*sic*] narrativo, segundo uns, ou como manifestação da sua maturidade na representação do mundo e do homem, segundo outros, tem-se abeirado não poucas vezes, sobretudo no século XX, do ensaio, constituindo este género híbrido do romance-ensaio uma das manifestações mais fecundas do diálogo tão complexo entre a literatura e a filosofia (Aguar e Silva, 1999: 95-96).

Depois, em *Manual de Pintura de Caligrafia: Ensaio de romance*, livro de nome e apelido, a variabilidade e a ambiguidade são, de início, postas pela dupla substantivação, em fabulosa capacidade criativa que a escrita saramaguiana teve na invenção dos títulos – e Saramago justificou o não-reconhecimento da paternidade de *Terra do Pecado* também pela implicância ao nome que não foi por ele baptizado/escolhido. Manual e romance: este, de cariz literário, tenciona com aquele, que remete empiricamente para uma obra pedagógico-didática, para além do estranhamento de poder tratar de princípios da criação estética da Pintura dentro de um âmbito filosófico-literário, pois antecede o termo «ensaio»

Outrossim, *Claraboia*, para nós igualmente problematiza a conceptualização do próprio romance saramaguiano; uma vez que, produzido pouco depois de «A viúva» (e esta é bem mais distante, em termos estéticos, dos outros romances de Saramago – o que talvez fosse também e um pouco explicado pela distância temporal entre *Terra do Pecado* e *Manual*), corresponde, em boa medida, a *angústia* e ou anseios do jovem Saramago por um livro que representasse *o mal-estar da sua geração*, expressando falhanços; bem como foi molde e protótipo para o seu género romanesco e sua frustração de não ser ensaísta. «Como o autor abundantemente declarou, José Saramago escrevia romances “porque não sabia escrever ensaios”, isto é, *transpôs o espírito cético e inquiridor do ensaio para o interior do romance*» (Real, 2012: 138) [grifo no original].

Contudo, interessa-nos mais a conceptualização mais abrangente do romance saramaguiano, com suas construções performáticas (do narrador e das personagens), do que a caracterização do romance-ensaio, em *Claraboia*, já defendida e esmiuçada por Wendel Cássio Christal, que sublinha «os diálogos travados entre os personagens acerca da natureza humana, da razão de ser, como um jogo teatral operado por um narrador ainda muito impelido a situar-se à face externa do ser humano» (Christal, 2017: 160-161). Bem como os retratos da História no *romance*, entremeados nas vidas das personagens, que cotejam a definição de João Mendes:

Narrativa em prosa de uma acção fictícia que serve de encarnação sensível ao conhecimento psicológico do homem. O romance trata de acções possíveis, e a história, de acções acontecidas. Seguem caminho inverso, pois

enquanto o primeiro cria factos, a outra verifica-os. Mas a capacidade de criação psicológica é muito parecida. Porque, embora o historiador, rigorosamente, não crie tipos, contudo, descobre-os, reconstitui-os, interpretando os acontecimentos. E para construir essas hipóteses, que, na medida em que explicarem os factos, se aproximam de teses, requer-se imaginação psicológica. Pode dizer-se que, se o romance é uma história possível, a história é romance acontecido (Mendes, 1986: 203).

Além disso, notamos que os acontecimentos, em se tratando especificamente de romance, da escrita saramaguiana não são retratados de forma veloz (isso desde *Terra do Pecado* pode ser visto), mas uma sobreposição de conflitos, discussões de ideias, vincando a narrativa pelo discurso filosofante, que dominam as ações, às vezes modificando as atitudes das personagens, sobretudo pelas reflexões subjetivas, abstrações e digressões destas e do o narrador, que vão a ser aprimoradas nessa *fase de formação*.

Ao fim, *Claraboia* é uma narrativa labiríntica, muito estruturada nos questionamentos das personagens e do narrador, às vezes, consigo mesmo e, em outras, lançados ao leitor; a se revelar um pouco mais viandante do que *Terra do Pecado*, apesar de quase não deixar de acontecer no prédio, em termos de espaço, através das divagações do narrador e das personagens, que solicitam a companhia do leitor. Por isso, um bom exercício de construção destes seres de papel, e aí notamos uma certa leveza, quando lembrada da atmosfera densa e pesada da quinta da *viúva* e, desta vez, sem propensos desfechos morais; a propósito, não há desfecho tão claro, pois *Claraboia* é uma história (ou ainda histórias) abertas, quadros inacabados.

Enquanto não se deu seu retorno ao género de origem, Saramago silenciou o seu discurso romanescos e nele seus ecos intertextuais. Como uma fênix literária portuguesa, excursionou tanto pela poesia como pela crónica jornalística e por alguma atividade cronista-ensaísta, até voltar em *Manual de Pintura e Caligrafia*, retomando o género que tinha sido deixada de lado.

Produzido entre um e outro, *Claraboia* é um romance pouco estudado e, em vista disso, quisemos reavaliar ou rever o automenosprezo, por parte do escritor e, por conseguinte, o posicionamento crítico que seguiu a fenda deste menosprezo às iniciativas literárias do autor. Com efeito, diferentemente daquilo que o autor resolveu sublinhar em suas autorrecensões, foi pela terra da *viúva* e por um prédio lisboeta que começou sua trajetória literária.

Nestes dois romances, a escrita saramaguiana principia a inventar seu avatar narrativo de misturar narrador, leitor e personagens, já se podendo ver algumas de suas

«interferências», certa hibridação e o punho ensaísta do escritor, para além das outras constantes textuais (discurso filosofante, humanismo dialético e omni-negação); pois, «Suspensa entre duas negações. Agora, inventar arte e maneira/ De juntar o acaso e a certeza,/ Leve nisso, ou não leve, a vida inteira» (OP, 17), a natureza dessa escrita não mudou, mas precisou de mais tempo para inventar formigas de cabeça vermelha, «que levantam a cabeça como cães, repara nas tenazes, não tivesse eu a pele tão dura, calejada de punho da foice, já estaria a sangrar» (LC, 383), e dar lágrimas a um cão.

Sobre este cão, o editor de Saramago, por muito tempo (desde *A Noite até Caim*), Zeferino Coelho afirmou: «Ouvi várias vezes o autor dizer que não se importaria de vir um dia a ser conhecido como o criador desta personagem» (Coelho, 2016: 11). Passadas as «duas negações» (*Terra do Pecado* e *Claraboia*) e com o advento da Revolução dos Cravos, o escritor pôde seguir com sua «nova escrita», i.e., «a década de 70 e princípios de 80 construíram o tempo da literatura militante» (Real, 2001: 34), pois, tanto *Manual* como *Levantado* terminam com referência a Abril de 1975.

Se fôssemos deixar um pouco de lado os dois primeiros romances, na senda do autor, sua escrita passeia de uma tendência neorrealista a um traço surrealista, e disso *O Ano de 1993* é exemplo de hesitação, não apenas entre verso e prosa, mas também entre uma escola literária e outra – do tempo sociopolítico, principalmente nas crónicas, para o tempo psicológico; entretanto, em relevo, uma conceptualização do romance saramaguiano, poderíamos ficar ficariamos sem alguns detalhes peripatéticos, fabulosos e intertextuais na formação da escrita de Saramago.

Esta temporalidade este se sobressai no discurso metaliterário de H., que exercita pintura e caligrafia, bem como sua existência, pois tal protagonista, o herói de *Manual*, se mostra mais preocupado com a reflexão sobre o mundo da escrita do que com os ditames sociais; e o título «As impossíveis crónicas», que este narrador autodiegético deu a seus exercícios biográficos, de facto, narrativas de viagem, assinala também a procura de um tempo, que, depois de encontrar M., continua a ser só seu, mas passa a pertencer também a outrem, nalgum ajuste entre identidade e alteridade:

A perfeição existe de passagem. Não para se demorar. Muito menos para ficar. «Gostei de estar contigo», disse ela [M.]. Aplicadamente, cuidando do desenho da letra, escrevo e torno a escrever estas palavras. Viajo devagar. O tempo é papel em que escrevo (MP, 253).

Dessa forma, quando voltou ao género, neste «segundo» romance, 30 anos depois de «A viúva», se parece biografar; ainda que de forma encriptada; no entanto, em *Levantado do*

*Chão*, com a saga dos Mau-Tempo, suas mundividências e modo de apresentar as formas de representação do poder, a atravessar gerações e a fazer sobreviver o mesmo espaço (o latifúndio), menos neorrealistas e surrealistas e mais realistas, ainda que conte com muita fabulação, se constituem.

Nesse livro, Saramago acaba por desconcertar a linearidade temporal, com um cunho fantástico ou maravilhoso que lhe acompanhou desde *Objeto Quase*, e que, seguidamente, a partir de *Memorial*, toma e retoma em seus romances. Através do veio ficcional faz correr o imaginário nesta saga, a tónica digressiva, de que muito se vale na sua retórica intertextual.

Se, por um lado, separado em decénios da estreia de Saramago em 1947, porém, ligados pelo mesmo género, o escritor não apenas aprofunda algumas características mais óbvias e ou próximas do Neorrealismo, tais como: opção estética pela ideologia e por uma figura sociológica, e regionalismo como escolha temática. Por outro, Urbano Tavares Rodrigues sublinha a diversidade de sugestões que possam devir da escrita saramaguiana:

A obra de José Saramago, cheia de imaginação e ousadia criadora, singulariza-se pela conquista de um discurso diferente; oscila pendularmente, em cada livro ou até em cada página, entre o rigor da razão, direi mesmo a vontade, o gosto de razoar, e uma também muito sua vertente lírica, o dom de sugerir (Rodrigues, 2001a: 238).

Por fim, o ritmo diegético de *Terra do Pecado* acompanha as estações climáticas e conduzem o ânimo e os apetites, inclusivamente o sexual, de Maria Leonor, em sequencialidade psicossomática e, em quase nada, diz respeito à História e à Política, como é tratado pelo Saramago já-formado, de enfrentamento político e de revisão histórica. O mesmo já não podemos de dizer de *Claraboia*, em que um sábio sapateiro afirma «Os tempos são outros, mas os homens são os mesmos» (CL, 178), a antecipar a *performance* narrativa de *Manual e de Levantado*.

Este trajeto, em que ora há ênfase num texto retórico ora no intertexto, pode ter sido sedimentado por uma admiração, entre outros, a «seus mestres»: António Vieira, expoente sermonista da retórica barroca e «misto de génio, mago e aventureiro» (Torga, 1998: 94), de quem declarou a intenção de escrever uma biografia, projeto<sup>48</sup> abandonado, ao que se

---

<sup>48</sup> «O próximo [livro], porém, não será ainda esse possível *Ensaio sobre a Cegueira*, ou será? Será outro, com certeza. Sabe, tive uma ideia – nunca o disse, é também a primeira vez que o estou a revelar – de escrever uma biografia do Padre António Vieira. Não sei se o chegarei a fazer. **Uma biografia romanceada?** Sim, não se trataria de uma biografia erudita e fria, mas uma biografia... romanceada não será a melhor palavra: respeitando os factos históricos, mas contada com muita proximidade... Enfim, não sei ainda bem como, nem sei se um dia a farei, mas que gostava... gostava. A vida do Padre António Vieira é impressionantemente rica!» (Vasconcelos, 2010: 78) [grifo no original].

confirmou mais tarde; e Franz Kafka, um arquetificador de alienações, brutalidades, labirintos e transmutações. Deste há interessantes declarações de que foi influenciador, tal como: «Os escritores aos quais estou sempre a voltar são Montaigne, Pessoa e Kafka. O primeiro, porque somos a matéria do que escrevemos, o segundo, porque somos muitos e não um, o terceiro, porque esse um que não somos é um coleóptero» (APS, 210) [grifo no original].

### 3.1. Para Luís de Camões

Anterior a *Poemas Possíveis*, e mesmo a *Viúva*, Saramago havia escrito alguns textos líricos entre 1945 e o ano que se seguiu, material, *predominantemente subjetivo*, que permaneceu desconhecido e inédito até 2007, aquando de uma exposição, em Lanzarote. Foram poemas datilografados, iniciantes passos literários do Nobel, cuja justificação se deu mais por causa das suas alegorias e não dos seus poemas<sup>49</sup>, pois fala de um escritor «que com parábolas cheias de imaginação, compaixão e ironia, torna constantemente possível uma realidade fugaz» (cf. Picchio, 2020), passos dados antes de publicar o seu primeiro livro.

Alguns títulos, tais como: «O Homem diz que sabe o caminho» e «A minha pescaria», podem passar despercebidos pelo grande público e não estão em folhas impressas ligadas ao apelido Saramago, mas sobreviveram ao longo do tempo e foram interligados, nessa exposição, por imagens, à sua autoria. Dois deles seguem e sobre os quais Fernando Aguilera comenta:

«**Depois de casado**» (Fevereiro de 1945): «Água do rio Almonda que me viste nu / Antes de qualquer mulher / Água do rio Almonda que, cariciosamente / Afagaste o meu corpo nu / Já não me dispo junto de ti / Já não mergulho em ti, água do meu rio // Tenho medo de ti, dos teus ciúmes...» [...] «**Os passos que soam**»: «Os passos da morte que vem / Os passos da vida que vai / São passos que soam iguais / Que vão sempre / E não se ouvirão mais.» [...] Em geral trata-se de uma poesia sentimental, de tom neo-reomântico, apoiada em sentimentos de deslocação e desenraizamento emocional, na exaltação do campo ou no apego a um mundo pobre e marginal, com cuja poética da exclusão se identifica a

---

<sup>49</sup> Sobre poesia: «Expressão verbal, musical e imaginosa, que serve de encarnação sensível a uma ideia humana fundamente sentida. [...] Entendemos aqui pelo termo “ideia” o *assunto* ou o *objecto* de que trata a poesia. Pode tal assunto ser predominantemente objectivo, como que impessoal, e então temos poesia épica, pelo menos em esboço: e pode ser predominantemente subjectivo, dando-nos reflexamente as reacções do homem perante as realidades exteriores, e temos então poesia lírica. É bem de ver que, num caso ou noutro, a ideia deve ser “sentida”, isto é, nascida num clima de emoção que a transforme em vivência humana. É esse, aliás, o papel do símbolo concreto, musical e visual» (Mendes, 1986: 135 e 139) [grifo no original].

psicologia juvenil do autor. Aparece o cepticismo, a ironia e, por vezes, uma imagética de raiz surrealizante. Não é invulgar que evite os sinais de pontuação (Aguilera, 2008: 35-36) [grifo nosso].

Essa não tão curta poética (foram 2 volumes publicados e os problemas de definição genológica que consideram *O Ano de 1993* e «O ouvido» como poesia), não pela Crítica, que a diminui, tampouco pelo projeto literário, que precisou de se reencontrar, pode ter feito a escrita desse autor volver ao romance, a preferir levantar do chão *Homo fictus*. Ao inventar um espaço mais ficcional do que subjetivo, manteve uma estética sonora, por exemplo, quando se pensa no dialogismo vocal e de pensamentos entre as personagens e na falta de pontuação que «recria» a partir de *Levantado do Chão*, e tentou exercer o mesmo artifício lírico e tradicional do verso em texto prosaico. Afinal, a poesia de início era cantada, declamada e a escrita saramaguiana convoca uma leitura não-silenciosa.

Para tal pontuação pode valer a recomendação do escritor: «Leiam-me em voz alta», num «estilo que é forma e fundo ao mesmo tempo, música interior e fluxo sustentado» (Prada, 2020), uma vez que sua escrita invoca, tanto pelo som como pela matéria, ouvidos de um leitor provocado, levado a divagar pela verborragia do texto; pois, em demasiada medida, insiste nas digressões, sem as coloca bem, como fê-las Eça de Queirós, a quem procurou imitar, a quebrar o fio diegético e, por conseguinte, causar alguma morosidade à leitura.

Entretanto, tão certo quanto sua consagração tenha decorrido através do romance, como o único género a que não retorna é a poesia. Seu sujeito lírico sofria de «Taxidermia, ou poeticamente hipócrita», como anunciara noutra *poema possível*, em que também apresenta um dos seus elementos mais dominantes e, consequentes, de traço neorrealista e imagética obsessiva e dicotómica – sombra-luz (*vide* Anexo XVIII). Esta imagética perdurará até atingir o patamar de universalista, por sua, este traço não.

Uma resposta do escritor a causa de ter escrito versos era quase sempre a mesma: «a poesia nasceu em mim por razões de ordem sentimental, mas há um livro de poesia que me levou a escrever poesia» (Reis, 2015: 114), ordem dada pela paixão a uma mulher e, imbricada, também à leitura. Tal livro tratava-se de *Filho do Homem*, de José Régio, cuja poética mostra um «combate *corpo-a-corpo* [do sujeito lírico] com Deus e entre o Homem e ele próprio» (Castro, 2010: 503) [grifo no original].

*Os Poemas Possíveis* é uma coletânea, cujas a quase impossibilidade da poesia, a insofismável dualidade do ser, a ausência do sentido da vida e o desgaste causado pelo tempo são as linhas mestras que os norteiam, mormente na primeira parte, que consideramos a

melhor elaborada. Nestes, mesmo em âmbito lírico, também localizamos ecos de outros autores que fazem parte de sua retórica intertextual. Sementes ainda do que viria a se tornar uma frondosa ironia nos historicismo e universalismo da fase de maturação, a passar de um estoicismo acomodado para um estoicismo incômodo. Em nota para 2ª edição, assinada em janeiro de 1982, Saramago justifica

a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança. [Pois] o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica a poeta de ontem, lacrimal às vezes. Ou, para usar expressões menos metafóricas, procurou tornar *Os Poemas Possíveis* possíveis outra vez (OP, 11-12).

Ao longo desses poemas, a ressonância clássica pode ser apontada pelo uso constante – quase único – do verso decassílabo, manejado com alguma competência e solidez, apesar da despreocupação com esquemas rimáticos, que diminuem alguma experiência sentimental, que teria levado o escritor a reunir esses textos líricos. Como bem diz o título, saíram *possíveis* e não, ou pouco, inspirados, sem aparições nem sublimes devaneios, como se pode esperar de um poeta. E a segunda tentativa, *Provavelmente Alegria*, ao nosso ver, saiu uma autoparódia de *Os Poemas Possíveis*.

No fundo, como anunciara em epígrafe, «*para que el vaso rebose/ hay que llenarlo primero.* // Antonio Machado» (OP, 13), transbordou a mesma coisa, poucas inovações e rupturas. Contudo, já disposição em criar seus humanismo dialético e omni-negação, pois avatar narrativo não havia de surgir nesta forma textual, uma vez que tal constante se estreará no âmbito da ficção, e o discurso filosofante, com sua retórica do intertexto, pôde ser melhor construído na prosa. «Mesmo aí, nessa poesia, tratava-se menos de uma aventura poética do que do começo de uma tentativa, que se prolongou até hoje, de dizer ou de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou» (Reis, 2015: 114-115).

Conforme podemos ver, uma escrita que anuncia essa retórica desde os títulos, e kafkiano em «Processo»: «As palavras mais simples, mais comuns, / As de trazer por casa e dar de troco, / Em língua doutro mundo se convertem: / Basta que, de sol, os olhos do poeta, / Rasando, as iluminem» (OP, 19).

Tal poética apresenta um universo de cunho neorrealista, numa tônica de denúncia social e protesto, ideologicamente engajada, em que sublinhamos «De morder os mais fracos, se mandamos, / E de lambar as mãos, se dependentes» (OP, 74); e um anseio de superação da contingência humana, potencializado pela negação e incredulidade do sujeito lírico,

referências neoclássicas sob influência horaciana e paganismo, na senda de Ricardo Reis, em «Aos deuses sem fiéis»: «Entre os lábios ressecos brilham dentes / De rilhar carne humana desgastados. / Nada mais que o sorriso retribui / O corpo ajoelhado em que não estou. / Anoitece de todo, os deuses mordem, / Com seus dentes de névoa e de bolor, / A resposta que aos lábios não chegou» (OP, 84-85).

Num impulso intertextual, que parece destoar das outras sessões, vemos um rol de figuras imortalizadas e que podem ter imortalizado o amor (D. João, D. Quixote, Dulcineia, Sancho, Pedro e Inês, Romeu e Julieta), que, ao ressurgirem em mesmas figuras e outro lugar – o concreto frio e sem vida com que são construídas as grandes cidades modernas –, derrotaram o tempo e a morte, cujas coesão discursiva e matéria permitem observar, neste rol de pessoas, um único poema dramático, corporizado por uma personagem em primeira pessoa, a terminar com uma matéria emprestada de William Shakespeare: «Os jardins de Verona redivivos / No cimento cinzento desta era: / Um recado passado a outra mão, / Uma nova experiência, outra espera» (OP, 170).

Desde aí, um intertexto plagiário, que mistura pessoas e personagens, acionadas a partir de leituras e da memória do sujeito lírico, se anuncia: «Contra mim, D. João, que pode o inferno, / Que pode o céu e todo o mais que houver? / Nem Deus nem o Diabo amaram nunca / Desse amor que junta homem e mulher» (OP, 99) e «Não vejo Dulcineias, D. Quixote, / Nem gigantes, nem ilhas, nada existe / Do teu sonho de louco. / Só moinhos, mulheres e Baratárias, / Coisas reais que Sancho bem conhece / E para ti são pouco» (OP, 102).

Nesta perspectiva, pode valer a explicação de Michel Schneider, que assaz tenta precisar os sentidos ético e moral do termo plágio, pois aqui não se trata de recolher pistas para condenar uma escrita nem tratar do seu alcance jurídico, mas de reconhecer esteticamente os ecos de outros autores marcados e ou legitimamente aspidos, que contribuíram para o primeiro dos intertextos que formaram a escrita de Saramago – o intertexto invocatório, mediante o mais circunscrito sentido da palavra «chamar por meio de invocação», um texto para o outro:

Recortar e retirar dos livros e introduzir no próprio discurso o que se crê que neles haja de melhor, de mais verdadeiro, é o mais frequente dos procedimentos de escritura e, ao mesmo tempo, a pior das ações do escritor. Essa marca de infâmia, aos nossos olhos associada ao plágio, está presente num Montaigne que, no mais das vezes, fala de «empréstimos», sim, mas não hesita em se acusar de «gatunagens» (Schneider, 1990: 50).

Há ainda, nesses *Poemas Possíveis*, metaforização do amor erótico, a poetizar a associação paronímica das palavras mar/amar, imagética cara a Fernando Pessoa, em que os movimentos das ondas podem ser comparados aos dos corpos, para além de uma recuperação dos temas presentes nas partes anteriores, principalmente o desencanto do mundo, as contradições do homem, a mediocridade existencial, o presente como espera, o quotidiano a lutar contra o tempo, o moldar das palavras e o questionar dos limites destas e da própria poesia, respectivamente em: «Metidos nesta pele que nos refuta, / Dois somos, o mesmo que inimigos. / Grande coisa, afinal, é o suor / (Assim já o diziam os antigos): / Sem ele, a vida não seria luta, / Nem o amor amor» (OP, 145) e «“Não me peçam razões...”» (vide Anexo XIX).

Em 1970, Saramago publica *Provavelmente Alegria*, mais uma vez poesia, e partir daí, até o fim de sua vida, não passou mais de três anos sem dispor novo livro ao público. Depois de tentar abordar o género, de forma um pouco inusitada e híbrida, aos moldes dos provérbios bíblicos, em *O Ano de 1993*), abandonou de vez o texto lírico.

Desta vez, sem epígrafe nem divisão, ao menos, há uma ruptura da representação do cânone realista, combinando o maravilhoso com o crítico e o utópico-distópico. Em «Poema [de abertura] para Luís de Camões» (vide Anexo III), está claro o intertexto invocatório, não apenas de «Epitáfio para Luís de Camões», que havia escrito em *Poemas Possíveis*, pois pouco se desvia da unidade e coesão do volume antecessor, mas também da própria figura camoniana. Na época da publicação, uma das mais elogiosas críticas, sobre sua curta poética, que essa escrita conseguiu, foi a de João Gaspar Simões:

E aqui está como um poeta quadragenário, num país de líricos adolescentes, e numa hora em que o funambulismo já não tem mais saltos mortais para dar em cima do trapézio das palavras, avança até ao proscénio do teatro do mundo que é a poesia verdadeira e nos obriga a, de pé, gritar bravo! bravo! O que parecia morto não morreu. Ainda há poetas vivos, ainda há poetas homens. Este, pelo menos, pode proclamar alto e bom som: «Terrestre sou e deste amor terrestre,/ Homem me cumpro homem, poemas faço.» [Na 2ª edição, de 1982, Saramago emenda para “Terrestre sou, e deste haver terrestre,/ Homem me digo homem, poemas faço” (OP, 125)] (*apud* Vieira, 2018: 143).

Com efeito, «A viúva» não esteve em sintonia estética no que toca às correntes produtivas – Neorrealismo em Literatura e Surrealismo, nas artes em geral – de sua época; tampouco a poética saramaguiana, que, em 1966, não se firmara como de um realismo social, tão ideologicamente engajado como se pretendia essa escrita, numa procura por palavras inusitadamente postas e não somente *recompostas*. Quiçá o caminho para a formação dessa

essa escrita estivesse mais no conto, na crónica ou no drama, nalgum género mais objetável do que subjetivo, porquanto até aqui havia sido uma evolução mais desejada do que propriamente transcorrida, expressa em «Caminho»:

Há mentiras de mais e compromissos / (Poemas são palavras recompostas) /  
E por tantas perguntas sem respostas / Mascara-se a verdade com postigos. //  
Não é vida, nem sombra, nem razão, / É jaula de doidice furiosa, / Eriçada  
de gritos, angulosa, / Com estilhaços de vidro pelo chão. // É carrego de mais  
esta jornada / E protestos não servem, nem suores, / Já mordidos os  
membros de tremores, / Já vencida a bandeira e arrastada. // Depois se me  
apagaram os amores / Que a viagem fizeram desejada (OP, 175).

Dessa forma, relegados pelo próprio criador a um plano inferior, depois de estabelecida sua pujante elaboração ficcionista, seus primeiros registos no campo poético representam bem mais do que uma preparação para o que seria escrito depois, mas uma boa sedimentação de toda herança modernista – implosão e mistura de conceitos, no caso da escrita saramaguiana, traduzidas em subversão de *doxas* –, que se observa no período tardo-modernista e pouco anterior à Revolução de Abril.

Se bem lembramos que o escritor foi um «narrador de parábolas», e, segundo Leyla Perrone-Moisés:

A parábola é uma narrativa alegórica, cujo sentido moral não é explícito, mas deve ser recriado pelo ouvinte ou leitor. Assim, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* demonstra o contrário do que pretendia o heterônimo pessoano: «Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo.» E o *Ensaio sobre a Cegueira* ilustra o dito popular: «O pior cego é o que não quer ver.» Sendo parábolas, é injusto que se cobrem dessas histórias qualquer verdade factual ou psicológica (Perrone-Moisés, 2011: 85),

veremos que, num poema, curiosamente de nome «Parábola» (*vide* Anexo XX), mais pela desconstrução do sentido trazido pelo contexto bíblico, numa subtil crítica à religiosidade, do que pelo teor etimológico, em que podemos associar palavra à parábola, o humanismo dialético e a omni-negação já se põem asseveradamente: «Num caroço de mentira / Trouxe a verdade escondida / Pus o caroço na terra / Nasceu verdade fingida [...] E o tronco levantado / Sobre o caroço partido / Não é tronco, mas é homem / Alto, firme e decidido» (PA, 38).

Todavia, em *Claraboia*, o protagonista, mais antropológico<sup>50</sup> do que a «fêmea pré-histórica, que se embrenhava no mato, berrando, ciosa pelo macho» (TP, 205), a deambular por Lisboa, cidade labiríntica tanto quanto o prédio em que habitava, uma génese daquela cidade que foi construída em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Abel caminha entre seus

---

<sup>50</sup> Em grego, *anthropos* (“homem”) é «uma corruptela de um sintagma mais antigo que significava “aquele que é capaz de reconsiderar o que viu”» (Eco, 1994: 135).

próprios pensamentos irónicos e intertextuais, naturalistas e pessimistas, aproximando alguma teoria filosófica do quotidiano em concreto, por vezes encenado, mas sempre com imagens «reais», como a seguinte: cães em busca de comida. Tal animal, espécie de fantasma e, ao mesmo tempo, revelação, perseguirá a escrita saramaguiana até a *fase de maturação*, quando o mais eloquente das personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* é o cão das lágrimas, a preferir mostrar as lágrimas neste a colocá-las nas pessoas.

Dentro do prédio há uma humanidade observada pelo narrador; e dentro e fora dele, a sociedade, sob os olhos de Abel. Se toda máscara tem buracos (olhares e boca), por onde escapa o que está escondido por trás, a ressoar a voz da ficção; este *Homo fictus* à Saramago, um jovem de 25 anos, pode ser considerado *alter ego* do *narra-autor* como H. o foi do escritor, a querer fazer escapar o que está por trás das outras pessoas-personagens. Numa das poucas vezes, que uma personagem sai deste cronótopo, sobressai o intertexto invocatório:

– Não queres vir? – perguntava uma voz de mulher, na escuridão. Abel sorria com tristeza. «Admirável Sociedade que a tudo provê! Como ela não esquece os infelizes solteiros que precisam de regularizar as suas funções sexuais! E também os felizes casados, que gostam de variar por pouco dinheiro! Mãe amorável és tu, oh, Sociedade!» Nas ruas dos bairros excêntricos, a cada porta caixotes do lixo. Os cães buscam os ossos, os trapeiros farrapos e papéis. «Tudo se aproveita», murmurava Abel. «Na Natureza nada se cria, nada se perde. Adorável Lavoisier, aposto que nunca pensaste que a confirmação do teu princípio está no caixote do lixo!» (CL, 221).

Antes, o *narra-autor*, pela retórica do intertexto e, igualmente, pela génese do avatar narrativo, joga com o não ou quase dito, a exemplo de quando Abel olha Lídia, que toma banho, numa evidente ressonância do drama shakespeariano, porém, sem o meio nem o fim esperado pela lembrança do casal shakespeariano, arquétipo de jovens apaixonados:

«Julieta viu Romeu», pensou Abel. «Que irá passar-se?» Levantou-se do muro e avançou para o meio do quintal. Lídia não deixou a janela. «Agora teria eu de exclamar: – Que resplendor abre caminho através daquela janela? É a aurora, e Julieta o Sol!» – Boa noite – sorriu Abel. Houve uma pausa. Depois, a voz de Lídia: – Boa noite – e desapareceu. Abel lançou o cigarro fora e murmurou, divertido, enquanto recolhia a casa: Deste final de cena é que o Shakespeare se não lembrou... (CL, 133).

Dessa forma, Saramago apresenta alguns típicos conflitos internos, morais e económicos, minimizados, mas sem diminuição de carga realista, defrontados por pessoas, a quem são impostos rigores da vida e da estratificação social, em que determinada transformação política se dá a partir de uma transformação de cada pessoa. Bem como já a focalizar um redimensionamento da atuação feminina; para além de o seu narrador já ser parte

da criação e é este, portanto, o mandatário do discurso. Curiosamente, em cada um dos pisos habita um leitor de romances (Isaura lê *A Religiosa*; Lídia, *Os Maias*; e Abel relê *Os Irmãos Karamazov*).

O intertexto invocatório, nos três primeiros romances, já fora visto supra, ainda que sem este atributo, mas que doravante fica visível, ecos de Spencer, Queirós e Raul Brandão, entre outros. Como em *Claraboia*, H. transcreve *ipsis literis* Leonardo da Vinci, a Bíblia, Marx. Entretanto, em *Levantado do Chão*, quiçá pela forma rasa com que é elaborado, a escrita saramaguiana descontinua este recurso estético-compositivo, e para isso, na nova pontuação do escritor, serviu-lhe ter promovido a queda das aspas. Embora o *narra-autor* de *Manual de Pintura de Caligrafia* tente justificar as invocações, descobre que «Só há uma maneira de fazer Quixotes: é tornar os ideais maiores» (MP, 126), inclusivamente a retórica do intertexto nessa escrita:

Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo (MP, 175).

Portanto, em *Terra do Pecado* e *Claraboia*, a atividade mnemónica do autor, através de alguma *angústia da influência*, pode ser apontada pelas possíveis leituras oitocentistas do jovem Saramago e invocação aos ecos queirosianos (*O Primo Basílio* e *Os Maias*), não para completar os precursores, como diria Harold Bloom (1991), mas para completar o seu texto com o texto de outros mortos, aglutina pedaços de outras vozes à sua, a passar de uma alusão direta (Luís Vaz de Camões *et al.*) a citações (Eça de Queirós *et al.*). Bem como em *Claraboia* e *Os Poemas Possíveis*, a retórica do intertexto se instaura de vez na escrita saramaguiana; não será abandonada nas facetas contista, cronista e dramática; e surgem vigorosas na *fase de maturação*, mormente no género romanescos, mas também nos ensaios, a que se dedicou em seus múltiplos *cadernos*.

### 3.2. «Sem Judas, nem Jesus seria deus»

Em permanecer com a figura de O Poeta, um tipo de *ghost text*, eco que assombra a escrita saramaguiana, mormente nesta *fase de formação*, pois as vozes de outras figuras (literária e filosófica, a exemplo de Pessoa-Reis e Platão, em OAM e AC), o escritor defronta adiante, com o historicismo e o universalismo da *fase de maturação*; o segundo intertexto de

sua retórica, decerto, pode ser chamado de provocatório, no sentido de reação e de uma reação que parodia, um texto como o outro, porém, com um eco que pasticha, e ainda, uma imitação que rompe e vai além da voz plagiária.

Essa fronteira é assaz ténue e, amiúde, confunde ironia e homenagem. Assim, o plágio (cf. Schneider, 1990) está mais para influência sofrida e paródia para homenagem voluntária, ainda seja complexo separar um da outra. Na escrita de Saramago, o intertexto provocatório se põe a combater e ou diminuir doxas, ideias tradicionalmente fixadas, gosto em derrubar figuras vistas apenas por uma mundividência. O próprio autor explicou suas idiossincrasias humana e literária, ambas dadas a metáfora, alegoria e ironia – esta dar-lhe-á livros, aquela, quiçá lhe tenha estorvado uma experiência transcendental, que se pode construir a partir de imagens, mas não por imposição:

O outro lado da palavra, de tudo o que nos conduz numa determinada direção, e que é preciso iluminar para, se não podemos resistir, pelo menos termos consciência. Que não nos levem a engano, que é uma expressão muito portuguesa. [...] A alegoria chega quando descrever a realidade já não serve» (APS, 60 e 297).

Em sua retórica do intertexto, dialética e povoada de questões e negações, intrínseca «é a relação entre alguém que disse primeiro e alguém que veio depois e repetiu [...], ficando de qualquer modo *devedor*», pois antes «cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes» (Perrone-Moisés, 1990: 97 e 94) [grifo no original].

Nesta perspectiva, publicados no mesmo ano, *Levantado do Chão* e *Que Farei com Este Livro?*, romance e drama, se mostram envolvidos pelo eco camoniano. De um para o outro, a escrita saramaguiana avança e retrocede, em suas composições do intertexto provocatório.

No segundo, uma peça de carácter histórico, que dramatiza as dificuldades de Camões em publicar sua «suposta grandiosa» obra e «a maior da nação», aquando do seu retorno, após ter vivido desterrado, face à censura inquisitorial, ao choque de mentalidades e às relações que permeiam arte e poder, a inserir-se, por fim, na malha intertextual, que enreda O Poeta e sua escrita, a se inserir no universo de paródias de *Os Lusíadas*. A começar esta matéria, José Cândido de Oliveira Martins explica:

Entre os variadíssimos ecos literários e intertextuais d'*Os Lusíadas*, ao longo dos séculos, merece destaque a receção parodística, concebida como forma ambígua e marginal de reescrita mais ou menos lúdica, mas igualmente como forma de manifesta homenagem a Luís de Camões (Martins, 2011: 659).

A estes Saramago juntou-se, ao escrever um drama, «cujo protagonista já não é Luís Vaz de Camões, mas o destinatário do seu livro e sua razão maior de ser (e agora também desta peça que o toma para ponto de partida): o povo português» (Rebello, 1988: 15) e elaborar novas questões: que fizeram com a História? que farei com esta história?, a deixar um vazio a ser preenchido pelo leitor-espectador, como que convocando a continuar esta história.

Outrossim, em prefácio da 1ª edição de *Que Farei com Este Livro?*, encontramos, segundo Luiz Francisco Rebello (1988):

Dizendo que esta é uma peça sobre Camões, ou que no autor de *Os Lusíadas* tem o eixo principal da sua acção, pode supor-se que está a querer que se trata de uma peça histórica – o que ela, sendo-o embora evidentemente, todavia não é. Não o é no sentido em que, do romantismo até hoje, se tem entendido por teatro histórico: a reconstituição artificial e artificiosa, sobre o palco, de épocas, situações e personagens do passado. Sê-lo-á, contudo, no sentido da historicidade essencial, que é o da articulação dialéctica do homem com o seu tempo, seja este actual ou pretérito (Rebello, 1988: 8).

Na senda da afirmação de Eula Carvalho Pinheiro: «a reconstrução da realidade leva o escritor a um tempo bem distante do seu, não só pelo carácter intertextual da escrita – na qual há toda uma herança literária e cultural a ser considerada –, como também pelo processo de releitura do fato histórico» (Pinheiro, 2012: 375), observamos o intertexto provocatório, que já se explicita na figura histórica de Camões, e também personagem, ou seja, pessoa-personagem, como será exposto mais adiante. Ou seja, um drama, feito para ser visto no teatro e lido em texto, que versa sobre o nascimento de outro texto. Por sinal, um poema épico no qual o sentimento pátrio lusitano estrutura-se, pois permanece como um «espelho para onde convergem todos os olhares e de onde nascem diferentes maneiras de escrever [este País]» (Pinheiro, 2012: 49).

Pessoa-personagem, pois, a um só tempo, pessoa que historicamente existiu e personagem que se apresenta num texto literário e, portanto, sem compromisso com a veracidade dos factos decorridos e sim com uma certa verossimilhança. Camões, protagonista de *Que Farei com Este Livro?*, é apresentado com a fala «Quando será, minha mãe, que me dareis tempo de abrir eu a porta?» (QFL, 31), como quem já reclama do facto de outros falarem por ele e o mostrarem, ou de não ter voz.

Este texto teatral dialoga, então, com o texto da vida de Camões, conjugando dois aspectos: o escrito e o vivido, a misturar obra de um e uma história de todos, caso de Portugal, a querer mostrar um Camões, não envolvido num vislumbre de inspiração etérea, mais real.

Contudo, é personagem também, pois Saramago não está comprometido em fazer biografia, mas em ficcionalizar a memória desta figura literária, e seu texto em intertexto. E, assim a escrita saramaguiana ganha um espaço híbrido entre o real e o teatral, e acaba por parodiar alguns dias do Poeta (os dois anos transcorridos entre 1570 e 1572, o regresso de Camões ao reino e a 1ª impressão de sua epopeia), para além de confundir o referencial e o ficcional, fazendo o leitor «viajar» ao século XVI, e apontar para as capacidades que o texto literário, neste caso um teatro, tem de falar sobre a própria Literatura.

Desse modo, a retórica do intertexto acaba em ser uma tentativa de fundir conteúdo e forma, pois não apenas a provocação (trazer mesmos nomes, títulos, evocar outros textos e pessoas históricas), mas também como tema do enredo, assunto das conversas entre as personagens, inclusivamente com nomes verídicos, como «Frei Bartolomeu Ferreira – dominicano, censor de *Os Lusíadas*» (QF, 12), conforme rol das personagens, retrocedendo, um pouco, por meio de citações diretas, ao intertexto invocatório dos primeiros romances.

Quanto à linguagem teatral dessa e da outra peça, que Saramago compusera no ano anterior, os leitores são deslocados, retrospectivamente: de um dialogismo contemporâneo, aparecendo sobremodo a ironia e os maneirismos de fala, em conformidade com o comportamento e a função hierárquica dos atores-personagens, que havia composto em *A Noite*; para um arcaísmo *en passant*, em *Que Farei?*, como é de se esperar num cenário que retrata um tardo-quinhetismo e antecede determinado barroquismo dessa escrita. No entanto, quanto à temática, ambas tratam de assuntos da escrita, respectivamente jornalística e literária, questionando o labor de quem vive das palavras ou pelas palavras, mas também a relação destas com o poder estabelecido. Nesta perspectiva, segundo Maria Helena Serôdio:

é de imediato visível que a tematização do ofício da escrita integra a questão da censura na dupla forma que vigorou entre nós de forma perdurável: a da Inquisição (no Século XVI) e a do «exame prévio» (no tempo rompido pela revolução de 1974). Mas outras modalidades intervêm e, mais do que o resultado expresso desse confronto entre escrita inicial e crivo do poder, será toda a forma de criar pela palavra – pensamento, fala e escrita –, enquanto específico labor ideológico, o que ocupa a centralidade do seu universo ficcional em drama (Serôdio, 2004: 119-120).

Ao pensarmos nesses textos dramáticos, um recurso de que o autor se valerá nalguns romances, é, como já foi visto, historicizar, e, com isso, se permitir certa folga de ação inventiva, aquando da transformação de figuras históricas em personagens; visto que a precisão histórica pode ser abolida, e o texto ganhar sustentação no solo híbrido entre historiografia e ficção. Tal alquimia foi realizada, por exemplo, com D. João V em *Memorial*,

porém, segue e toma por empréstimo um heterónimo, cuja «biografia» não foi completada por Fernando Pessoa, a transformar Ricardo Reis em uma das suas personagens.

Essa prática intertextual, empregada por Saramago, em *Que Farei com Este Livro?*, ata Literatura a mais Literatura, mas também em *O Ano de Morte de Ricardo Reis*, ao continuar a história do heterónimo que Pessoa deixou inacabada e, quando aparecem pessoas, transformadas em personagens, a exemplo de a presença recontada de Camões e «contada por ele mesmo» e por outras personagens, através das falas no teatro, o texto acaba por ganhar sustentação num solo híbrido entre ficção e realidade, e pôde ser chamado de teatro biografista. Esse tipo de reinvenção resulta em plurissignificações – ficcionalização de pessoas e factos históricos, distorção proposital dos acontecimentos, enfim, uma malha intertextual, que exige, durante a leitura, uma participação subjetiva de quem se depara com esse tipo de narrativa.

Por sua vez, em *Levantado do Chão*, ora um *romance de formação*, apesar de herói não ser um indivíduo, porém muitos, pessoas lideradas representadas gerações de Mau-Tempos, numa transformação não apenas interior, mas também exterior, pois «João Mau-Tempo não tem corpo para herói» (LC, 58), ora um *romance de espaço*<sup>51</sup>, «o autor vai-nos falar do levante do povo, daquele povo que vive rente ao chão, de tal sorte que com a terra se confunde» (Berrini, 1998: 186), mas não dos feitos heroicos do povo português, mas de um povo que não quer ser continuação «daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império» (LC, 100).

I.e., um romance de contornos líricos, nomeadamente musical, coral – de um lirismo que a escrita de Saramago não poderia alcançar na impossibilidade de haver tantas vozes e ecos, a dialogarem, em verso – uma anti-epopeia ou, em génese, uma provocação à ideia trazida pela grande epopeia lusitana, escrita por Camões, pois nega a ideia de heroísmo individualista, figurado em um nome ou uma pessoa. Nesta perspectiva, de balde o autor legitimou tanto essa hermenêutica como a sua inversa, a reconhecer as raízes que pouco ou em nada aparecem em «A Viúva» e estão latentes em *Claraboia*: «com ou sem épica, penso que o meu trabalho em qualquer destas áreas de abordagem em que se situe é inseparável do neo-realismo» (Baptista-Bastos, 1996: 23).

---

<sup>51</sup> «Romance que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga» (Aguiar e Silva, 2009: 685).

Nesse romance, sua escrita entra no pós-moderno, que realiza dois movimentos simultâneos, reinserindo «os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, **problematiza** toda a noção de conhecimento histórico» (Hutcheon, 1991: 122) [grifo nosso]. Ao misturar o histórico com o fictício, ainda que num ambiente teatral e no âmbito romanesco, Saramago tenta completar vazios deixados pela História, tanto no que se refere às lacunas deixadas pela falta de biografia de Camões, quanto às vozes não-registadas de um povo oprimido e silenciado pelo poder, mediante sua ideologia marxista. Mais adiante aproveitará estes vazios em vista de subverter o registo oficial, seja tornando um monumento nacional um cronótopo, em *Memorial do Convento*, seja recontando um evento histórico, em *História do Cerco de Lisboa*, quando reconta um evento histórico.

Com a omni-negação, uma forma de reagir a qualquer história pré-estabelecida, a escrita saramaguiana lança desconfiâncias, no plano discursivo, ainda que a palavra «não» ainda não tenha aparecido como inclusão entre os planos histórico e fictício – como o fará em *História do Cerco de Lisboa* – usa a verossimilhança a partir do inverossímil, a provocar, no imaginário do leitor, a pergunta: e se tivesse sido assim?, de fundo paródico e satírico.

Paródia, assim, é um tipo de contra-ode ou contra-canto, um texto que se opõe a outro, em que *–para*, também significava «ao longo de», a existir aí uma sugestão de acordo, cumplicidade entre o polo artístico (obra) e polo estético (leitor), intermediada pelo escritor. De acordo com Linda Hutcheon, a «paródia é, pois, na sua irónica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença» (Hutcheon, 1989: 48), a ter um alvo intramural (o texto referente, para nós, os ecos).

Ao passo que a sátira pode distorcer ironicamente, depreciar, ferir o texto referente, a querer aperfeiçoar e corrigir o que, para o «novo autor» é disparate ou irracional, a ter um alvo extramural. Este alvo é expandido, por Linda Hutcheon, teoricamente a social e moral; por sua vez, o texto de Saramago expande literariamente a toda Sociedade (História, Política, Religião, Filosofia), a se aproveitar dos vazios, tanto de ausência ou falha de sentido para o escritor quanto de espaço a solicitar do leitor um preenchimento. O que distingue, então, a *inversão* de uma da *distorção* da outra? O alcance semântico e pragmático da ironia colocada em ambas, que sinaliza tanto um contraste quanto uma avaliação (*cf.* Hutcheon, 1989).

Neste ponto, se o vazio é um problema teorético, foi através da Literatura, numa peça, nomeadamente *Que Farei com Este Livro?*, melhor dito, num texto para o teatro, pois não vimos sua encenação, mas também em outros de seus livros, e disso, para além da nova

linguagem discursiva, *Levantado do Chão* pode ser paradigmática na obra de Saramago, que a sua escrita pode trazer novas significações a discursos emblemáticos, reformulações ao que já se tinha por acabado, seja porque era passado seja porque era a vida de grandes mitificações, inclusivamente, para o autor, o contexto divino, no caso de Portugal, cristão e católico.

No caso, da escrita saramaguiana, desde a *formação*, pela fabulação, propõe a ensinar algo, implícita aí a ideia de peripatética. E o realiza sem se importar que a valoração, do manejo que faz com os ecos, a manterá devedora dos precursores, a completar vazios destes e deixar outros aos herdeiros, prova de que deixou uma marca no cânone literário português. Muito menos, sem se importar com as marcas catárticas, sejam de riso, pelas ideias surpreendentes que coloca em equação nas personagens e situações em que estas atuam, sejam de crítico razão, como neste excerto:

Vá dizer ao patrão que se nos quiser cá amanhã, as contas são boas de fazer, trinta e três escudos. Idade de Cristo, diz um gracioso entendido em coisas religiosas. Não tinha havido multiplicação dos peixes, havia multiplicação dos homens (LC, 151).

O autor de um intertexto provocatório, como este, texto como o outro, diferentemente do intertexto invocatório, que é para o outro – em que há alusão e citação diretas –, não conseguiu razão a parte da fé, cristã e católica, terra que alimentou culturalmente suas raízes portuguesas e ocidentais (*vide* Anexo VII). Esta nossa parte é a que pode ser razoada, e Saramago não teve gosto em fazê-lo, apesar do gosto por razão, quicá por lhe haver chegado de forma imposta e ou não livre, e contra todo tipo de tolhimento à liberdade procurou lutar. Seu marxismo convicto, neste campo da existência humana, levantou-lhe este gosto, e, por conseguinte, considerou a Religião somente por um ponto de vista, muitas e demasiadas vezes com galhofa H.: «O sorriso está primeiro, depois vem o riso, a seguir a gargalhada. A religião é o quarto lugar da escala. Quem puder entender, que entenda, como dizia o filho do carpinteiro quando propunha adivinhas aos amigos» (MP, 105).

Muito embora, tenha chegado a algumas ponderações, quer sobre uma existência anterior à História quer sobre uma sobrevivência posterior à morte, quando atenuou a acidez dos seus posicionamentos, tolerando até uma inversão «criacionista», quais sejam, respectivamente, de acordo com Abel Baptista-Bastos e Manuel Frias Martins:

E como estamos muito longe de chegar ao conhecimento absoluto, embora eu não saiba o que isso significa, então haverá sempre lugar para Deus e para essas pessoas que dizem que Deus é a explicação final. Quando nós falamos, hoje, nessas iluminações, estamo-nos ainda a comportar como o homem da pré-história o qual, não sabendo a que atribuir certas coincidências ou iluminações, atribui a Deus (Baptista-Bastos, 1996: 54);

Matutando acerca da possibilidade «de que Deus criou o universo porque *se sentia só*», Saramago exhibe a irreverência típica daqueles seus frequentes momentos achegados à ironia cáustica de Voltaire, desta vez implicando intertextualmente a própria memória da personagem Pangloss e do refrão leibniziano de que «vivemos no melhor dos mundos possíveis», e escreve o seguinte: «[...] Dir-se-á que, sendo Deus, podia fazer quantos universos quisesse, mas isso equivale a desconhecer a natureza profunda de Deus: logicamente, fizera este porque era o melhor dos universos possíveis, não podia fazer outro porque forçosamente teria de ser menos bom que este. Além disso, o que Deus agora menos desejava era ver-se outra vez só. Contentou-se portanto com expulsar as suas desonestas e mal-agraçadas criaturas, jurando a si mesmo que as não perderia de vista no futuro, nem à perversa descendência, no caso de a terem. E foi assim que começou tudo. Deus teve portanto duas razões para conservar a espécie humana: em primeiro lugar, para a castigar, como merecia, mas também, ó divina fragilidade, para que ela lhe fizesse companhia» (Martins, 2014: 33-34).

Neste aspecto, que reúne contexto religioso e intertexto, para nós, mais uma vez, o que, esteticamente bem elaborado, está no discurso literário, como nos excerto que seguem, a envolver imaginação e lembrança de matéria religiosa, em vertente mnemónica retórica e intertextual e pela associação, tanto à morte, ao azar e ou ao mal presságio quanto ao profano, à bruxaria e à metamorfose, de uma das aves carnívoras, geralmente são as que voam mais alto, com um narrador onnipotente e dono de um superolho; e pelo eco do texto bíblico, a reverberar um «rei mago», que oferece um presente à recém-nascida dos Mau-Tempos, Maria Adelaide, filha do tempo em que a revolução não é a dos cravos, mas a de perguntar e questionar:

Pairando alto, o milhano deixa pender um pouco a cabeça, é um simples jeito, pois a vista não precisaria de tão mínima aproximação, nós é que temos estas mazelas da miopia, astigmatismo, palavras que, a propósito se diga, devemos acautelar neste sítio do latifúndio, podem os anjos confundir com estigmatismo, vir à procura de Francisco de Assis e dar com um simples milhano aos gritos e cinco homens que se aproximam, uns perto, outros mais longe, da Terra Fria. Quem os vê a todos lá de cima, é o milhano, mas esse não é ave para ver e ir contar (LC, 221-222).

Já a guarda recolheu ao posto, ninguém está ali para apresentar armas a António Mau-Tempo, era o que faltava, tolo é quem acreditou, mas é em carne e osso um rei mago que desce a rua, sujo como deve estar quem vem de trabalhar, não se lavou, não teve tempo, porém não esquece as suas obrigações e de uma lata caiada que ao lado duma porta está, colhe um malmequer, e para que não murche nos dedos mete-o entre os lábios, alimenta-o de saliva, e quando enfim entra diz, Minha irmã, e dá-lhe o beme-te-quer, é o que há de mais natural, mudarem as flores de nome, como se viu com gerânio e sardineira, e um dia se verá com o cravo (LC, 316-7).

Desse modo, no intertexto provocatório, tanto parodista quanto satírico, de ecos não apenas religiosos, reconhecemos que, se em *Terra do Pecado* e *Claraboia*, com alusão e citação diretas, a partir de *Manual*, com alusão e citação diretas e indiretas, até que *Levantado*

*do Chão*, a começar com a queda das aspas, a escrita saramaguiana tenta corrigir (cf. Bloom, 1991) o referente, e a retórica do intertexto se adensa: «Já trocámos livros e leituras, opiniões e profecias. Já desejámos a morte de Salazar. Detestamos agora as vidas deste Tomás e deste Marcelo. [...] E agora temos o Marcelo com dois ll, como o Tomás é Tomaz, o povo grei e a pátria sagrada. Tudo é outra coisa para ser melhor o que não parecer» (MP, 197 e 198).

Todavia, de volta ao *ghost text* camonianiano, o eco que começa, religiosamente, em «Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio» (LC, 12), uma fala do antagonista nesta parapepeia, através do *narra-autor*, que ironiza e move o discurso de *Os Lusíadas*, a corrigir os versos, nos quais Camões «pensa» a respeito da insignificância de si, do homem, e, a se esvaziar da metáfora, mostra o bicho biopsisociológico (a humanidade) no chão, que prescinde de ser religioso, ao contrário, para sua visão reduzida e marxista (como de qualquer outra ideologia), ali o mantém, mais caído do que a *viúva*, questionada pelo médico racionalista:

Onde pode acolher-se um fraco humano,/ Onde terá segura a curta vida,/ Que não se arme e se indigne o Céu sereno/ Contra um **bicho da terra** tão pequeno? (Canto I, 106 – Camões, 2009: 31).

É preciso que este **bicho da terra** seja **bicho mesmo**, que de manhã some a remela da noite à remela das noites, que o sujo das mãos, da cara, dos sovacos, das virilhas, dos pés, do buraco do corpo, seja o halo glorioso do trabalho no latifúndio (LC, 79).

E quem há de defender-te? Deus? Maria Leonor teve um gesto de fadiga e murmurou: – Ele defendeu uma mulher da lapidação... Viegas encolheu os ombros: – Isso foi há dois mil anos! Deixa-te de misticismos. Nem agora se lapidam mulheres, **nem Cristo anda no Mundo...** (TP, 208) [grifos nossos].

Não obstante as animalizações, feito esta supra, com que se apresenta, a escrita saramaguiana pôs beleza entre Deus e cepticismo, no seu repertório retórico desta *fase de formação*, e o fez pelo humanismo dialético:

– Por que será que a palavra «belo» custa tanto a dizer? – perguntou Isaura, sorrindo. – Não sei – respondeu a irmã. – O certo é que custa. E, vendo bem, devia ser como qualquer outra. É fácil de dizer, são só quatro letras... Também não percebo. Tia Amélia, ainda chocada pela sua incapacidade de há pouco, quis esclarecer. – Percebo eu. É como a palavra Deus para os que creem. É uma palavra sagrada (CL, 38).

Deus, no texto bíblico, diariamente via que era boa a sua obra. À sua imagem e semelhança, mesmo em *Levantado do Chão*, com a musicalidade das palavras que compõem a trama intertextual, afora os excertos digressivos a nos fazerem perder de vista as pessoas deste contra-canto; e nas figuras animalizadas e em sofrimento, podemos ouvir, ver e tentar perceber a presença do divino entre nós. Quiçá fosse mais conveniente dizer: a presença da

força espiritual da liberdade entre os homens.

### 3.3. «Do como e do quando»

Na perspectiva de projeto literário, mormente o género romanescos, formado nessa fase de Saramago, vejamos ainda como surge um terceiro eco, o intertexto evocatório, a ser um pouco mais difuso que o invocatório, mas igualmente referencial como o provocatório. O primeiro é texto sob outro; o segundo, para o outro; e o terceiro, como o outro. Em torno desta categorização, Michel Schneider (1990) lembra que a noção de texto literário como palimpsesto é, ao mesmo tempo, tão antiga e pós-moderna quanto a atitude estética dos escritores em relação à intertextualidade, conforme Linda Hutcheon (1991). Segundo Michel Schneider:

Os Antigos eram indiferentes à idéia de primeira vez como à de propriedade e, para eles, o *auctor* não se distinguia do *lector*, uma vez que um e outro eram considerados na *tradio*. Do mesmo modo como são modernos o descrédito e a culpabilidade, aparece tardiamente a idéia que possa ser repreensível apagar um texto com outro que só vive do primeiro: é quando o autor cede o lugar ao Escritor (Schneider, 1990: 72).

Se, em *A Bagagem do Viajante*, por exemplo, a vertente mnemónica se nutre da leitura de outros textos literários, em «“E agora, José?”»; e uma chamada de atenção ao risco da pressa, de um simultaneismo do quotidiano, que dos anos da escrita destas crónicas até hoje, só vem aumentando, em «A perfeita viagem», nos textos romanescos e também em suas entrevistas, podemos observar que a invocação de outros textos e autores, em Saramago, se forma, tradicionalmente pela metaliteratura, suposto aí o metaficcional, e pela autotextualidade.

A primeira é mais formal e conteudisticamente mais reconhecível, e a segunda recorre a malha biográfica e bibliográfica do próprio autor, numa contumaz autorreferência, a beirar o narcisismo. Pois, tendo começado a lidar com o *ghost text* camoniano, no intertexto provocatório, a escrita passa a ser autotextual, uma vez que, Eco morta e transformada em voz que repete, Narciso pôde se contemplar, se matar e se tornar flor; e a intertextualidade, ao fim, é uma espécie de texto para, como e sob outro texto. Curiosamente, o artifício de escrita, a qual Aristóteles faz referência, mas de que nunca chegou a elaborar um tratado ou este se perde; e, embora «a história deste mito compreenda três mitemas axiais e indeléveis (paixão,

morte e metamorfose), *Eco e Narciso* configuram um par atípico no panorama mitogenético clássico» (Pena, 2017: 10).

Quando falamos em autotextualidade, talvez mais importante do que definir o que é (e não é) autotexto, como o autor o escreve, como trata da matéria de sua própria vida, como o pacto com o leitor se estabelece, nos parece mais pertinente, primeiramente, pensarmos o termo a partir de uma reflexão sobre uma prática híbrida, bem ao gosto de Saramago, que pode assumir diferentes formas, ou seja, uma prática plural, e sua constante textual (avatar narrativo) bem contribuiu para isso.

Neste sentido, basta lembrarmos o projeto (ou a utopia?) de Fernando Pessoa em ser o «Supra-Camões», mais uma das máscaras que o poeta modernista português criou para si mesmo. E, conforme Maria Heloísa Martins Dias:

Ao contrário do narcisismo presente no contexto mitológico, no espaço literário o texto narcísico não contempla a sua própria imagem com ingenuidade ou encantamento pelo que vê; a metaficção (e a metalinguagem) se armam de visão crítica e o que desnudam para o leitor é uma composição que se desfigura, se retrata, se fragmenta e se desdobra em reflexos que não resultam em perfeição ou beleza (Dias, 2011: 155).

Ao leitor, o gesto narcísico solicita um olhar atento para o objeto que lhe é oferecido, no caso da ficção, a história que lhe é narrada, hibridizadas aí objetividade e subjetividade tanto dele quanto do autor; mas também alguma *katharsis* (cf. Jauss, 1979) ou *sofrimento* (cf. Hutcheon, 1989). Em se tratando da Literatura Portuguesa, solicita ainda rever *miragens de uma lusofonia*, aqui nos apropriamos dos estudos de Eduardo Lourenço (2002), em que descobrimentos de novos textos e saudades dos já-escritos e já-lidos são cúmplices e acompanham as suas mudanças e memórias (e *vice-versa*).

Isso posto, na escrita de Saramago, na multiplicidade dos seus discursos, seja em autorrecensão, crónica ou romance, e mesmo em âmbito lírico: «Ao mandador dos ecos lanço gritos/ De grifo abandonado entre humanos» (OP, 43) (*vide* Anexo XXI, «Fábula do grifo»), podemos reconhecer tanto a voz do autor como a de outros, a lançar interrogações ao leitor. O próprio escritor fez um panorama da sua retórica do intertexto, a confessar ser enredado por sua memória, numa referência a outra entrevista, e a se autovalorar literariamente:

Eu acreditava que havia inventado, a partir de algo que não sabia o quê, esta frase completa: «Somos contos de contos contando contos, nada». E a procurei em meus trabalhos, porque quis citá-la, em certa ocasião, mas não a encontrava. Lendo por acaso uma entrevista que tinha dado ao jornal *Libération*, leio a frase. Não exatamente esta. E achei o autor. O autor era Ricardo Reis, o heterônimo de Fernando Pessoa. A frase original era «Somos contos de contos, nada». Durante anos acreditei que isso fazia parte da

citação original, isso que é um acréscimo meu: «contando contos». Num texto que escrevi sobre essa anedota, digo que no fundo é o trabalho da memória, esquecendo e construindo; construindo e construindo (APS, 153). Antônio Vieira é uma dívida que reivindico. E mesmo que me dissessem que tal influência não se nota na minha própria linguagem, sei que, profundamente, é o verbo vieirano que vai ressoando no meu cérebro enquanto escrevo. Por um pouco lhe chamaria arquétipo. Agora, se me diz que aliei a tradição léxica de Camilo e o imaginário de Garrett, respondo que me agrada ouvi-lo, sobretudo por uma razão não de todo literária: é que são, ambos, escritores, medularmente, agudamente portugueses, que prologam e renovam sabores antigos da língua, como terra que vem agarrada às raízes e fica nas mãos (APS, 231).

Desse modo, Ricardo Reis é outro eco que pode ser ouvido no intertexto evocatório, pois «mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e qualidades» (OQ, 10). Aquele heterónimo que, adiante essa escrita lhe tentará abrir os olhos para não se contentar com o este mundo, surge pela máscara de um qualquer, que só aparece em *Levantado Chão* para ajudar o cansado e faminto «herói», um Mau-Tempo, recém liberto da prisão:

Ponha-se à vontade, e logo a seguir, Como é que se chama, e João Mau-Tempo já está sentado, entra-lhe no corpo uma fadiga repentina, mas diz o nome, e o outro retribui, Eu chamo-me Ricardo Reis, e minha mulher é Ermelinda, são nomes de pessoas, é o que sabemos delas, pouco mais, e também estes pratos de sopa sobre a mesa da cozinha, Coma à sua vontade, já o frio vai diminuindo, terra afinal branda de Lisboa, esta janela das traseiras dá para o rio, há umas luzinhas de barcos, na outra banda raras são, quem diria que, um dia, vistas daqui serão uma festa (LC, 280).

Antes disso, a escrita saramaguiana havia posto em ação o seu avatar narrativo, a colocar sua voz metaficcionalmente sobre o exercício da diegese, nesta mininarrativa de *Levantado*, e no seu *autor-biográfico* manual:

Muito agradecido, é uma obra de misericórdia, aqui cantaria hosana o padre Agamedes, daria vivas à bondade dos homens, tem toda razão o padre, este home que leva o saco às costas merece louvores, mesmo não sendo pessoa de igrejas, não que ele o tivesse dito, são coisas sabidas do narrador, além de outras que não vêm para o caso, pois esta história é de latifúndio e não de cidade (LC, 279).

Se o Padre Amaro vestiu a Amélia com o manto da Virgem, porque não faria a secretária amor comigo diante do retrato do patrão (patrono, padre, pai) que lhe fizera amor e depois se cansara? (MP, 50).

Nas crónicas referenciadas supra, o cronista começa por afirmar que o célebre verso<sup>52</sup>, vindo ao mundo muito depois dele, acompanha-o desde que nasceu; e exaltar o poder da

---

<sup>52</sup> Mote lírico a *José*, de Carlos Drummond de Andrade, com quem Saramago divide semelhante indignação, aflita mas resignada, e mesmo nome de baptismo – ele e a poesia drummondiana. Numa das suas entrevistas: «Quando eu morrer, se pusessem uma lápide onde ficarei, poderia ser algo assim – “Aqui jaz, indignado, fulano de tal”» (APS, 49), para além de ter escrito sobre o mundo e denunciado as desarmonias e incongruências dos homens, uma indignação que escoltou sua escrita.

poesia, pois, neste caso, aquela pergunta simples age «como um tónico, um golpe de espora» e não como uma «interminável ladainha que é a piedade por nós próprios» (ABV, 31) e dirige-se para os «que chegaram ao limite das forças, acuados a um canto pela [própria] matilha». Ou seja, Saramago compara homens a cães – e este é outro elemento dominante de sua escrita – a figura do cão –, basta lembrarmos, por exemplo, da semi-apoteose de *Levantado do Chão* e de outra personagem, o cão das lágrimas, deslocada, como outras, de *Ensaio Sobre a Cegueira* para o *Sobre a Lucidez*; em que, respectivamente, o escritor termina «E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal» (LC, 390).

Entre os acuados de «“E agora, José?”», numa tónica ambígua, nomeia de José Júnior um homem sem rosto, «um vulto apenas», alcoólatra que cai e vai para o hospital, morrendo sem morrer, «sob a asa da lei ou perante a sua indiferença» (refere-se à indiferença da lei, do leitor ou de ambos?), pois «o pobre José Júnior é um José Júnior pobre», voltando o cepticismo e desencantamento: «o desprezo pelo próximo, quando não o ódio, tão constantes ali como aqui mesmo, em toda a parte, uma espécie de loucura epidémica que prefere as vítimas fáceis» (ABV, 33). Assim, José Júnior é «filho», ou criação do cronista-narrador, como em tal crónica ressoa o eco da poética drummondiana. E termina, sem resposta, reticente e questionador feito o verso do poeta brasileiro. *Continuum* de questões é o dever desta escrita, convocando o leitor a participar de uma conversa entre escritores.

Na segunda, o cronista narra uma viagem em companhia de outrem, um interlocutor de quem não se ouve a voz, quiçá o leitor, que na leitura pergunta-se e não tem suas respostas registadas no texto, mas em si, a falarem «de coisas já sabidas, mas que, ao serem outra vez ditas, eram tão novas e tão antigas como um amanhecer» (ABV, 237), em que *a perfeita viagem* decorre aquando da deslocação física em simultâneo com deslocação existencial. Outras ideias, porém, com as mesmas palavras de sempre; e, desta vez, ao invés de irem à «Cidade de José»: «E a cidade era ele próprio» (DMO, 11), saem de «Lisboa ao fim da tarde» (ABV, 237). Ainda sem aprofundar a omni-negação nem o discurso filosofante, no entanto, já presente algum avatar narrativo, numa mescla entre quem conta e personagem. De paragem em paragem, ora conversam ora silenciam; num ditame da fantasia, falam «como duas crianças felizes» e um rio ali, a correr ao lado deles.

Um universo literário desenhado a partir de um rio, que há de alcançar o mar, porém, mar à sua maneira, mais terra do que água, um prédio em Lisboa, em *Claraboia*; um atelier de

H., um dúbio e duvidoso artista entre tintas, quadros, papéis e escrita, em *Manual de Pintura e Caligrafia*; o latifúndio ondulatório de *Levantado do Chão*, onde «não para a circulação das ondas» (LC, 387). Mais do que conhecer a pessoa Saramago, suas crónicas nos fazem conhecer Portugal. Aliás, o que é esperado desse género, que circunscreve um tempo e um lugar.

Tanto em *Manual* como em *Levantado*, a retórica do intertexto começa a atingir a densidade que se repetirá na fase de maturação, preenchida de ironia, sátira e autotextualidade, mediante um teor narcisista, ao qual Linda Hutcheon (1989) dará o nome de *biotexto*: rede de enunciados que remetem à vida do próprio autor, e nós acrescentaríamos também à bibliografia e a sua autorrecensão, no caso de Saramago, tais como:

Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século, o que, em rigor, significa que me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irónica interrogação sobre o que farei sendo. [...] Não seria este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que antes duas vezes não pôde (MP, 6 e 13).

Há quem diga que em sonhos não há firmeza [...] Será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras. Mas será sempre, por sua natureza, grande trabalhador em todas as artes rurais. (LC, 91 e 130) [referência do narrador a avó do escritor e descrição de António Mau-Tempo].

Em consequência, desenvolvendo a partitura de um estilo então formado, em que o tempo pode ser retrospecto, não-preciso, à mercê de uma abordagem que o autor pretende dar ao que aconteceu, e a temática desenvolvida neste *Levantado do Chão* – valorização de pessoas apagadas d(n)a História –; a escrita saramaguiana, através do olhar prementemente crítico do narrador, no romance seguinte, *Memorial do Convento*, a inaugurar a sua fase de maturação, recria o mundo de uma Corte lusitana, devassando a miséria dos cidadãos grados e impolutos, e desloca criativamente a narrativa, contorcendo ficcionalmente os quadros oficiais e tornando essas pessoas suas personagens. Ou melhor, numa hipótese de leitura a *Memorial*, considerada obra-prima do escritor, segundo Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut:

Recuando ao mais distante século XVIII, e mantendo, regra geral, a vera cronologia dos episódios relatados, o rei D. João V e o seu convento são, desde o início, destronados do primeiro plano, aparecendo à boca de cena os verdadeiros responsáveis pela construção da basílica de Mafra ou a feérica Santíssima Trindade composta por Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas (Arnaud, 2008: 27-28).

Com efeito, em *Memorial*, ao fazer uso da paródia, por sua mundividência subversiva e pelo efeito cómico-burlesco a esta associado, mas também pelo excesso de provocações,

Saramago acabou por desconcertar *doxas*, fazer sorrir ou pensar, como já fizera em *Levantado*. De acordo com José Cândido de Oliveira Martins, ao concluir uma resenha sobre aquele romance, que tratou do eixo crítico e utópico, mediado pela intertextualidade:

a escrita de Saramago denuncia uma sociedade escandalosamente sumptuária, ao mesmo tempo que idealiza um mundo mais igualitário e harmónico, sem hierarquias e falsidades, um mundo assente no poder da verdade e do amor, do conhecimento e do sonho, afinal a utopia da modernidade marxista (Martins, 2014: 154).

Se, para José Cândido de Oliveira Martins, «a rica tessitura intertextual e interdiscursiva do discurso narrativo saramaguiano e a sua natureza intrinsecamente parodística e carnavalesca» (Martins, 2008: 91), são fulcrais para uma leitura interpretativa de *Memorial do Convento*, podemos afirmar o mesmo de uma retórica intertextual que formou a escrita de Saramago.

Dessa forma, Saramago traz ecos não apenas da sua bibliografia como da sua biografia, numa atitude narcisista de sua escrita, a um só tempo, autorreferência e autotextualidade, uma que ecoa na outra e *vice-versa*, um intertexto entre ambas. Para além de *A Bagagem do Viajante*, apesar de se tratar do viés cronista, na *fase de formação*, o escritor se dedicou à temática da viagem, como ideia central de uma narração, com pujança, em *A Jangada de Pedra* (1986) e *A Viagem do Elefante* (2008); e, como sabemos, encontrou seu *modus screwendi*, com o romance, e deixa a crónica um pouco de lado, mas não a viagem como matéria de sua escrita. Naquele, ficaram conhecidos os ecos do seu iberismo e, paralelamente, o anti-europeísmo do autor; e neste, resolveu se repetir, se autoparodiar, na perspectiva do intertexto.

Longo trajeto, *continuum* de deslocções, em *A Viagem do Elefante*, já na última e universalista fase, se retorna também como historicista, embora pelo seu molde, a misturar engenhosamente realidade e ficção, e repetir uma fórmula já consagrada em sua escrita. Por indicação do título, de certo modo, uma volta a um facto histórico de Portugal, pois teve como princípio uma prenda – um elefante – oferecida pelo rei, D. João III, no século XVI, a seu primo, um arquiduque austríaco. O rei e o elefante terão existido: a viagem de Lisboa a Viena, a chegada e destino do paquiderme ficaram por conta da fabulação do escritor.

No fundo, *A Viagem do Elefante* acabou por ser também uma metáfora sobre a dicotomia vida-morte, sustentada pela epígrafe «sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam» (retirada de «O Livro dos Itinerários», mais uma invenção de Saramago) e pelos

comentários do escritor, que, novamente, tentava contribuir com a recensão da sua obra.

Segundo Ana Nunes Cordeiro:

Começou a escrever em Fevereiro de 2007, altura em que estava bastante doente, com um problema respiratório, escreveu «umas 40 páginas» e parou, porque a doença se agravou, e acabou por ser hospitalizado por meses, tendo chegado a pensar que não terminaria o livro. [...] «E o que nos espera? A morte, simplesmente. Poderia parecer gratuita, sem sentido, a descrição, que não é exactamente uma descrição, porque é a invenção de uma viagem, mas se a olharmos deste ponto de vista, como uma metáfora, da vida em geral mas em particular da vida humana, creio que o livro funciona» (Cordeiro, 2019).

No fim, o elefante, a quem Saramago nomeou Salomão, nome que evoca sabedoria, poderio e riqueza, acabou morto, esfolado; e as patas, que o sustentaram durante milhares de quilómetros, cortadas e usadas como recipientes, de extremo mau-gosto, num hotel austríaco, para pôr guarda-chuvas e bengalas.

Portanto, se o escritor passou a repetir desencantos com a vida como viagem já construídos noutros romances, todavia, não deixou de atender a um protocolo, posto em causa por Umberto Eco, «se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real?» (Eco, 1994: 123).

Em alguns momentos, [o personagem-elefante] é ovacionado, causando espanto e comoção por onde passa – naquela época, boa parte dos europeus jamais havia visto um animal desses. Por outro lado, não há metamorfose em Salomão. Ainda que endeusado, ele não deixa de ser o «bruto paquiderme de quatro côvados de altura a descarregar malcheirosas excreções» [...] Não é que o elefante pareça um homem. É, sim, o homem que se assemelha ao bicho, num jogo retórico [já bem evoluído pela escrita saramaguiana] (Azevedo Filho, 2014: 67).

Um pouco antes, em 2005, Saramago havia construído uma história de amor entre a morte e um homem de outro romance, em que personificada numa mulher a morte, que «entra em greve e deixa de matar as pessoas», «mata-as por aviso prévio» e «se apaixona pela música, personificado, por sua vez, num violoncelista, que se recusa a morrer, dizendo *sim* à vida». Naquela *viagem*, acentuou-se a deslocação física de Salomão; porém, em ambas narrativas, o humanismo dialético, a formar a escrita de um homem, que, diante da pergunta «Qual é a resposta para a morte?», disse:

**Com a tendência também ensaística da tua ficção, pode-se dizer que uma das «teses» da obra [*As Intermitências da Morte*] é que só a morte dá sentido à vida? Escreves, aliás, que «sem a morte não há sequer religião nem filosofia». Assim é. Uma vida sem morte não precisa ser explicada, parece-me claro. Um teólogo, no entanto, não estará de acordo, e um**

autêntico filósofo dirá que “são especulações de amador”. Os amadores, porém, também têm o seu direito à palavra... (Vasconcelos, 2010: 110).

Mais uma vez, como no mito de *Eco e Narciso*, a escrita de Saramago retrata a mulher, que ajuda o homem em seu processo de autoconhecimento, a trazer à tona, «como uma singularidade *sui generis*, uma cristalização do narcisismo desde então identificável nela mesma» (Assoun, 1993: 98), e a fornecer uma ilustração arquétipa, voz e eco, mulher e morte, que levam a pensar sobre o amor e a vida, afinal todas as histórias de Saramago e da Literatura Portuguesa são histórias de amor e de morte, ecos de uma saudade que nunca termina.

E ainda teve fôlego de escrever em vista de exercer a capacidade de rememorar a vida e publica *As Pequenas Memórias*, livro tantas vezes adiado, *per si* um detalhado ensaio memorialista de sua infância, adolescência e formações humana e sentimental. I.e., o texto biográfico ou biografista foi o que a escrita mais adiou em manobrar. Sem esquecermos que, bem antes, em 1981, entre *Levantado e Memorial*, com *Viagem a Portugal*, havia aceite criar um relato de um percurso, de norte a sul deste País, de uma personagem, designada por «o viajante», que pode ser o próprio autor nas suas deambulações por terras pátrias, olhando – como admitirá (*cf.* Aguilera, 2008), uma homenagem aos consagrados cronistas de viagens do século anterior, Almeida Garrett e Eça de Queirós.

Numa tônica nostálgica, o escritor lastima a ruína, ou extinção, dos indivíduos, por quem se interessa, e da paisagem dum «país em busca da sua identidade, após as perturbações da mudança de regime, da perda do império e do sobressalto revolucionário» (Vieira, 2018: 413). Assim, «[o livro-itinerário] transformar-se-ia num sucesso instantâneo» e seria «fundamental na consolidação de Saramago como escritor profissional [...] através de um olhar de viajante sem pressa, inserido na tradição literária» (Aguilera, 2008: 93).

De facto, o tema «viagem» remete a um filão literário português, que encontrou grande notoriedade no século XIX com *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garret (*cf.* Saraiva; Lopes, 1989). Dentro da cultura cristã o termo, para além do significado mais óbvio de deslocação espacial, permeia a ideia de busca interior, na senda de Teresa de Jesus. E é por este viés temático que também Saramago tenta ingressar no cânone literário lusitano e, mesmo na *fase de maturação*, não o abandona. Viagem que é sempre sem volta, pois em palavras heraclitianas «ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio».

Nesse sentido, mesmo em géneros distintos, os versos saramaguianos migraram para os romances e (se) retornam prosaicamente em romances peripatéricos, fabulosos e

intertextuais. A imagética fluvial, emanada do *locus amœnus* à beira de um rio, que também pode representar a memória do autor, fará parte do seu repertório de intertextos, que acompanham a trajetória literária dessa escrita desde sua formação.

Uma escrita, não-apanas, mas fortemente influenciada por uma hermenêutica proveniente do autodidatismo do seu autor, pois teve que ouvir ecos de outros escritores e aprender sozinho na Biblioteca das Galveias, e pelo ofício da crônica. Um formato ligeiro a se posicionar perante algum acontecimento, mundividência de um «eu» sensibilizado, que detalha ambiências itinerantes, em que se permite caracterizar uma figura humana, num diálogo entre o ser, seus desejos e medos, desencantamentos e asserções.

Entre 1980, aquando da publicação de *Levantado do Chão*, e 1995, com *Ensaio Sobre a Cegueira*, na parcela mais universalista de sua obra e pré-Nobel, para além de romances, com menor deambulação genológica, Saramago escreveu somente mais dois volumes de teatro – *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987) e *In Nomine Dei* (1993) – e seu primeiro volume de ensaios memorialistas – *Cadernos de Lanzarote – Diário I* (1994).

Portanto, nesta retórica do intertexto, o intertexto invocatório, com alusão e citação diretas, completa os precursores; o provocatório, com alusão e citações indiretas, parodista e satiricamente, tenta corrigi-los; e, enfim, o evocatório ora reprime mais ora menos a memória dos precursores, também por meio de alusão e citação indiretas, metaficcional e autotextualmente, pelo menos na *fase de formação*, em que não apenas Saramago, mas também ecos de outras vozes, são *levantados da ficção*, aí «Vão todos, os vivos e os mortos» (LC, 390).

Na escrita de Saramago, reprimir a memória dos precursores foi dar voz aos fantasmas, dar a vez aos ecos. Embora sua faceta narcisista não lhes empreste a última palavra, parodia, a escrever em sentidos contrários, mas também a invocar, provocar e evocar uma cumplicidade de novas significações, tanto de quem escreveu uma «primeira vez» como de quem ainda lerá «este longo fio de som que poderá infinitamente prolongar-se, porque os livros do mundo, todos juntos, são como dizem que é o universo, infinitos. Quando a leitura terminou, noite dentro, o velho da venda preta disse, A isto estamos reduzidos, a ouvir ler» (ESC, 290).

#### 4. Entre ecos

Quando o escritor recebeu o Nobel, em 1998, e alcançou uma popularidade, fora de Portugal, tardiamente, pois contava com 76 anos; para além de um selo que acompanharia todas as novas publicações e, provavelmente, as futuras reedições de cada livro da sua obra, seguramente uma das maiores consequências foi uma maior visibilidade da sua escrita ou alguma alteração do olhar da opinião pública sobre o que ele escreveu, sua inteligência literária, exaltando-se sua autoinstrução cultural, pois afinal não teve diploma nem carreira académica, e o entorno social de onde ele veio.

Se, por um lado, essa visibilidade chega ao ponto de, na perspectiva de um estrangeiro, o autor ser mais visto a partir do Nobel ou de sua habilidade como autodidata:

O prémio foi uma homenagem aos temas dos seus romances: a compaixão e a ansiedade e a mudança de prioridades na sociedade moderna. [...] Oriundo de uma família pobre, nunca tirou um curso superior, mas continuou a estudar à noite, enquanto ganhava a vida como operário metalúrgico (Hatton, 2011: 164).

Por outro, na perspectiva de um conterrâneo, vê-se um pouco mais a cultura lusitana a partir da obra do escritor: o país das quatro constantes culturais (origem exemplar, nação superior, nação inferior e canibalismo), que agoniza neste século, é «o Portugal igualitário de Saramago, onde todos os homens são reis e todas as mulheres rainhas». No entanto, o que triunfa com «o novo calculismo pragmático [...], a tecnocracia bloqueadora das instituições europeias e o relativismo e o hedonismo ético americanos» (Real, 2017: 122) é o Portugal dos cegos de *Ensaio sobre a Cegueira*, romance que marca de certo a evolutiva trajetória literária do escritor, na última e universalista fase.

Em excerto, este livro que, com suas personagens cegas e inominadas, entrou no filão literário de um rei a arrancar seus próprios olhos, *Édipo*, incapaz de ouvir o alerta *Agnosce teipsum* («Conhece-te a ti mesmo»):

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

Com efeito, Saramago soube, com perspicácia, direcionar a máquina mediática a seu favor, relativamente ao *status* que alcançou pós-Nobel. E, mediante ainda entrevistas e palestras, obteve já em vida alguma entrada no cânone literário português e universal, para

além de ter feito autorrecensões, tornando-se copartícipe de sua fortuna crítica. Conforme Saramago:

O prêmio era para um escritor, para a literatura, para um certo modo de fazê-la, pensá-la, cria-la. Mas também era um prêmio para Portugal. Quando disse então que «os portugueses tinham crescido três centímetros» – todos nós nos sentimos mais altos, mais fortes, mais formosos até. Só havia uma coisa a fazer: **era viver e fazer viver o mais intensamente possível as consequências do prêmio** (APS, 338) [grifo nosso].

Em 1989, ao falar sobre *História do Cerco de Lisboa*, portanto um pouco anterior a temáticas mais universalistas, em que parece perder parcialmente a opinião seguinte, pois escreve histórias que podem, a um só tempo, serem e não serem ambientadas em terras lusas, Saramago, ainda um escritor enraizado em Portugal, afirmou:

O que me dá gosto é que as minhas historias [*sic*] são daqui, faço-as daqui porque quero que elas falem daqui. Assim – parece que é o que está a acontecer, e talvez o País ganhe alguma coisa com isso – os estrangeiros passam a ler uns livros em que se fala da gente concreta que nós somos. No fundo, o que eu quero ser, que eu quero continuar a ser, é um escritor português, no sentido exacto que a palavra tem. Se os meus livros se tornam conhecidos lá fora, isso não me torna menos ligado àquilo que faço e àquilo que sou aqui (Vasconcelos, 2010: 22).

Nas últimas obras ficcionais da fase de maturação, a escrita saramaguiana demonstra inovação nos eixos temáticos, de certo modo, condicionados pela dimensão internacional que a sua obra alcançou, o que conduziu ao abandono e suspensão de matérias, figuras e episódios mais voltados para a cultura lusitana. E, acompanhado por este ditame da novidade, o estilo da escrita saramaguiana reajustou-se: de um barroquismo ibérico, visto em *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo de Reis*, para um discurso mais direto em *Ensaio Sobre a Cegueira*. A humanidade, com suas fraquezas, equívocos e ambiguidades, que, para o escritor continuava egoísta e cruel, foi ainda mais visada em suas últimas obras; em conjunto, com uma preocupação mais ética do que ideológica. E era o que Saramago preparava para projetar em *Alabardas* – como a guerra sobreviveria à greve numa fábrica de armas?

Antes do Nobel, alcançara grande popularidade, em Portugal, com alguns livros somente a partir de 1980, embora houvesse um ponto de vista de que eram apenas *revival* de alguns autores oitocentistas e pareciam fazer ressurgir o romance histórico. Enfim, deveras aprofundou a busca de um pano de fundo para seus enredos na História portuguesa e aspirou que no seu romance estivessem «a epopeia, o teatro, a reflexão filosófica ou filosofante» (APS, 247).

Fora do âmbito da Crítica literária, o escritor pode continuar subestimado e, às vezes, ainda menosprezado, ou tido como uma linguagem difícil de ser lida. Diante disso, há uma possibilidade da existência de um carimbo coletivo e preconceituoso, principalmente entre não-leitores. A estes, serve a mesma palavra, tão cara ao escritor, seja em *Memorial do Convento* seja em *Ensaio Sobre a Cegueira*, leiam-no e digam o que é esteticamente bem construído ou não! Defrontar uns livros que requerem uma leitura densa, às vezes de muitas páginas e gordurosas digressões, sem pontuação, com parágrafos longos, escritos por quem não acredita em Deus, mas tampouco nos fazem desacreditar, pois continuam a falar e a pensar sobre Ele, poderá ser um estorvo muito exigente para tais leitores.

Para além do plano extraliterário de escrever romances «porque não sabe escrever ensaios» (APS, 206), i.e., «transpõe o espírito cético e inquiridor do ensaio para o interior do romance» (Real, 2012: 138), Saramago expressa, no plano literário, sua conceptualização-sentença ateia, como, por exemplo, nos excertos em que «reescreve» a Bíblia, dessacralizando o contexto religioso numa tônica parcial e operando o seu discurso filosofante, humanismo dialético, avatar narrativo e privilégio do não:

**E esta outra gente quem é**, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, **almas mortas, ou ainda vivas?** A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. **Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio.** Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. [...] Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida, pejada, prenhe, vou ter um filho, vais ser pai, não tive sinais, Não faz mal, onde **não** comem sete, **não** comem oito (LC, 12 e 35) [grifo nosso].

Dessa forma, sua retórica intertextual contribui para o aprendizado da Literatura de forma sincrónica. As palavras não morrem pelo uso, porém, morrem pelo desuso. E as palavras literárias são ecos de outros *ædos* e *rapsodos*, memória e mudança de outros textos. Na escrita saramaguiana, «vendo e ouvindo» esses ecos, somos lançados ao real, confrontados com sua beleza e desprotegidos do seu horror, *Locus amœnus horrendus*, como ficou dito sobre ambiências.

Sendo leitor de Franz Kafka, e declarando ter sido por este influenciado, o universo literário de Saramago assenta-se num sentimento, análogo ao fazer literário do inventor da personagem K., de exclusão da vida, da cultura, das regras, de alguma história, justiça, religião e política; inventando *Homo fictus* que se, pateticamente, é excluído, tem a hipótese de excluir.

Kafka foi alguém que refletiu de modo profundo sobre a «alienação» do indivíduo moderno, para usarmos um termo emprestado do marxismo, ou

seja, pensou sobre nosso sentimento de não pertença ao mundo no qual o trabalho se tornou um meio de exploração que não nos realiza mais. Podemos também pensar esse indivíduo pesquisado, dissecado e esquadrihado pela pena de Kafka a partir da noção [freudiana] de «mal-estar» (Seligmann-Silva, 2014).

Nisto, tanto a escrita kafkiana quanto a saramaguiana se prestaram distopicamente ao seu tempo, «antevendo» uma *sociedade do cansaço*, segundo Byung-Chul Han, em que o *inferno do igual* tenta aniquilar o valor que há na alteridade (cf. *apud* Martínez, 2019), pois não há tempo de cismar. Escrever então, para Saramago, equivalia a única maneira de sobreviver em um mundo inóspito; e sua escrita, não anódina, se constituía dessa forma de estar no mundo, «para desassossegar» (APS, 204) – num alerta aos seus leitores – a *incoerência de nossas ações*, de acordo com outro dos seus influenciadores, Michel de Montaigne (1980). Ou seja, ética e patética, imbricadas numa estética, da qual *Homo scriptor* não abriu mão.

Haja visto que, no decorrer de 4 ou 5 anos, depois da escrita de *Terra do Pecado*, em 1947, o Saramago desta é Um e o Saramago de 5 de janeiro de 1953, escondido atrás do pseudônimo Honorato, é Outro; e «o futuro não terá muito para oferecer ao autor de *A Viúva*» (TP, 7), título originalmente pensado pelo autor, pela qual teve uma recensão acanhada; foi este Saramago de *Claraboia* que se espraiou na trajetória romanesca de «um rapaz de vinte e quatro anos, calado, metido consigo, que ganha a vida como praticante de escrita» (TP, 5).

Para além de se apresentar o humanismo dialético dessa escrita, em que os grandes questionamentos «o que é o homem?», quer seja lusitano ou qualquer outro, não lusitano, *Claraboia* tem um título que pode sugerir que seu protagonista seja o prédio, e isso em parte se confirma quando nos referimos ao olhar e à voz do narrador e a representação deste cronótopo como organismo vivo – o que Saramago igualmente construirá em *Levantado do Chão* com o latifúndio –, cujas mediocridades arquitetônica e humana podem ser vista no seu interior, onde fraquezas, conflitos e hipocrisias, vividos por aquelas personagens, corroem ainda mais o ambiente, a um só tempo, caótico, existencial e labiríntico.

Ao escrever este primeiro ciclo ficcional, Saramago foi ajustando a modelagem circular de sua escrita, convocando o leitor a adentrar num labirinto – seja um rio seja um relógio, *cidade de José* – e, ao mesmo tempo, mantê-lo desconcertado durante a diegese, apesar de haver o risco da perda de interesse pela leitura. Exemplo disso são os exercícios autobiográficos em *Manual*, universo minimizado no atelier de H., onde escreve, pinta, lê,

tem suas aventuras sexuais, a viver uma «viagem» com as cores e as palavras, os quadros e os papéis.

A cidade, a empresa de S., a mansão dos senhores da Lapa, a prisão de António (em que H. não entra, a ficar em sua margem), e mesmo a Itália, visitada por descrições bem subjetivamente elaboradas e registadas nos «cinco exercícios», são extensões desse atelier, círculos concêntricos, em uma paisagem quase surrealista, dos autoquestionamentos de H., pois o autor inventa um labirinto em espiral, no qual H. caminha e chega «ao lugar onde estivera – depois de ter viajado» (MP, 232). Tal paisagem «está fora e dentro do sonho, é ela própria sonho e sonhador, sonho e coisa sonhada, pintura de duas faces que recusa a espessura da tábua» (MP, 171).

Mesmo no primeiro romance, cuja diegese pode ser considerada eco da escrita queirosiana, notamos um veio ensaísta, que se estende pelas conversas entre Maria Leonor e Viegas, e depois entre Torres e Cláudia, H. e M., João Mau-Tempo e a neta, *José a José* em poesia, Abel e Silvestre em prosa; bem caracterizado pela interpelação das relações, denotada a partir das convergências e divergências entre identidade e alteridade, ora preferindo a sublinha parental, entre um homem mais velho, experiente e sábio e um mais jovem, inexperiente e irrequieto, ora preferindo as ligações amorosas ou desamorosas e de amizade entre homem e mulher, que se dá pelo incomunicável e na mais das vezes pelas palavras.

Narrado por um pintor, H., que renasce, a partir do envolvimento com M., sintetizadora do compromisso ideológico do autor, os espaços de *Manual de Pintura e Caligrafia* são fundamentalmente os da escrita, daí haver pouco deambular físico – a cidade é vista como uma moldura, um fundo para o quadro narrativo, a história de um H. – mas também, paralelamente, um deambular textual – o dos seus exercícios autobiográficos, nos quais revisita a Itália por intermédio da memória. No corpo desse romance é tecido o discurso deste «escrepintor», enfim, como olhar e voz de um «ensaio de romance».

Enquanto romance, alguma deslocação que se dá, principalmente no narrador-personagem, é muito mais existencial do que física; e mais do que a superfície de alguma visão técnica, posta no título, é de um teor labiríntico, que extrapola o contorno semântico de um pressuposto livro-guião de Artes. Tal jogo entre deslocação do corpo das personagens e deslocação de ideias, formado nessa fase, a escrita saramaguiana aprofundará de forma espetacular na fase posterior.

Entretanto, especificamente na saga dos Mau-Tempos, há uma macropersonificação, a do latifúndio, bem como micropersonificações; por exemplo, a da guerra, retratada antiteticamente como reverso da paz e gémea do poder – «Muito comia a guerra, muito a guerra enriquecia» (LC, 59), a do lugar em que dormem os trabalhadores e onde é torturado um suspeito de envolvimento político.

Se, por um lado, o homem passa a ser sujeito quando deixa de ser apenas ouvinte, contesta e discute, refazendo-se enquanto homem. Por outro, com palavras marcantes, o escritor denuncia a animalização dos homens e anuncia a humanização dos animais, quando, respectivamente, o homem é descrito como bicho e as formigas, com sentimentos humanos, olham o cadáver de um preso morto por tortura, embora prontas para comê-lo. E, bem antes, Viegas já possuía «um magnífico perdigueiro de longas orelhas caídas e olhar **compreensivo**» (TP, 84) e, em *Claraboia*, há um gato «tranquilo, de **olhos interrogadores** e andar sinuoso, que parecia ter perdido a faculdade de miar. Aprendera com a dona o silêncio e, como ela, a ele se abandonava» (CL, 31-32).

Por isso, a retórica do intertexto, da qual Saramago não apartou sua ficção, amiúde, aproximando-a semioticamente da imagética dicotómica sombra-luz. E, em *Levantado do Chão*, romance em que se finda a formação de sua escrita, para além de as mundividências, ambiências e intertextos, intermediados pela vertente mnemónica dessa escrita se reunirem densamente, quiçá um pouco mais do que *Claraboia* e *Manual*, nos quais o individualismo ainda suplanta o coletivismo, segundo Fabiana Curto Feitosa:

A metáfora exposta desde o título revela que a história a ser contada, [em que a utopia aparece transfigurada em práxis] resgata a vontade de levantar-se do chão. O enredo tenta «recriar o espírito e os factos da vida no campo, do trabalho, dos sacrifícios, das misérias, das lutas» [disse Saramago] na região do Alentejo, lugar de antiga e tradicional disputa camponesa (Feitosa, 2015: 104).

Em haver um contraponto a uma queda anunciada por Nietzsche: «O que acontecerá, quando cair a máscara? Quem nos poderá reconhecer? Se nos tirassem os véus, as cores e as atitudes, não ficaria mais do que um espantalho» (Cifuentes, 2003: 11), pois a noite «levanta as máscaras para mostrar a verdadeira face do homem» (CL, 164); e a passar por ecos antropológico, bíblico-religioso e metaliterário, intertextos invocatório, provocatório e evocatório, e tendo em vista os quatro romances dessa *fase de formação*, a escrita saramaguiana parece querer mesmo desmascarar a humanidade e encontra, pouco em pouco, na fusão dos planos diegético e discursivo e das categorias narratológicas, com uma

ficcionalização que utiliza fábulas para se estabelecer como compromisso e crítica, numa tentativa peripatética de chamar a atenção e provocar uma responsabilidade do/no leitor.

Outrossim, se em *Terra do Pecado*, pouco vemos da voz narrativa arrojada, presente em *Levantado do Chão*, em *Claraboia*, não obstante o molde neorrealista e resquílios de um tardo-naturalismo, a escrita saramaguiana se apresenta, mormente através de Abel, já com sua acutilante observação do mundo, posta numa linguagem literária, a enquadrar a realidade em cada um de seis apartamentos, e a caminho do exame de suas formas de representação, e que não vieram a ser, em *Manual de Pintura e Caligrafia, segredos, mas papéis, coisas* escritas por H., ou uma deambulação em diferentes géneros (memórias, romance, exercícios autobiográficos, narrativa de viagem), homem que renasce, juntamente com o amor a M., com suas tentativas de autoexpressão, em busca do objeto de sua retórica.

Abel jovem e Viegas velho, diminuída a proporção das constantes textuais (humanismo dialético, discurso filosofante, avatar narrativo e omni-negação), haja visto que este velho, médico e também viúvo, parece possuir algumas respostas, serão os antecessores de outras personagens de Saramago; e aquele pícaro, para-herói, tem um percurso similar ao de H., que, de uma inação inicial e individualista parte a uma incipiente consciência coletiva e social. E daí por diante o romance do escritor já-formado, é peripatético, fabuloso e intertextual. Por um lado, se não tem algo a ensinar, mas conduz o leitor a imaginar o outro das palavras, das coisas, das ideias; por outro, torna a inverossimilhança verossímil, através de um texto que se veste, se mascara, das vozes de outros, ecos em Saramago.

*Crescendo* de conflitos essenciais, face à História, à Política e à Sociedade, a querer tanto indagar a estas pessoas-personagens como lançar possíveis respostas, surgidas dos questionamentos que estas suscitam, por intermédio do discurso romanescos, numa tentativa de dizer escrevendo não às versões oficiais, culturalmente aceites e fixadas, do homem e do mundo. Esse *crescendo* continua a ecoar em grande parte da obra de Saramago, trajetória do Eu ao Outro, ou da identidade à alteridade.

Portanto, cada história, intertexto e romance de Saramago, bem como toda Literatura, são formados de palavras escritas e ou reescritas. Palavras são fundamentais para quem escreve, como o ferro, o alumínio, a solda etc. para um serralheiro mecânico. Tal comparação, a propósito de Saramago, é pertinente e se coaduna a sua bibliografia. Um menino, apaixonado pelo rio Almonda, na pequena Azinhaga, que se lançou ao mar da escrita.

Nestas codificações e descodificações, o estudo de uma influência literária, quando os intertextos são observados; mas também de extra produção literária, pois a História, memória e mundividências são correlatas ao texto, nortearam estas análises. Passados dez anos da morte de José Saramago, morte que o encontra junto da sua escrita, a não-acabar *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, outros ecos poder-se-ão vir. Amostra disso pode ser a intertextualidade, inclusivamente, a entremear de um discurso teórico-crítico, com José Luís Peixoto, se podendo falar em nome do *influencer*, preencheu sua ficção, que ratificamos e tornamos assim a epígrafe deste Capítulo, desnecessariamente explicada:

Analisando a linha cronológica, desde 1922 até ali, José concluíra que o segundo romance de Saramago tinha sido central na sua vida. O trauma desse livro, *Claraboia*, deixou Saramago num limbo durante décadas, purgatório. Essa acumulação de literatura acabou por explodir, tinha de explodir, mas, até lá, Saramago conheceu o sofrimento de querer escrever, precisar de escrever e não escrever. Querer desesperadamente, precisar desesperadamente e, mesmo assim, continuar sem escrever, até acreditar que não conseguia escrever, que não era capaz. O escritor-operário foi nomeado muito mais tarde, quando Saramago quis esquecer esse medo (Peixoto, 2019: 298-299).

Essa talvez seja a maior qualidade estética de qualquer escritor e da escrita saramaguiana: a de reconhecer que no hibridismo, equilíbrio entre identidade e alteridade, proporcionado pelo diálogo e respeito, reside a melhor vitalidade de uma cultura, mormente a cultura literária, seja lusitana seja universal; e que, pela transformação de contextos vários em outros textos e pelo carácter patrimonial, a Literatura muda-se e, a um só tempo, perpetua a memória de toda humanidade.

Com efeito, a ficcionalização de personagens históricos e literários, a distorção consciente dos factos, pelo viés intertextual, o uso dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e polifonia são recursos dessa escrita que, calçados com o humor e o racionalismo, enformam o romance saramaguiano desde a origem. A retórica intertextual à Saramago, enfim, exige do leitor uma participação subjetiva e crítica; e, a autenticar transgressões e suspender a inibição, protege o prazer e o medo dos ditames da razão.

Sabemos, pela trajetória que se repetirá no conjunto da obra, na *fase de maturação* (romance-outros géneros em prosa-romance), uma maior deambulação foi uma marca desta escrita na *fase de formação* (romance-poesia-outros géneros em prosa-romance) e sinal intermitente da busca por uma voz própria. Com um diferencial: se naquela o romanesco estava reconhecido e tal voz a caminho de participar do cânone literário português; nesta

ainda não, se caminho houve foram os trilhados anteriormente pelos influenciadores da escrita saramaguiana.

Sobre os ecos destas vozes passadas que então discurremos, com o ouvido em outras vozes autorais, ecos que não se calam e movimentam nossas leituras anteriores, acionando as prateleiras de nossas bibliotecas internas para leituras futuras, sejam da escrita saramaguiana ou não. Assim, terminamos com umas palavras de eleição, escritas em um dos livros, de José de Sousa Saramago, que «não subiu para as estrelas, se à terra pertencia» (MC, 400), mas deixou em seus livros uma cidade, nela «O disco amarelo iluminou-se» (ESC, 11) e «No dia seguinte, ninguém morreu» (AIM, 11).

## CONCLUSÃO

«Foi o caso que no convento de S. Francisco de Xabregas entraram gatunos, ou gatuno entrou, pela claraboia de uma capela contígua com a de Santo António, e foi, ou foram, ao altar-mor, e as três lâmpadas que lá estavam se sumiram pelo mesmo caminho em menos de um credo» *Memorial do Convento*

«Foi o caso que no convento de S. Francisco Mateus entrou Ricardo Reis pela claraboia de uma capela contígua com a de Santo António Vieyra e foi até o altar-mor, dedicado a Camões, e trazia com ele uns três ou quatro livros, Sei mas não te quero dizer, não as suas odes, e sim um volume de anti-épica, alguma coisita de lírica e mais uns dois textos dramáticos... folhas que lhe apeteciam ler, memórias, crónicas, escritas por um tal Jerónimo. Deitou-os por lá! Abri e lá estava, escrito por Jesus Ben Sirac, com um título eclesiástico, *Aí encontrei, deixado ao abandono este Livro, encerrando uma doutrina que não se deve desprezar*. Que farei com este e os outros, Queres que te diga o que penso, Diz... E agora, José?» *Apocalipse*, J.P.

Todo o escritor tem o seu começo, mais ou menos longo e complexo, com maior ou menor influência na extensa obra que se lhe segue. E não se esgotam nesta tese todas as dimensões da fase de formação da obra saramaguiana. Com efeito, sobre uma fase da escrita de um escritor autodidata, que caiu na armadilha alegórica da heteronomia pessoal<sup>53</sup>, e para se erguer desta queda escreve o *Ano da Morte de Ricardo Reis*, a se poder também derrubar ou «tentar matar» aquele que o fez cair, tratou este trabalho dissertativo. Se foi na ficção que José Saramago tombou, havia de ser por ela que se levantaria. *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, escritos depois de *Claraboia* e publicados antes de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* estão aí para demonstrar isso.

Sabe-se, através de uma declaração do autor (cf. Vieira, 2018), que tal livro estava a ser escrito antes de *Memorial do Convento*, mas foi este que veio à lume primeiramente. Além de contribuir para a implosão do estatuto do género romanesco, Saramago subverteu o estatuto de um componente tão consolidado do texto ficcional, o narrador. Assim, pôde dizer:

---

<sup>53</sup> Quando interrogado por Carlos Reis sobre a árvore genealógica dos seus autores, Saramago relata o episódio: «Depois há uns quantos mais. Aparece o Fernando Pessoa: quando eu me inicio no Pessoa, é por volta dos dezoito, dezanove anos, à volta disso. Já contei a “anedota”, que é a descoberta de Ricardo Reis, com a ideia de que havia realmente um senhor chamado Ricardo Reis, que tinha escrito aquelas odes, sem que eu naquele momento soubesse que o Ricardo Reis era apenas (este apenas não é um redutor...) um heterónimo» (Reis, 2015: 39).

«A alegoria chega quando descrever a realidade já não serve» (APS, 297).

Subverter a língua é um problema para a convenção dos nomes dados às coisas, porém, é o que há de melhor e mais brilhante para o uso da palavra – no caso da escrita saramaguiana, ideação d(n)a ficção. Esta subversão foi cometida pelo escritor, nomeadamente no que toca à concepção do romance e à retórica do intertexto, mas também expressamente no que diz respeito aos componentes ficcionais (narrador, tempo, espaciotempo). Sobre o escritor e a linguagem literária, Saramago declarou, numa fusão entre vida e obra, a Carlos Reis o seu principal projeto quando escrevia:

O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa (Reis, 2015: 102).

Assim, Saramago, no gosto por hibridizar, pôs sua arte escrita a serviço da Ciência literária, e não *vice-versa*, contribuindo para o engrandecimento da Literatura Portuguesa. Sobre ideação, João Mendes discorreu:

*A ideia depende sempre de uma imagem.* Como somos alma e corpo a completarem-se mutuamente, aquela dependência da imagem que se dava na formação da ideia mantém-se depois na actividade do pensamento. Embora este se não confunda com a imaginação, contudo não pode dar-se, normalmente, sem o suporte da fantasia material (palavras, imagens visuais, olfactivas, etc.) como condição *sine qua non* (Mendes, 1986: 8) [grifo no original].

Ao exemplificar um pouco mais, ideia e imagem, consciência e coisa, são divisões que se querem determinar com rigor as instâncias do sensível e do pensado, do que vê e do que é visto. No fundo, qualquer racionalismo traz certa dependência dos sentidos, mensageiros do conhecimento; dentre estes, já sublinhamos a visão (olhar), enquanto fenómeno. E dissemos «se querem» porque, às vezes que se negue, há uma envolvência entre sujeito e objeto, leitor e livro, ainda mais se o for de Literatura, a emoldurar o mundo e a vida através de seus géneros; e porque não pensamos fora do corpo, que sente, ou, em palavras pessoais, meio líricas meio filosóficas, *o que sente está pensando*.

Na escrita saramaguiana, também as conceptualizações de *representação* e *expressão*<sup>54</sup> estão entrelaçadas, pois há mundividências e ambiências, bem como ecos intertextuais, que se

---

<sup>54</sup> Os termos são muito usados pelo discurso crítico literário, desde a noção aristotélica sobre *mimesis*, e foram enfatizados a partir do Romantismo, que privilegiou, no ato de escrever, o sujeito emissor, com sua personalidade e seus afetos. *Expressão*, posteriormente, foi retomada pela Literatura e Psicanálise.

apresentam na sua linguagem literária, em que «o cidadão prevalece sobre o escritor» (APS, 348). Sobre estes conceitos, Leyla Perrone-Moisés afirma:

A literatura, felizmente, continua existindo, apesar de não acreditarmos mais na possibilidade de a linguagem **representar** ou **expressar** um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente ou, pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo real concreto. A literatura parte de um real que pretende dizer, falha ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer (Perrone-Moisés, 1990: 102) [grifo nosso].

Com efeito, âmbito literário é o território em que realidade e invenção fundem-se na imaginação e memória de um escritor e dos leitores, materializadas pela escrita e, em concreto, pelo livro. Para aqueles são proporcionadas várias leituras, se sendo inéditas, à medida que esse é desfolhado, através da leitura, cuja repetição inexistente, pois, se não há originalidade, quando falamos de escrever, não há cópias, no que se refere ao ler.

Em tom autobiográfico, Moacyr Scliar afirmou: «Acho que todo escritor começa assim, como um garoto que quer mostrar aos mais velhos as suas habilidades» (Scliar, 2007: 41). No caso da formação da escrita saramaguiana, depois de tanto ouvir as histórias do seu avô Jerónimo, Saramago também se tornou um contador de histórias, como quem diz «ó vô, agora é a minha vez!» E contou-as em livros.

Alguns de seus livros triunfaram mais, outros menos; alcançaram consagração de público e de crítica; e chegaram, via tradução e não-adequação ortográfica<sup>55</sup>, respectivamente, a dezenas de outros países, e ao Brasil. De onde o escritor fez retornar um dos heterónimos, aquele que Fernando Pessoa deixou sem final, para poder «descansar em paz» em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Este acabou por ser um dos primeiros livros do escritor publicados no Brasil, por volta de 1988. Outros, a exemplo de *Memorial do Convento* e *Ensaio Sobre a Cegueira*, até se cambiaram artisticamente.

Aquele, fundido à música, foi apresentado no Teatro Lírico de Milão, como uma ópera, *Blimunda*; e este, levado ao enquadramento cinematográfico, em *Blindness*, por um cineasta brasileiro. Dados a outras invenções, estas transmutações semióticas de seus livros causaram forte impressão no escritor, para além de avolumarem a propagação cultural de sua obra e o reconhecimento em nível europeu e internacional.

Tratar dessa formação da escrita colocou-nos em causa, para além do sábio iletrado Jerónimo, o autêntico laureado junto à corte de um Nobel, quem mais influenciou o autor de

---

<sup>55</sup> Em geral, os livros do escritor, publicados no Brasil, trazem a seguinte observação apensa à ficha catalográfica: «Por desejo do autor, foi mantida a ortografia vigente em Portugal».

Saramago e sua escrita? Tais influências tiveram carácter ora mais encomiástico ora mais que dessacralizador, a deambular entre admiração e rebeldia frente aos ecos de outros escritores. Se as superou, deixemos tal indagação para os investigadores da Literatura comparada. De certo, as aproximações e os afastamentos de Saramago a outras escritas contribuíram para a formação de escrita e sua entrada no cânone da Literatura Portuguesa.

Desse modo, e com inovação própria que o texto de Saramago traz – seus textos são conhecidos pela singularidade no não-uso da pontuação: períodos longos, diálogo inserido na narrativa, sem travessões, o que caracteriza uma obra aclamada pela crítica no mundo todo. Em tal trajetória literária, a vida lusitana pode ser tida como o principal tema e não apenas um pano de fundo, e, por conseguinte, ganha carácter universal, pois, recorre a indagações de qualquer homem.

Nas palavras que propagou, desde esta primeira fase, já imbuídas de interrogações e negações, embora também já estivessem presentes os alicerces de sua ideologia, que reverbera ideais marxistas, encontramos na escrita saramaguiana uma ética, a ética à Saramago, com idiossincrasias que podem ser apontadas, como cepticismo e pessimismo. No fundo, em âmbito literário, suas constantes textuais: humanismo dialético, omni-negação, discurso filosofante e avatar narrativo.

E, ao observarmos as mundividências, as ambiências e os ecos, nesta fase de formação, compreendemos que o romance à Saramago é peripatético, fabuloso e intertextual. Se dos três primeiros romances (*Terra do Pecado*, *Claraboia* e *Manual de Pintura e Caligrafia*) podemos falar assaz do primeiro e do terceiro atributos; de *Levantado do Chão*, falamos os três, encerrando-se assim o ciclo formativo da escrita saramaguiana. Desse modo, verificamos que, nos livros anteriores à saga dos Mau-Tempos, há não apenas um valor histórico-documental, mas também recorrências estético-composicionais, para além da busca de uma voz autoral narrativa própria, ressonâncias que são apresentadas nas fases seguintes à formação da escrita saramaguiana.

Por isso, para nós, a identidade autoral e a *fase de formação* da escrita saramaguiana não se encerram em *Manual*, mas vão até *Levantado*, quando o autor se imbuí dos componentes ficcionais, nomeadamente narrador e personagens, dentro do seu projeto romanescos, com mundividências, ambiências e ecos preferidos, já formados, em que dá voz a um estilo neoconceptista (aos moldes da prosa vieirana), crítico e sentencial, «representando o mundo por vias de contrastes racionalmente proporcionados» (Real, 2012: 141), inscrito num

horizonte de expectativas histórico-memorialistas, bem como, a um só tempo, modernista. E, separar esta formação daquela identidade, em um escritor que buscou desvelar sua «pessoa» no que escreveu foi um dos maiores obstáculos. Um descolamento entre a identidade de José Saramago e a formação de sua escrita, tentamos mais principalmente a partir do Capítulo sobre as ambiências.

Quanto ao género romanesco e sua variação temporal, considerando-se que *Memorial do Convento*, na fase historicista, e *Ensaio Sobre a Cegueira*, na universalista, são viragens na obra saramaguiana, também podemos encontrar no «segundo» romance (*Claraboia*), livro do qual Saramago não obteve resposta alguma sobre a possibilidade de publicar, ou seja, preterido por um editor, esquecido por quase 40 anos, e de novo deixado de lado pelo próprio criador, uma espécie de viragem, na *fase de formação*.

Devolvido ao meio em que foi produzido, *Claraboia* assinala determinada «demora» ou aponta na direção de que seria uma questão de tempo até a escrita saramaguiana se consolidar. Assim como foi antes e depois de *Levantado do Chão*, em se tratando de reconhecimento e estilo lítero-linguístico firmado, e que, para nós, marca o fim desta fase

Nesta fase de formação, a escrita saramaguiana, evoluiu duma quinta das «viúvas», preterida pelo autor, para um latifúndio pseudoepopeico, no entanto *levantado do chão*. E a voz de um contador de histórias de gerações da família Mau-Tempo só parece não ser a do narrador que bisbilhota, por meio de uma *claraboia*, uns vizinhos; nem a do sujeito lírico de *Os Poemas Possíveis*, que, por sua vez, só parece não ser a do pintor, que se torna escritor, de *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Como a vida do homem, o que é literário, ou escrita literária, parece precisar de tempo a maturar, se formar para vir à tona ou ganhar corpo, no fundo, passar por fases. Literatura, História, memória e tempo também se juntam quando se quer falar de fases, de evolução. Decorre, muitas vezes, na vida dalguns autores, uma maior amplitude de leitura e, no caso de Saramago, algum autodidatismo, que alimentou sua escrita para existir, resistir e ressurgir, dado o longo interregno entre suas primeiras publicações, que perdurou de 1947 a 1966 ou do jovem escritor ao escritor jovem.

Portanto, de uma fase de formação não se exime cada escritor nem este lusitano, por apagada que tenha sido um pouco sua juvenília. Na *fase de formação*, com suas mundividências e ambiências, a escrita saramaguiana, ainda que ecoando uma influência queirosiana, no primeiro romance, e fazendo incursões genológicas na poesia, na crónica, no

conto e no teatro, clamou por um espaço na Literatura Portuguesa; com máscaras e olhares próprios e vozes de outros escritores, declamou uma poética da ficção e uma retórica do intertexto, a solicitar uma leitura que acompanhe um ritmo e melodia, encontrados dentro da diegese; e com suas histórias e cronótopos, proclamou as peculiaridades do seu autor, principalmente por meio dos romances, de cunho notadamente peripatético, fabuloso e intertextual.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Ativa:

- SARAMAGO, José (1979), «O ouvido», Ana Hatherly *et al*, *Poética dos Cinco Sentidos: La dame à la licorne*, 1ª ed., Lisboa, Ed. Bertrand, pp. 21-26.
- \_\_\_\_\_ (1985), «A resposta de Saramago ao “Inquérito”», *Revista Colóquio/Letras. Aquilino Ribeiro*, nº 85, Lisboa, pp. 99-100.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Ensaio Sobre a Cegueira*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_ (1998), «O Autor como narrador», *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, nº 17, São Paulo, Ed. Bregantini, pp. 24-27.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Que Farei com Este Livro?*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras. [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1980]. [A edição, aqui investigada, reúne também os textos teatrais *A Noite e A Segunda Vida de Francisco de Assis*; respectivamente: Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1979; e Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1987].
- \_\_\_\_\_ (2000), *A Caverna*, 1ª ed., Lisboa, Ed. Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2010). *As Palavras de José Saramago: Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*, org. e sel. de Fernando Gómez Aguilera, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2013), *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago/Gráfica Mealhadense.
- \_\_\_\_\_ (2014), *Manual de Pintura e Caligrafia*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Moraes Editores, 1ª ed., 1977].
- \_\_\_\_\_ (2014), *Levantado do Chão*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1980].
- \_\_\_\_\_ (2014), *Memorial do Convento*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1982].
- \_\_\_\_\_ (2014), *As Intermittências da Morte*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 2005].
- \_\_\_\_\_ (2014), *Os Apontamentos*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Seara Nova, 1ª ed., 1977] [A edição, aqui investigada, inclui *As Opiniões que O DL Teve*, Lisboa, Ed. Futura, 1ª ed., 1974].
- \_\_\_\_\_ (2014), *As Pequenas Memórias*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 2006].
- \_\_\_\_\_ (2014), *Os Poemas Possíveis*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Portugalíia, 1ª ed., 1966; Lisboa, Ed. Caminho, 2ª ed. rev. e emendada, 1982].
- \_\_\_\_\_ (2014), *Provavelmente Alegria*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Livros Horizonte, 1ª ed.,

- 1970; Lisboa, Ed. Caminho, 2ª ed. rev. e emendada, 1985].
- \_\_\_\_\_ (2014), *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, Porto, Ed. Porto.
- \_\_\_\_\_ (2015), *Objeto Quase*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Moraes Editores, 1ª ed., 1978].
- \_\_\_\_\_ (2015), *Terra do Pecado*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Minerva, 1ª ed., 1947].
- \_\_\_\_\_ (2015), *Todos os Nomes*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1997].
- \_\_\_\_\_ (2016), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1984].
- \_\_\_\_\_ (2016), *Cadernos de Lanzarote: Diário I*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 1994].
- \_\_\_\_\_ (2017), *Claraboia*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Caminho, 1ª ed., 2011].
- \_\_\_\_\_ (2018), *A Bagagem do Viajante*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Futura, 1ª ed., 1973].
- \_\_\_\_\_ (2018), *Deste Mundo e do Outro*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Arcádia, 1ª ed., 1971].
- \_\_\_\_\_ (2018), *O Ano de 1993*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Ed. Futura, 1ª ed., 1975].
- \_\_\_\_\_ (2018), *O Caderno*, Porto, Ed. Porto [A edição, aqui investigada, inclui *O Caderno* e *O Caderno 2*, Lisboa, Ed. Caminho, 1ªs eds., 2009].
- \_\_\_\_\_ (2020), «A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal», disponível em: <https://josesaramago.org/a-chronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/> (consultado em 03/04/2020).

## 2. Passiva:

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1999), «Metáforas da miséria e da esperança humanas no *Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago», Jorge Cruz *et al*, *Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga, pp. 95-100.
- AGUILERA, Fernando Gómez (2008), *José Saramago: A consistência dos sonhos: Cronobiografia*, trad. de António Gonçalves, Lisboa, Ed. Caminho.
- \_\_\_\_\_ (2012), «Saramago: restauração das origens», *Lucerna*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 32-40.
- AMARAL, André Luiz do (2011), *Que diabo de deus é esse? Divinas ficções de José Saramago*, Mestrado, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (2008), *Capelas Imperfeitas: O narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*, Doutorado, Porto Alegre, Universidade

- Federal do Rio Grande do Sul.
- ARANDA, Óscar (2015), *Aprende, aprende o meu corpo: Sobre o amor na obra de José Saramago*, trad. de António Costa, Lisboa, Fundação José Saramago/Gráfica Mealhadense.
- ARIAS, Juan (1998), *O Amor Possível*, trad. de Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Ed. Publicações Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte (1996), *Memorial do convento: História, ficção e ideologia*, Coimbra, Ed. Fora do Texto.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Ed. Almedina.
- \_\_\_\_\_ (2008), *José Saramago*, coord. de Carlos Reis, Lisboa, Ed. 70.
- \_\_\_\_\_ (2019), «Crítica: Como um homem se foi fazendo escritor», disponível em: <https://www.publico.pt/2011/11/30/culturaipsilon/critica/como-um-homem-se-foi-fazendo-escritor> (consultado em 09/07/2019).
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira (2014), «José Saramago pensador e a cena contemporânea», *Anais do 24º Congresso Internacional de Professores de Literatura Portuguesa*, Campo Grande/MS/Brasil, Ed. Ufms, pp. 64-75.
- BAPTISTA-BARROS, Abel (1996), *José Saramago: Aproximação a um retrato*, Lisboa, Ed. Publicações Dom Quixote.
- BERRINI, Beatriz (1998), *Ler Saramago: O romance*, Lisboa, Ed. Caminho.
- BESSE, Maria Graciete (2008), *José Saramago e o Alentejo: Entre o real e a ficção*, Évora, Ed. Casa do Sul.
- BLOOM, Harold (2002), *The Varieties of José Saramago*, Lisboa, Fundação Luso-Americana.
- BORGES, António José (2010), *José Saramago: Da cegueira à lucidez*, Sintra, Ed. Zéfiro.
- BRAGA, Mirian Rodrigues (1999), *A Concepção de Língua de Saramago: O confronto entre o dito e o escrito*, São Paulo, Ed. Arte&Ciência.
- BRITO, Amélie (2011), «Diffraction du reel et constitution d'une possibilité de narration (José Saramago, Daniele del Giudice)», org. de João Amadeu Carvalho da Silva, José Cândido de Oliveira Martins e Miguel Gonçalves, *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, Braga, Publicações UCP/Faculdade de Filosofia, pp. 403-415.
- CASTELLO, José (2012), «Qual Saramago?», José Castello, *As Feridas de um Leitor*, Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, pp. 257-260.

- CHRISTAL, Wendel Cássio (2017), *O Ensaio no Romance de Saramago: A experiência humana sob o crivo da palavra*, Doutorado, São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- CORDEIRO, Ana Nunes (2019), «“A Viagem do Elefante” é uma metáfora da vida humana», *Jornal de Notícias online /2008/11/05/*, disponível em: <https://jn.pt/interior/a-viagem-do-elefante-e-uma-metafora-da-vida-humana-1039578.html> (consultado em 10/07/2019).
- COELHO, Nelly Novaes (2007), «José Saramago: o homem interrogante», org. de Nelly Novaes Coelho, *Escritores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 285-294.
- COELHO, Zeferino (2016), «Prefácio», José Saramago, *Ensaio Sobre a Cegueira: Romance*, Alfragide, Ed. Leya, pp. 7-12.
- COSTA, Fernando da (1998), «Levantado da ficção», *Visão*, nº 290a, Lisboa, Edipresse, pp. 12-17.
- COSTA, Horácio (1992), «Os textos experimentais de José Saramago», *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa: Singularidades de Cultura Plural*, Publicações da Ufrj, Rio de Janeiro, pp. 538-543.
- \_\_\_\_\_ (1997), *José Saramago: O período formativo*, Lisboa, Ed. Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1999), «A construção da personagem de ficção em Saramago da “Terra do pecado” ao “Memorial do convento”», *Revista Colóquio/Letras. José Saramago: o ano de 1998*, nº 151/152, Lisboa, pp. 205-217.
- COSTA, Vanessa Guimarães Monteiro Ferreira da (2008), *Identidades em Saramago: A busca do «eu»*, Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- DANTAS, Gregório Foganholi (2014), «Tempo de deserto: literatura e engajamento em *Claraboia*, de José Saramago», *Navegações*, nº 2, v. 7, jul-dez, Porto Alegre, pp. 175-182.
- ECO, Umberto (2018), «Um *bloguer* chamado Saramago», José Saramago, *O Caderno*, Porto, Ed. Porto, pp. 13-20.
- FACIOLINCE, Hector Abad (2012), «Um romance transparente», *Lucerna*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 32-40.
- FEITOSA, Fabiana Curto (2015), *Manifestações da utopia na narrativa de José Saramago*, Doutorado, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo.

- FERRAZ, Salma (2012), *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*, Blumenau, Fundação Universidade Regional de Blumenau.
- FERRERO, Jesus (2010), *Os Fantasmas de Saramago*, trad. de Maria do Carmo Romão, Lisboa, Ed. Planeta.
- FIGUEIREDO, Monica (2019), «José Saramago e as figurações da morte », *E agora, José(s)?*, org. de Teresa Cristina *et al*, Belo Horizonte, Ed. Moinhos, pp. 5-13.
- GOMES, Daniel de Oliveira (2009), «Saramago, um *kasparov*: tradução e xadrex », *Revista Graphos*, v.11, nº 2, João Pessoa, Ed. Universitária, pp. 107-119.
- GONÇALVES, Mariana (2019), «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*, v.1, nº 1, pp. 18-23.
- GROSSEGESSE, Orlando (2005), «Sobre a obra de José Saramago: A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004», *Revista Iberoamericana V*, nº 18, pp. 181-195, disponível em: [academia.edu/131376361/Sobre\\_a\\_obra\\_de\\_José\\_Saramago\\_A\\_consagração\\_e\\_o\\_p panorama\\_da\\_crítica\\_de\\_1998\\_até\\_2004](http://academia.edu/131376361/Sobre_a_obra_de_José_Saramago_A_consagração_e_o_p panorama_da_crítica_de_1998_até_2004) (consultado em 15/10/2020).
- HALPERÍN, Jorge (2002), *Conversaciones con Saramago*, Santiago, Ed. AÚn Creemos en los Sueños.
- LEITE, Sara de Almeida (2014), «O romance-ensaio: a questão do género em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago», *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, v.18, nº 2, Braga, Publicações UCP/Faculdade de Filosofia, pp. 109-130.
- LEMOS, Tércia Montenegro (2000), «Os quase objetos de José Saramago», *Revista de Letras Feridas de um Leitor*, nº 22, v. ½ - jan/dez, Universidade Federal do Ceará, pp. 111-119. &
- LOPES, João Marques (2010), *Saramago: Biografia*, São Paulo, Leya.
- LOPES, Tania Mara Antonietti (2008), «O realismo mágico em José Saramago», *Estudos Lingüísticos*, nº 37 (3), set-dez 2008, São Paulo, pp. 379-386.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2004), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula (2002), *A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal*, Doutorado, Viseu, Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Letras.

- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2008), «*Memorial do Convento*, de José Saramago: Intertexto, interdiscurso e paródia carnavalesca», org. de Flávia Maria Corradin e Lilian Jacoto, *O Literatura Portuguesa Ontem, Hoje*, São Paulo, Ed. Paulistana, pp. 91-116.
- \_\_\_\_\_ (2014), «*Memorial do Convento*, de José Saramago: Crítica e utopia da técnica da enumeração», edição de Burghard Baltrusch, «O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia»: *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*, Berlim, Ed. Frank & Timme Verlag, pp. 127-154.
- MARTINS, Manuel Frias (2014), *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*, 1ª ed., Lisboa, Fundação José Saramago, Gráfica Mealhadense.
- MATEUS, Katherine Afonso Lopes (2017), *A revisitação saramaguiana do mito de Don Juan à luz da ópera Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, Mestrado, Braga, Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais.
- MATTIA, Bianca Rosina (2018), *Do Romance inacabado ao Livro-manifesto: Uma leitura de Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas, José Saramago*, Mestrado, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.
- MENDES, José Manuel (1975), «A crítica do quotidiano em José Saramago», José Manuel Mendes, *Por uma Literatura de Combate*, Amadora, Ed. Bertrand, pp. 267-270.
- MENDES, Miguel Gonçalves (2011), *José e Pilar. Conversas Inéditas*, Lisboa, Quetzal.
- MENDONÇA, José Tolentino (2011), «O poema de Deus», *Palavras para José Saramago*, Alfragide/Fundação José Saramago, Ed. Caminho, pp. 465-466.
- NOGUEIRA, Carlos (2017), *São Feitas de Palavras as Palavras: Ensaio de literatura portuguesa*, Porto, Ed. Lusitânia.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de (2012), «Entre o trágico e o ideológico, modernismo e pós-modernismo em José Saramago», *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: Século XX. Associação Internacional de Lusitanistas*, v. 1, Compostela, Ed. Através.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de (2015), «Um outro olhar sobre a História, em *Levantado do Chão*, de José Saramago», *Revista Miscelânea*, v. 17, Assis/SP/Brasil, pp. 11-29.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000), «As artemagens de Saramago», Leyla Perrone-Moisés, *Inútil Poesia e Outros Ensaio Breves*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras, pp. 182-196.
- \_\_\_\_\_ (2011), «Saramago conseguiu a proeza de ser um grande romancista moderno», *Palavras para José Saramago*, Alfragide, Fundação José Saramago/Ed. Caminho,

pp. 84-87.

PICCHIO, Luciana Stegagno (2000), «O futuro do passado: *O Ano de 1993* de José Saramago», *Veredas-Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, nº 3, Porto, pp. 351-362.

\_\_\_\_\_ (2020), «O Nobel desembarca em Portugal», disponível em: [https://instituto-camoes.pt/images/pdf\\_noticias/rev3\\_art3\\_homenagens\\_de\\_todo\\_o\\_mundo\\_etc.pdf/](https://instituto-camoes.pt/images/pdf_noticias/rev3_art3_homenagens_de_todo_o_mundo_etc.pdf/) (consultado em 12/05/2020).

PINA, Maria da Graça Gomes de (2012), «Saramago, um autor “obscuro”?», *Avanços em Literatura e Cultura: Século XX*, v. 1, Associação Internacional de Lusitanistas, Santiago de Compostela-Faro, Ed. Através, pp. 59-68.

PINHEIRO, Eula Carvalho (2012), *José Saramago: Tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida*, São Paulo, Ed. Musa.

PRADA, Juan Manuel de (2020), «Leiam-me em voz alta», disponível em: [https://instituto-camoes.pt/images/pdf\\_noticias/rev3\\_art3\\_homenagens\\_de\\_todo\\_o\\_mundo\\_etc.pdf/](https://instituto-camoes.pt/images/pdf_noticias/rev3_art3_homenagens_de_todo_o_mundo_etc.pdf/) (consultado em 12/05/2020).

REAL, Miguel (2001), *Geração de 90: Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, Porto, Ed. Campo das Letras.

\_\_\_\_\_ (2012), *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*, 2ª ed., Alfragide, Ed. Caminho.

\_\_\_\_\_ (2017), *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Planeta.Campo das Letras.

REBELLO, Luiz Francisco (1988), «Prefácio (talvez) supérfluo», José Saramago, *Que Farei com Este Livro?*, Lisboa, Ed. Caminho, pp. 7-15.

REIS, Carlos (1996), «Saramago, José», org. e coord. de Álvaro Manuel Machado, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença.

\_\_\_\_\_ (2004), «A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século», *Scripta*, Belo Horizonte, v.8, nº 15, pp. 15-45.

\_\_\_\_\_ (2011), «O escritor como mestre», *Palavras para José Saramago*, Alfragide, Fundação José Saramago/Ed. Caminho, pp. 442-447.

\_\_\_\_\_ (2015), *Diálogos com José Saramago*, Porto, Ed. Porto [Lisboa, Caminho, 1ª ed., 1998].

RÍO, Pilar del (2015), «*The Book Lost and Found in Time*» [prefácio], José Saramago,

- Skylight, Translated from the Portuguese by Margaret Jull Costa, London, Ed. Vintage (1988), pp. IX-XIII.*
- ROANI, Gerson Luiz (2002), *No Limiar do Texto: Literatura e história em José Saramago*, São Paulo, Ed. Annablume.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2001a), «José Saramago e o Alentejo. O mundo da luz e da treva», Urbano Tavares Rodrigues, *O Texto sobre o Texto: Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 233-238.
- ROQUE, Maria de Fátima Palmela de Faria (2011), «Crónica: literatura de compromisso ou a urgência da palavra», *Seminário de Literatura*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Saramago: Escrever, Interromper: Narrativas breves de José Saramago: problemáticas de um lugar discursivo*, Doutoramento, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- RUIVO, Horácio (2017), *A Representação do Espaço em Saramago: Da negatividade à utopia*, Viseu, Ed. Esgotadas.
- SARAIVA, Maurício (2012), *Ética a Saramago: Individualismo e valor humano na ética contemporânea*, Teresópolis, Ed. Chiado.
- SEIXO, Maria Alzira (1987), «A sedução do teatro», org. de Maria Alzira Seixo, *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 33-38.
- \_\_\_\_\_ (1999a), *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [Apesar de a edição aqui referenciada ser datada a 1999, tal livro é fruto de investigações decorridas em fins dos 80].
- \_\_\_\_\_ (1999b), «Saramago e o tempo da ficção», Jorge Cruz *et al*, *Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga, pp. 77-93.
- \_\_\_\_\_ (2019), «*História do Lagarto Verde*», disponível em: <http://desaramago.blogspot.com/2015/07/historia-do-lagarto-verde-maria-alzira.html> (consultado em 27/11/2019).
- SERÔDIO, Maria Helena (2004), «Dramaturgia», Fernando J. B. Martinho *et al*, *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões, pp. 97-130.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989), *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma saga de Portugueses*, Lisboa, Publicações Quixote.

- \_\_\_\_\_ (1992), «No paraíso da memória, um outro valor se alevanta», *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 297-302.
- SILVEIRA, Francisco Maciel (2012), *Exercícios de Caligrafia Literária: Saramago quase*, Curitiba, Ed. CRV.
- THIMÓTEO, Saulo Gomes (2014), *A poesia de José Saramago: análise de Os Poemas Possíveis, Provavelmente Alegria e O ano de 1993*, Mestrado, Assis/São Paulo, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Está Lá Tudo: A crônica e o cosmos de José Saramago*, Curitiba, Ed. Appris.
- TUTIKIAN, Jane (2019), «As coisas grandes são as pequenas», org. de Teresa Cerdeira *et al*, *E agora, José(s)? José Saramago e José Cardoso Pires: 20 anos depois*, Belo Horizonte, Ed. Moinhos, pp. 71-80.
- VASCONCELOS, José Carlos de (2010), *Conversas com Saramago: Os livros, a escrita, a política, o país, a vida*, Lisboa, JL [Neste livro foram compiladas 6 entrevistas concedidas pelo autor a José Carlos de Vasconcelos: 3 em *Jornal de Letras, Artes e Ideias*; e 3 em *Visão*].
- VIEIRA, Joaquim (2018), *José Saramago: Rota de vida. Uma biografia*, Lisboa, Horizonte.
- VICHINSKY, Flávio Garcia (2009), *Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago*, Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo.

### 3. Geral:

- ABDALA Jr., Benjamin (2007), *Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*, 2ª ed., Cotia/São Paulo, Ateliê Editorial.
- AGOSTINHO, Santo (1955), *Confissões*, Porto, Ed. Apostolado da Imprensa.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984), «Teorização literária», *Actas do X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa; I Colóquio Luso-brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa/Coimbra/Porto, Universidade de Lisboa, pp. 259-273.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Teoria da Literatura*, 8ª ed., v.1, Coimbra, Ed. Almedina.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2005), «Língua e mundividência – uma revisitação da hipótese de Sapir-Whorf», *Gramática e Humanismo/Actas do Colóquio de*

- Homenagem a Amadeu Torres*, org. de Miguel Gonçalves, Augusto Soares da Silva, Jorge Coutinho, José Cândido Martins e Maria José Ferreira, Braga, Publicações UCP/Faculdade de Filosofia, pp. 93-111.
- ALVES, Herculano (coord.) (2014), *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Ed. Difusora Bíblica.
- ALVES, Jorge (2020), «Narratário», org. de Carlos Ceia, *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratorio/> (consultado em 10/05/2020).
- AMBIRES, Juarez Donizete (2013), «O Neorrealismo em Portugal: Escritores, história e estética», *Revista Trama*, v.9, nº 17, pp. 95-107.
- AMORIM, José Edilson de (2011), «Leitura, análise e interpretação», Hélder Pinheiro *et al*, *Pesquisa em Literatura*, 2ª ed., Campina Grande/Brasil, Ed. Bagagem, pp. 59-93.
- ANDRADE, Janito (1998), *Literatologia*, Cotia/São Paulo, Ateliê Editorial.
- AMOSSY, Ruth (2005), *Imagem de Si no Discurso: A construção do ethos*, São Paulo, Ed. Contexto.
- ARISTÓTELES (2010), *Sobre a Alma*, trad. de Ana Maria Lóio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ASSOUN, Paul (1993), *Freud e a Mulher*, trad. de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar.
- AUERBACH, Erich (2015), *Introdução aos Estudos Literários*, trad. de José Paulo Paes, São Paulo, Ed. Cosac.
- AZEVEDO Filho, Leodegário Amarante de (1972), *Situação Actual da Literatura Portuguesa*, Coimbra, Ed. Almedina.
- BACHELARD, Gaston (2004), *La Poétique de l'Espace*, 9ª ed., Paris, Ed. Quadrige.
- BAKHTIN, Mikhail (2010), *Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance*, trad. de Aurora F. Bernardini *et al.*, 6ª ed., São Paulo, Ed. Hucitec.
- BALTHASAR, Hans Urs von (2008), *Só o Amor é Digno de Fé*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim.
- BARTHES, Roland (2007), *Aula: Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*, trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Ed. Cultrix.
- \_\_\_\_\_ *et al* (2009), *Análise Estrutural da Narrativa*, trad. de Maria Zélia Barbosa Pinti, 6ª ed., Petrópolis, Ed. Vozes.
- BATISTA, Abel Barros (1997), «O espelho perguntador», *Revista Colóquio/Letras: Ensaios*,

- nº 143/144, Lisboa, pp. 63-79.
- BAUDRILLARD, Jean (1984), *Las estrategias fatales*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- BEBIANO, Rui. (2019), «Ainda a “terceira via”», *A Terceira Noite. Leituras, Polémicas, Iluminações/ Ano XIV*, disponível em: [www.aterceiranoite.org/2007/05/17/ainda-a-terceira-via/](http://www.aterceiranoite.org/2007/05/17/ainda-a-terceira-via/) (consultado em 05/07/2019).
- BENJAMIN, Walter (1986a), «O narrador», Walter Benjamin *et al*, *Textos Escolhidos*, São Paulo, Ed. Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_ (1986b), «Sobre o conceito de história», *História Literária: Problemas e perspectivas*, org. de João Adauto Bariato, Lisboa, Ed. Apáginatantas.
- \_\_\_\_\_ (1994), «O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov», *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, org. de Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo, Ed. Brasiliense, pp. 197-221.
- BIEZMA, Javier del Prado *et al* (1994), *Autobiografía y Modernidad Literaria*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BLANCHOT, Maurice (1987), *O Espaço Literário*, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Ed. Rocco.
- BLOOM, Harold (1991), *A Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, pp. 235-241.
- \_\_\_\_\_ (2008), «Santo Agostinho e a leitura», *Onde Está a Sabedoria?*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Ed. Cotovia.
- BOSI, Alfredo (1990), «Fenomenologia do olhar», Adauto Novaes *et al*, *O Olhar*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras, pp. 65-87.
- BRAGA, Teófilo (2005), *História da Literatura Portuguesa: Idade média*, 3ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1992), *Teatro Grego: Origem e evolução*, São Paulo, Ed. Ars Poetica.
- BRANDÃO, Ruth Silviano (1996), *Literatura e Psicanálise*, Porto Alegre, Ed. Universidade/Ufrgs.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1994), *História da Literatura*, 2ª ed. rev., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BULFINCH, Thomas (2002), *O Livro de Ouro da Mitologia: A idade da fábula*, trad. de David Jardim Júnior, 26ª ed., Rio de Janeiro, Ediouro.

- CAMÕES, Luís Vaz de (2009), *Os Lusíadas*, 1ª ed., Porto, Ed. Porto.
- CAMPATO Jr., João Adalberto (2020), «Romance picaresco», org. de Carlos Ceia, *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-picaresco/> (consultado em 10/02/2020).
- CANDIDO, Antonio *et al* (2002), *A Personagem de Ficção*, 9ª ed., São Paulo, Ed. Perspectiva.
- CANTON, James *et al* (2016), *O Livro da Literatura*, trad. de Camile Mendrot *et al*, São Paulo, Ed. Globo.
- CARDOSO, Sérgio (1990), «O olhar do viajante (etnólogo)», Adauto Novaes *et al*, *O Olhar*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras, pp. 347-360.
- CASTELLO, José (2007), *A Literatura na Poltrona: Jornalismo literário em tempos instáveis*, Rio de Janeiro, Ed. Record.
- CASTRO, José Acácio (2010), «José Régio – Para uma poética do absoluto», *Revista Theologica*, 2ª série, nº 45/2, Porto, Publicações da UCP/Faculdade de Teologia, pp. 503-515.
- CEIA, Carlos (2020), «Juvenília» e «Fábula», *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/juvenilia/> (consultado em 29/03/2020).
- CERTEAU, Michel de (1994), *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*, trad. de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Ed. Vozes.
- CHAUÍ, Marilena (1990), «Janela da alma, espelho do mundo», Adauto Novaes *et al*, *O Olhar*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras, pp. 31-63.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Introdução à História da Filosofia: Dos pré-socráticos a Aristóteles*, v. 1, 2ª ed., São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- CIFUENTES, Rafael Llano (2003), *Vidas Sinceras*, 2ª ed., São Paulo, Ed. Quadrante.
- COELHO, Nelly Novaes (2000), *Literatura, Arte, Conhecimento e Vida*, São Paulo, Ed. Petrópolis.
- COMPAGNON, Antoine (2007), *O Trabalho da Citação*, trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte, Ed. Ufmg.
- \_\_\_\_\_ (2010), *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*, trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago, 2ª ed., Belo Horizonte, Ed. Ufmg.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Literatura Para Quê*, trad. de Laura Taddei Brandini, 2ª ed., Belo Horizonte, Ed. Ufmg.

- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2019), «A história da literatura portuguesa: paradigmas, impasses e retornos», disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/17590/3/A%20hist%C3%B3ria%20da%20literatura%20portuguesa%20-%20paradigmas%2C%20impasses%20e%20retornos.pdf> (consultado em 15/10/2019).
- DIAS, Maria Heloísa Martins (2012), «Literatura Portuguesa e olhar narcísico: A autotextualidade», *Rev. Forma Breve*, v.1, nº 9, São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo, pp. 139-156, disponível em: [repositorio.unesp.br/handle/11449/122415](http://repositorio.unesp.br/handle/11449/122415) (consultado em 15/10/2020).
- \_\_\_\_\_ (2012), *Literatura Pra Quê?*, trad. de Laura Taddei Brandini, Belo Horizonte, Ed. Ufmg.
- DUQUE, Eduardo Jorge (2003), «A identidade na pós-modernidade: um conceito histórico-hipotético», *O Cadernos do Noroeste*, pp. 39-52, disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/24206> (consultado em 15/10/2020).
- DUQUE, João (2020), «Eu, o outro e a máscara», *Diário do Minho*, 2020.05.17, Braga.
- EAGLETON, Terry (2006), *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, trad. de Waltensir Dutra, São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- ECO, Umberto (1993), *Interpretação e Superinterpretação*, São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, trad. de Hildegard Feist, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Sobre a Literatura: Ensaio*, trad. de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Ed. Record.
- EICHENBAUM, Boris (2013), «A teoria do “método formal”», *Teoria Literária. Textos dos Formalistas Russos*, Reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov, prefácio de Roman Jakobson, trad. de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Ed. Unesp, pp. 31-82.
- ELIOT, Thomas Stearns (1997), *Ensaio de Doutrina Crítica*, trad. de Fernando de Mello Moser, Lisboa, Ed. Guimarães.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2013), «O “sistema literário”», *Revista Translatio*, nº 4, pp. 22-45.
- FARAGO, France (2011), *Compreender Kierkegaard*, trad. de Ephraim F. Alves, Petrópolis, Ed. Vozes.

- FLORA, Luísa (2020), «Romance de formação», org. de Carlos Ceia, *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman/> (consultado em 16/11/2020).
- FOKKEMA, Douwe W. (s.d.), *História Literária, Modernismo e Pós-modernismo*, trad. de Abel Baptista-Barros, Lisboa, Ed. Veja.
- FONTINHA, Rodrigo (s. d.), *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Porto, Ed. Domingos Barreira.
- FORESI, Pasquale (2003), *Falando de Filosofia*, trad. de António Antão, Abridada, Ed. Cidade Nova.
- FREUD, Sigmund (1976), *Escritores Criativos e Devaneios*, trad. de Jayme Salomão, v. 6, Rio de Janeiro, Ed. Imago/ESB.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni (2011), *A Ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa Portuguesa contemporânea*, São Paulo, Ed. Unesp.
- GUSMÃO, Manuel (2002), «Herberto Helder ou “A estrela plenária”», Herberto Helder, *Le Poème Continu: Somme Anthologique*, trad. de Magali Montagné e Max de Carvalho, edição bilíngue, Paris/Lisboa, Ed. Chandeigne/Instituto Camões, pp. 371-389.
- HAMBURGER, Käte (1986), *A Lógica da Criação Literária*, 2ª ed., trad. de Margot P. Malnic, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- HATTON, Barry (2011), *Os Portugueses*, trad. de Pedro Vidal, Lisboa, Ed. Clube do Autor.
- HEIDEGGER, Martin (2005), *Ser e Tempo: Parte I*, trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Rio de Janeiro, Ed. Vozes.
- HUTCHEON, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia: Ensinos das formas de arte do século XX*, trad. de Teresa Louro Pérez, Lisboa, Ed. 70.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*, trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Ed. Imago.
- IMBERT, Enrique Anderson (1986), *A Crítica Literária: Seus métodos e problemas*, trad. de Eugénia Maria Aguiar e Silva, Coimbra, Ed. Almedina.
- INGARDEN, Roman (1979), *A Obra de Arte Literária*, trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento, Prefácio de Maria Manuela Saraiva, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISER, Wolfgang (1979), «O jogo do texto», *Literatura e o Leitor: Textos da estética da*

- recepção, seleção, coord. e trad. de Luiz Costa Lima, 2ª ed. rev. e ampliada, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, pp. 105-118.
- \_\_\_\_\_ (1999), «O fictício e o imaginário», *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser*, org. de João César de Castro Rocha, trad. de Bluma Waddington Vilar, Rio de Janeiro, Ed. Uerj, pp. 65-77.
- JAUSS, Hans Robert (1976), *La Literatura como Provocación*, Barcelona, Ed. Península.
- \_\_\_\_\_ (1979), «O prazer estético e as experiências da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*», *Literatura e o Leitor: Textos da estética da recepção*, seleção, coord. e trad. de Luiz Costa Lima, 2ª ed. rev. e ampliada, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, pp. 85-103.
- JOUVE, Vincent (2002), *A Leitura*, trad. de Brigitte Hervot, São Paulo, Ed. Unesp.
- KANT, Immanuel (2001), *Crítica da Razão Pura*, trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, 5ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- KRISTEVA, Julia (1974), *Introdução à Semanálise*, trad. de Lúcia Helena França Ferraz, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1978), *Semiótica do Romance*, trad. de Fernando Cabral Martins, 2ª ed., Lisboa, Ed. Arcádia.
- LANSON, Gustave (1911), «De la méthode dans les sciences», BOREL, E. *et al*, *Histoire Littéraire*, v. 2, Paris, Ed. Félic Alcan, pp. 211-264.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-bertrand. (2001), *Vocabulário da Psicanálise*, trad. de Pedro Tamen, São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes (2002), *O Foco Narrativo: ou A polémica em torno da ilusão*, 10ª ed., São Paulo, Ed. Ática.
- LIMA, Luiz Costa (1979), *Literatura e o Leitor: Textos da estética da recepção*, 2ª ed. rev. e ampliada, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_ (2006), *História, Ficção, Literatura*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- LOPES, António (2020), «Cosmovisão», org. de Carlos Ceia, *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/weltanschauung-cosmovisao/> (consultado em 10/01/2020).
- LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (2002), *História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas*, v. 7, Lisboa, Ed. Alfa.
- LOURENÇO, Eduardo (1994), *O Canto do Signo: Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Ed. Presença.

- \_\_\_\_\_ (2002), *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Ed. Gradiva.
- MACÊDO, Gabriel Fortes; VIEIRA, Nadja Maria (2015), «A experiência da unidade espaço-tempo na literatura e na psicologia», *Bakhtiniana*, nº 10(1), jan-abr., São Paulo, pp. 119-136.
- MAN, Paul de (1999), *O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaio sobre a retórica da crítica contemporânea*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Ed. Cotovia.
- MANGUEL, Alberto (2009), *Uma História da Leitura*, trad. de Pedro Maia Soares, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- MARTÍNEZ, Luis (2019), «Byung-Chul Han: El filósofo del malestar», *El Mundo*, 2019.02.12, Madrid.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira (2007), *Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista*, prefácio de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Lisboa, Ed. Instituto Piaget.
- \_\_\_\_\_ (2011), «Paródias d’*Os Lusíadas*», *Dicionário de Camões*, org. de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Alfragide, Ed. Caminho, pp. 659-666.
- MENDES, João (1983), *Homens e Problemas I*, Lisboa, Ed. Verbo.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Teoria Literária*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Verbo.
- MENEZES, Roberto Bezerra de (2018), *Figurações do Tardio no Último Herberto Helder*, Doutoramento, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999), «A “associação” e a “projeção das recordações”», *Fenomenologia da Percepção*, trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 2ª ed., São Paulo, Ed. Martins Fontes, pp. 35-51.
- MONTAIGNE, Michel de (1980), «Da incoerência de nossas ações», Michel de Montaigne *et al*, *Ensaio: Textos de Interesse Filosófico*, 2ª ed., trad. de Sérgio Milliet, São Paulo, Ed. Abril Cultural, pp. 159-162.
- MOISÉS, Massaud (2002), *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Ed. Cultrix. &???
- \_\_\_\_\_ (2006), *A Criação Literária: Prosa I*, 20ª ed., São Paulo, Ed. Cultrix.
- NAMORA, Fernando (1981), *Encontros com Fernando Namora*, introd. de José Manuel Mendes, Amadora, Ed. Bertrand [1ª ed., 1979].
- NUNES, Benedito (1995), *O Tempo da Narrativa*, 2ª ed., São Paulo, Ed. Ática.
- PEIXOTO, José Luís (2019), *Autobiografia: Romance*, Lisboa, Ed. Quetzal.
- PELLEJERO, Eduardo (2009), *A Postulação da Realidade: Filosofia, literatura, política*,

- trad. de Susana Guerra, Lisboa, Ed. Vendaval.
- PENA, Abel N. (org.) (2017), *Eco e Narciso: Leituras de um mito*, Lisboa, Ed. Cotovia.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990), *Flores da Escrivadinha: Ensaios*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_ (1978), *Texto, Crítica, Escritura*, São Paulo, Ática.
- PESSOA, Fernando (2010), *Poesias: Heterónimos*, introd. e org. de Auxília Ramos e Zaida Braga, Porto, Ed. Porto.
- PIMENTA, Alberto (2020), «Prosa poética», org. de Carlos Ceia, *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prosa-poetica/> (consultado em 18/01/2020).
- PINO, Claudia Amigo (2004), *A Ficção da Escrita*, Cotia/São Paulo, Ateliê Editorial.
- PIRES, Maria da Natividade (2020), «Surrealismo», org. de Carlos Ceia, *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/surrealismo/> (consultado em 10/02/2020).
- PRADO, Décio de Almeida (2002), «A personagem no teatro», Antonio Candido *et al*, *A Personagem de Ficção*, 2ª ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, pp. 81-102.
- QUINTANA, Mário (2006), «O último poema», Mário Quintana, *Poesia Completa*, org. de Tania Franco Carvalhal, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, pp. 773-4.
- RATZINGER, Joseph (2007), «O que mantém o mundo unido», Jürgen Habermas; Joseph Ratzinger, *Dialética da Secularização: Sobre razão e religião*, org. e prefácio de Florian Schüller, trad. de Alfred J. Keller, Aparecida, Ed. Ideias e Letras, pp. 59-90.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (2002), *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Ed. Almedina.
- RIOT-SARCEY, Michèle *et al* (2009), *Dicionário das Utopias*, trad. de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques, Lisboa, Ed. Texto & Gráfica.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2001b), «A narrativa portuguesa do neo-realismo à contemporaneidade», \_\_\_\_\_, *O Texto sobre o Texto. Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 239-256.
- ROSSET, Clément (1998), *O Real e seu Duplo: Ensaio sobre a ilusão*, trad. de José Thomaz

- Brum, Porto Alegre, Ed. L&PM.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2008), *A Intertextualidade*, trad. de Sandra Nitrini, São Paulo, Ed. Hucitec.
- SANTIAGO, Silviano (2000), «Retórica da verossimilhança», Silviano Santiago, *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Rocco, pp. 27-46.
- SANTOS, Inês Fonseca (2017), *Vale a pena? Conversas com Escritores*, Lisboa, Ed. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1989), *História da Literatura Portuguesa*, 15ª ed. corrigida e actualizada, Porto, Ed. Porto.
- SCHNEIDER, Michel (1990), *Ladrões de Palavras: Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, trad. de Luiz Fernando P. N. Franco, Campinas, Ed. Unicamp.
- SCLIAR, Moacyr (2007), *O Texto, Ou: A Vida: Uma trajetória literária*, Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil.
- \_\_\_\_\_ (2012), *A Poesia das Coisas Simples: Crônicas*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003), «O testemunho: entre a ficção e o real», *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*, org. de Márcio Seligmann-Silva, Campinas, Ed. Unicamp.
- \_\_\_\_\_ (2014), «O último a sair apague a luz», *Revista Cult: Franz Kafka. A Literatura como experimentação política e filosófica*, nº 194, São Paulo, Ed. Bregantini, pp. 26-29.
- SEIXO, Maria Alzira (1984), «Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção», *Colóquio/Letras*, nº 78, Lisboa, pp. 30-42.
- SIMÕES, João Gaspar (1944), *Ensaio Sobre a Criação no Romance*, Porto, Ed. Educação Nacional.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: Das origens ao século XX*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Dom Quixote.
- SÓFOCLES (s. d.), *Antígona, Ajax, Rei Édipo*, Lisboa, Ed. Verbo.
- SOUSA, Rui (2016), *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*, Lisboa, Ed. Esfera do Caos.
- SOUZA, Nabil Araújo de (2012), «Revisão do Lansonismo: O cientificismo brando de Gustave Lanson e a perpetuação acadêmica da História literária», *Revista Letras*, v. 52, nº 2, São Paulo, pp. 95-112.

- TORGA, Miguel (1998), *Poemas Ibéricos*, Madrid, Ed. Visor.
- TRINDADE, Luís (2008), *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: O salazarismo entre a literatura e a política*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- TYNIA NOV, Iuri (2013), «Da evolução literária?», *Teoria Literária: Textos dos Formalistas Russos*, Reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov, prefácio de Roman Jakobson, trad. de Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Ed. Unesp, pp. 137-156.
- VILLAÇA, Alcides (2010), «Edward Said e o “estilo tardio”», *Estudos Avançados: Dossiê teorias socioambientais*, v. 24, n.º 68, Universidade de São Paulo, pp. 375-380, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10485> (consultado em 15/10/2020).
- WILLEMART, Philippe (1997), *A Pequena Letra em Teoria da Literatura: A Literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*, São Paulo, Ed. Annablume.
- WOOD, James (2012), *Como Funciona a Ficção*, trad. de Denise Bottmann, São Paulo, Ed. Cosac Naify.
- ZILBERMAN, Regina (1989), *Estética da Recepção e História da Literatura*, São Paulo, Ed. Ática.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

- Abdala Jr., Benjamin 37
- Abelaira, Augusto 128
- Adorno, Theodor 57
- Agostinho, Santo 145, 198
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de 52, 86, 142, 215, 216, 231
- Aguilera, Fernando Gómez 26, 29, 31, 38, 39, 44, 45, 57, 79, 80, 88, 113, 149, 185, 202, 220, 221, 243
- Almeida, Onésimo Teotónio 87
- Alves, Herculano 197, 198, 200
- Alves, Jorge 90
- Amaral, André Luiz 205, 206
- Ambires, Juarez Donizete 148
- Amorim, José Edilson de 87
- Amossy, Ruth 121
- Andrade, Janito 80
- Angelini, Paulo Ricardo Kralik 114, 214
- Aranda, Óscar 192
- Arias, Juan 188, 192
- Aristóteles 79, 84, 85, 100, 177, 236
- Arnaut, Ana Paula dos Santos Duarte 61, 68, 69, 70, 71, 72, 92, 124, 180, 187, 240
- Assoun, Paul 243
- Auerbach, Erich 17
- Azevedo Filho, Deneval Siqueira 242
- Azevedo Filho, Leodegário Amarante de 149

### B

- Bachelard, Gaston 140, 154
- Bakhtin, Mikhail 66, 96, 147, 192, 197, 198

Balthasar, Hans Urs von 119  
Baptista-Bastos, Abel 231, 233  
Barthes, Roland 84, 133, 166  
Baudrillard, Jean 50  
Bebiano, Rui 32  
Benjamin, Walter 54, 63, 133, 136  
Berrini, Beatriz 70, 73, 105, 231  
Bessa-Luís, Agustina 42, 43  
Besse, Maria Graciete 18, 59, 69, 70, 74, 188  
Biezma, Javier del Prado 120  
Blanchot, Maurice 187, 188  
Bloom, Harold 191, 198, 227, 235  
Borges, António José 56, 158  
Borges, Jorge Luis 49, 199  
Bosi, Alfredo 85, 86  
Braga, Mirian Rodrigues 137  
Braga, Teófilo 53, 99  
Bragança, Nuno 128  
Brandão, Junito de Souza 133  
Brandão, Raul 199, 201, 214, 227  
Brandão, Ruth Silviano 17, 85, 91, 128  
Brito, Amélie 40  
Buescu, Maria Leonor Carvalhão 202, 203  
Bulfinch, Thomas 140, 152

## C

Camões, Luís Vaz de 32, 40, 43, 130, 176, 177, 182, 199, 203, 227, 228, 229  
Campato Júnior, João Adalberto 96  
Camus, Albert 106  
Candido, Antonio 89, 213  
Canton, James 50  
Cardoso, Sérgio 144

Castello, José 16, 94, 139, 207  
Castro, José Acácio 221  
Ceia, Carlos 19, 175  
Certeau, Michel de 156  
Cervantes, Miguel de 19, 21, 79, 199  
Céu e Silva, João 139  
Chauí, Marilena 76, 79, 84, 85, 100, 140  
Christal, Wendel Cássio 215, 216  
Cifuentes, Rafael Llano 250  
Coelho, Nelly Novaes 16, 73  
Coelho, Zeferino 61, 218  
Compagnon, Antoine 146, 149, 197  
Cordeiro, Ana Nunes 242  
Costa, Fernando da 38  
Costa, Horácio 43, 59, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 102, 123, 144, 213  
Costa, Maria Velho da 128  
Costa, Vanessa Guimarães Monteiro Ferreira da 37, 38  
Cunha, Carlos Manuel Ferreira da 16

## **D**

Dantas, Gregório Foganholi 72, 172, 184, 190  
Dias, Maria Heloísa Martins 237  
Dilthey, Wilhelm 87  
Drummond de Andrade, Carlos 77, 238  
Duque, Eduardo Jorge 50, 51  
Duque, João 84

## **E**

Eagleton, Terry 140  
Eco, Umberto 74, 166, 195, 196, 197, 205, 225, 242  
Eichenbaum, Boris 52  
Eliot, Thomas Stearns 71

Even-Zohar, Itamar 52

## **F**

Faciolince, Hector Abad 185

Farago, France 110

Farjeon, Joseph Jefferson 27

Feitosa, Fabiana Curto 250

Ferraz, Salma 36, 78, 122, 125, 204, 205

Ferrero, Jesus 205

Figueiredo, Monica 182, 183

Flaubert, Gustave 210

Flora, Luísa 96

Fokkema, Douwe W. 49

Fontinha, Rodrigo 19

Foresi, Pasquale 75

Forster, Edward Morgan 91

Freud, Sigmund 86, 146, 164, 177, 198

## **G**

Gadamer, Hans Georg 16

Garrett, Almeida 175, 214, 238, 243

Gobbi, Márcia Valéria Zamboni 167

Gogol, Nikolai 21, 199

Gomes, Daniel de Oliveira 205

Gomes, Soeiro Pereira 207

Gonçalves, Mariana 30

Grossegeesse, Orlando 69

Gusmão, Manuel 57

## **H**

Halperín, Jorge 123

Hamburger, Käte 89, 90

Han, Byung-Chul 248  
Hatherly, Ana 128, 178  
Hatton, Barry 245  
Heidegger, Martin 16, 51, 140, 141, 145  
Helder, Herberto 57  
Husserl, Edmund 16  
Hutcheon, Linda 197, 232, 236, 237, 240

## **I**

Imbert, Enrique Anderson 90  
Ingarden, Roman 80  
Iser, Wolfgang 16, 110, 133, 144

## **J**

Jauss, Hans Robert 16, 53, 76, 107, 133, 144, 169, 237  
Jouve, Vincent 90, 91, 110, 111

## **K**

Kafka, Franz 21, 93, 199, 220, 247, 248  
Kant, Immanuel 89, 141  
Kierkegaard, Søren 51  
Kristeva, Julia 197

## **L**

Lanson, Gustave 53, 60  
Laplanche, Jean 76  
Leite, Lúcia Chiappini Moraes 89, 91  
Leite, Sara de Almeida 41, 42  
Lemos, Tércia Montenegro 113  
Lima, Luiz Costa 88, 144  
Lopes, Ana Cristina M. 113, 147

Lopes, António 87  
Lopes, João Marques 18, 26, 33, 34, 40  
Lopes, Óscar 36, 107, 243  
Lopes, Tania Mara Antonietti 176  
Lourenço, Eduardo 45, 66, 87, 110, 141, 167, 237

## **M**

Macêdo, Gabriel Fortes 147  
Machado, Antonio 222  
Man, Paul de 48, 195  
Manguel, Alberto 85  
Mannheim, Karl 86  
Marcel, Gabriel 51  
Marinho, Maria de Fátima 36  
Martinho, Fernando J. B. 38  
Martínez, Luis 248  
Martins, Adriana Alves de Paula 161, 162  
Martins, José Cândido de Oliveira 52, 228, 241  
Martins, Manuel Frias 233, 234  
Marx, Karl 86, 227  
Mattia, Bianca Rosina 191  
Mendes, João 26, 28, 197, 216, 217, 220, 255  
Mendes, José Manuel 44, 139, 157  
Mendes, Miguel Gonçalves 26, 34, 120  
Mendonça, José Tolentino 119  
Menezes, Roberto Bezerra de 57  
Merleau-Ponty, Maurice 145  
Moisés, Massaud 139, 140, 212  
Montaigne, Michel de 21, 188, 196, 199, 200, 215, 220, 223, 248

## **N**

Namora, Fernando 57, 58, 59

Neruda, Pablo 93  
Nietzsche, Friedrich 54, 198, 205  
Nóbrega, Isabel da 32, 112, 128  
Nogueira, Carlos 63  
Nunes, Benedito 147

## **O**

Oliveira, Maria Lúcia Wiltshire de 73  
Oliveira, Vera Lúcia de 55  
Orwell, George 41, 117

## **P**

Peixoto, José Luís 195, 252  
Pellejero, Eduardo 166, 207  
Pena, Abel N. 197, 237  
Perrone-Moisés, Leyla 54, 60, 66, 68, 166, 196, 197, 199, 208, 209, 225, 228, 255, 256  
Pessoa, Fernando 28, 46, 54, 65, 77, 176, 183, 199, 220, 224, 227, 231, 237, 254, 256  
Picchio, Luciana Stegagno 179, 220  
Pimenta, Alberto 190  
Pina, Maria da Graça Gomes de 170  
Pinheiro, Eula Carvalho 182, 183, 229  
Pino, Claudia Amigo 48  
Pirandello, Luigi 93  
Pires, Maria da Natividade 72  
Platão 201, 227  
Pontalis, Jean-bertrand 76  
Prada, Juan Manuel de 221  
Prado, Décio de Almeida 133, 134

## **Q**

Queirós, Eça de 56, 57, 117, 200, 210, 221, 227, 243

## **R**

Ratzinger, Joseph 120

Real, Miguel 66, 76, 134, 211, 212, 216, 218, 245, 247, 257

Rebello, Luiz Francisco 229

Redol, Alves 207

Régio, José 31, 221

Reis, Carlos 36, 44, 59, 60, 62, 65, 68, 71, 76, 83, 94, 113, 147, 167, 169, 186, 196, 204, 210, 221, 222, 254, 255

Remarque, Erich Maria 30

Ribeiro, Aquilino 42

Río, Pilar del 29, 35, 105

Riot-Sarcey, Michèle 177, 181

Roani, Gerson Luiz 168, 204

Rodrigues, Urbano Tavares 42, 59, 69, 92, 219

Roque, Maria de Fátima Palmela de Faria 63, 107

Rosset, Clément 126

Ruivo, Horácio 149

## **S**

Said, Edward 57

Samoyault, Tiphaine 199

Santareno, Bernardo 42

Saraiva, António José 36, 107, 243

Saraiva, Maurício 78

Sartre, Jean Paul 51

Saussure, Ferdinand 197

Schneider, Michel 195, 196, 223, 228, 236

Seliar, Moacyr 40, 41, 93, 256

Seixo, Maria Alzira 41, 61, 62, 64, 69, 70, 123, 179, 182

Seligmann-Silva, Márcio 136, 248

Sena, Jorge de 39, 42, 43

Serôdio, Maria Helena 230

Shakespeare 216  
Silva, Agostinho da 28  
Silva, Teresa Cristina Cerdeira da 69, 70, 167, 204  
Silveira, Francisco Maciel 123, 210, 211  
Simões, João Gaspar 56, 57, 139, 224  
Sófocles 46  
Sousa, Rui 72  
Souza, Nabil Araújo de 55  
Spencer, Herbert 169, 200, 227

## **T**

Thimóteo, Saulo Gomes 60, 62, 71  
Tolstoi, Liev 30  
Torga, Miguel 219  
Trindade, Luís 206  
Tutikian, Jane 151, 176  
Tynianov, Iuri 51

## **V**

Vasconcelos, José Carlos de 20, 28, 37, 64, 83, 116, 146, 148, 176, 179, 219, 243, 246  
Vichinsky, Flávio Garcia 167, 168  
Vieira, António 21, 109, 199, 219, 238  
Vieira, Joaquim 25, 29, 31, 32, 33, 39, 44, 46, 65, 77, 106, 112, 119, 130, 153, 178, 185,  
212, 224, 243, 254  
Vieira, Nadja Maria 147  
Villaça, Alcides 58  
Voltaire 199

## **W**

Willemart, Philippe 145  
Wood, James 126

**Z**

Zilberman, Regina 53, 54

## APÊNDICE

### BI(BLI)OGRAFIA

**1922** – **Nascimento de José de Sousa** [Saramago], Azinhaga, 18 [ou 16] de novembro  
[Esboços de romances, contos, peças e poesias]

**1947** – *Terra do Pecado* [«A viúva»], romance

[1953] – *Claraboia*, romance

**1966** – *Os Poemas Possíveis*, poesia

**1970** – *Provavelmente Alegria*, poesia

**1971** – *Deste Mundo e do Outro*, crónicas

**1973** – *A Bagagem do Viajante*, crónicas

**1974** – *As Opiniões Que o DL Teve*, crónicas

**1975** – *O Ano de 1993*, prosa poética

**1977** – *Os Apontamentos*, crónicas

**1977** – *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance

**1978** – *Objecto Quase*, conto

**1979** – «O ouvido» in *Poética dos Cinco Sentidos*, conto

**1979** – *A Noite*, teatro

**1980** – *Levantado do Chão*, romance

**1980** – *Que Farei com Este Livro?*, teatro

**1981** – *Viagem a Portugal*

**1982** – *Memorial do Convento*

**1984** – *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

**1986** – *A Jangada de Pedra*

**1987** – *A Segunda Vida de Francisco de Assis*

**1989** – *História do Cerco de Lisboa*

**1991** – *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

**1993** – *In Nomine Dei*

- 1994 – *Cadernos de Lanzarote – Diário I*
- 1995 – *Ensaio Sobre a Cegueira*
- 1995 – *Cadernos de Lanzarote – Diário II*
- 1996 – *Cadernos de Lanzarote – Diário III*
- 1997 – *O Conto da Ilha Desconhecida*
- 1997 – *Todos os Nomes*
- 1997 – *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*
- 1998 – **Nobel de Literatura para José Saramago**
- 1998 – *Cadernos de Lanzarote – Diário V*
- 1999 – *Folhas Políticas*
- 2000 – *A Caverna*
- 2001 – *A Maior Flor do Mundo*
- 2002 – *O Homem Duplicado*
- 2004 – *Ensaio Sobre a Lucidez*
- 2005 – *As Intermittências da Morte*
- 2005 – *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*
- 2006 – *As Pequenas Memórias*
- 2008 – *A Viagem do Elefante*
- 2009 – *Caim*
- 2009 – *O Caderno*
- 2009 – *O Caderno 2*
- 2010 – **Morte de José [de Sousa] Saramago, Lanzarote, 18 de junho**
- 2011 [1953] – *Claraboia*
- 2011 – *O Silêncio da Água*
- 2014 – *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*
- 2016 – *O Lagarto*
- 2018 – *Último Caderno de Lanzarote [...]*

## **ANEXOS**

## ANEXO I

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentava ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província de Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro de casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama. Debaixo das mantas grosseiras, o calor dos humanos livrava os animaizinhos do enregelamento e salvava-os de uma morte certa. Ainda que fossem gente de bom carácter, não era por primores de alma compassiva que os dois velhos assim procediam: o que os preocupava, sem sentimentalismos nem retóricas, era proteger o seu ganha-pão, com a naturalidade de quem, para manter a vida, não aprendeu a pensar mais do que o indispensável. [...] E algumas vezes, em noites quentes de Verão, depois da ceia, meu avô me disse: «José, hoje vamos dormir os dois debaixo da figueira». Havia outras duas figueiras, mas aquela, certamente por ser a maior, por ser a mais antiga, por ser a de sempre, era, para todas as pessoas da casa, a figueira. Mais ou menos por antonomásia, palavra erudita que só muitos anos depois viria a conhecer e a saber o que significava... [...] Enquanto o sono não chegava, a noite povoava-se com as histórias e os casos que o meu avô ia contando: lendas, aparições, assombros, episódios singulares, mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto, ao mesmo tempo que suavemente me acalentava. Nunca pude saber se ele se calava quando se apercebia de que eu tinha adormecido, ou se continuava a falar para não deixar em meio a resposta à pergunta que mais invariavelmente lhe fazia nas pausas mais demoradas que ele calculadamente metia no relato: «**E depois?**» Talvez repetisse as histórias para si próprio, quer fosse para não as esquecer, quer fosse para as enriquecer com peripécias novas. Naquela idade minha e naquele tempo de nós todos, nem será preciso dizer que eu imaginava que o meu avô Jerónimo era senhor de toda a ciência do mundo. Quando, à primeira luz da manhã, o canto dos pássaros me despertava, ele já não estava ali, tinha saído para o campo com os seus animais, deixando-me a dormir. Então levantava-me, dobrava a manta e, descalço (na aldeia andei sempre descalço até aos 14 anos), ainda com palhas agarradas ao cabelo, passava da parte cultivada do quintal para a outra onde se encontravam as pocilgas, ao lado da casa. Minha avó, já a pé antes do meu avô, punha-me na frente uma grande tigela de café com pedaços de pão e perguntava-me se tinha dormido bem. Se eu lhe contava algum mau sonho nascido das histórias do avô, ela sempre me tranquilizava: «Não faças caso, em sonhos não há firmeza». Pensava então que a minha avó, embora fosse também uma mulher sábia, não alcançava as alturas do meu avô, esse que, deitado debaixo da figueira, tendo ao lado o neto José, era capaz de pôr o universo em movimento apenas com **duas palavras**. Foi só muitos anos depois, quando o meu avô já se tinha ido deste mundo e eu era um homem feito, que vim a compreender que a avó, afinal, também acreditava em sonhos [«De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz», Discurso pronunciado a 7 de Dezembro de 1998, em Estocolmo, por ocasião da premiação como Nobel de Literatura] [grifo nosso].

## ANEXO II

### Agustina

«Há uns quarenta anos, por espaço de alguns meses, exerci de crítico literário na *Seara Nova*, atividade 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 diretor da [...] saudosa Revista.[...] Há que reconhecer que os créditos com que eu tinha ido à apresentação na *Seara Nova* não valiam grande coisa: havia publicado *Terra do Pecado* em 1947 e *Os Poemas Possíveis* em 1966. Nada mais. Não existia um só escritor em Portugal que não tivesse feito muito mais e muito melhor que o José Saramago. Compreendo que alguns tenham visto como uma petulância sem desculpa ter eu (um quase anónimo) decidido aceitar o convite dos meus imprudentes amigos. E isso foi, provavelmente, o que Agustina Bessa-Luís deve ter pensado quando, folheando a *Seara Nova* (lia Agustina Bessa-Luís a *Seara Nova*?), deu de caras com uma crítica de um livro seu assinada por mim. Não a censurarei se o pensou, tanto mais que o seu ego pôde ter encontrado uma rápida compensação nas linhas que vinham logo a seguir. 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» [*O Caderno*] [grifo nosso].

### Aviso

O autor é um rapaz de vinte e quatro anos, calado, metido consigo, que ganha a vida como praticante de escrita nos serviços administrativos dos Hospitais Cívicos de Lisboa, depois de ter estado a trabalhar durante mais de um ano como aprendiz de serralharia mecânica nas oficinas dos ditos hospitais. Tem poucos livros em casa porque o ordenado é pequeno, mas leu na Biblioteca Municipal das Galveias, tempos atrás, tudo quanto a sua compreensão logrou alcançar. Ainda estava solteiro quando um caridoso colega da repartição, segundo-oficial, de apelido Figueiredo, lhe emprestou trezentos escudos para comprar os livrinhos da coleção «Cadernos» da Editorial Inquérito. A sua primeira estante foi uma prateleira interior do guarda-louça familiar. Neste ano de 1947 em que estamos a nascer-lhe-á uma filha, a quem medievalmente dará o nome de Violante, e publicará o romance que tem andado a escrever, esse a que chamou *A Viúva* mas que vai aparecer à luz do dia com um título a que nunca se há de acostumar. Como no tempo em que viveu na aldeia já havia plantado umas quantas árvores, pouco mais lhe resta para fazer na vida. Supõe-se que escreveu este livro porque numa antiga conversa entre amigos, daqueles que têm os adolescentes, falando uns com os outros do que gostariam de ser quando fossem grandes, disse que **queria ser escritor**. [...] Quanto ao rejeitado título, ainda conseguiu murmurar que iria tentar outro, mas o editor adiantou-se, que já o tinha, que não pensasse mais. O romance chamar-se-ia *Terra do Pecado*. Aturdido pela vitória de ir ser publicado e pela derrota de ver trocado o nome a esse outro filho, o autor baixou a cabeça e foi dali anunciar à família que as portas da literatura portuguesa se tinham aberto para ele. Não podia adivinhar que o livro terminaria a pouco lustrosa vida nas padiolas. Realmente, a julgar pela amostra, o futuro não terá muito para oferecer ao autor de *A Viúva*» [*Terra do Pecado*] [grifo nosso].

## ANEXO III

### **Epitáfio para Luís de Camões**

Que sabemos de ti, se versos só deixaste  
Que lembrança ficou no mundo em que viveste?  
Do nascer ao morrer encheste os dias todos,  
Ou roubaram-te a vida os versos que fizeste? [1ª edição, 1966]

Que sabemos de ti, se só deixaste versos,  
Que lembrança ficou no mundo que tiveste?  
Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos?  
Ou perderam-te a vida os versos que fizeste? (OP, 31) [*cf.* reedição, 1982]

### **Poema para Luís de Camões**

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,  
Quem pudera dizer-te estas grandezas,  
Que eu não falo do mar, e o céu é nada  
Se nos olhos me cabe.  
A terra basta onde o caminho para,  
Na figura do corpo está a escala do mundo.  
Olhos cansado as mãos, o meu trabalho,  
E sei, se tanto um homem sabe,  
As veredas mais fundas da palavra  
E do espaço maior que, por trás dela,  
São as terras da alma.  
E também sei da luz e da memória,  
Das correntes do sangue e desafio

Por cima da fronteira e da diferença.  
E a ardência das pedras, a dura combustão  
Dos corpos percutidos como sílex,  
E as grutas do pavor, onde as sombras  
De peixes irreais entram as portas  
Da última razão, que se esconde  
Sob a névoa confusa do discurso.  
E depois o silêncio, e a gravidade  
Das estátuas jazentes, repousando,  
Não mortas, não geladas, devolvidas  
À vida inesperada, descoberta.  
E direis, verticais, as labaredas  
Ateadas nas frentes como espadas,  
E os corpos levantados, as mãos presas,  
E o instante dos olhos que se fundem  
Na lágrima comum. Assim o caos  
Devagar se ordenou entre as estrelas.

Eram estas as grandezas que dizia  
Ou diria o meu espanto, se dizê-las  
Já não fosse este canto. (PA, 9-10)

## ANEXO IV

### «Palma com palma»

Palma com palma,  
Coração e coração, e gosto de alma  
No mais fundo do corpo revelado.  
Já a pele não separa, que as palavras  
São espelhos rigorosos da verdade  
E todas se articulam deste lado.  
Linhas mestras da mão abram caminho  
Onde possam caber os passos firmes  
Da rainha e do rei desta cidade. (PA, 90)

## ANEXO V

– Então, agora resolveste pôr-me debaixo de tutela? Não achas que tenho idade suficiente para me governar?

– Não diga isso, minha senhora! Apenas falei no caso ao senhor padre Cristiano e ele prometeu-me que viria falar à senhora.

[...] Foi o doutor Viegas quem lembrou dizer à senhora o que sabe. Recorda-se, não é verdade? Ora bem. A ideia foi boa, e tanto assim que a senhora está curada. Agora, aqui, é que me confundo. Se o doutor Viegas é, como diz o senhor padre Cristiano, um herege, um homem condenado às penas do Inferno, como pôde o Senhor ter-lhe inspirado aquela ideia? Não seria mais natural ter Deus dado a ideia a quem não fosse um descrente como ele?

Maria Leonor teve um sorriso perante o ingénuo raciocínio da criada. Depois **olhou** para ela com atenção e respondeu, após alguns instantes de silêncio.

– É essa uma maneira muito simplista de raciocinar, Benedita. Bem vês! Os homens são simples instrumentos de que a vontade divina se serve para cumprir os destinos que demarcou na eternidade. [...] Quem me salvou? Foi Deus, foi um homem, foi uma ideia? Tudo isto e nada disto. **As ideias que fazemos de Deus, do homem e da própria ideia são, apenas, imperfeitas compreensões do que deverá ser a Verdade, se é que, por fim, a Verdade não é totalmente diferente.** – Parou um instante e continuou, com um leve sorriso: – Apesar de todas estas ideias, todos nós, no fundo do nosso ser, cremos em alguma coisa. O próprio doutor Viegas, com tudo o que diz e faz, crê. [...]

Benedita, enquanto Maria Leonor falara, ouvira-a boquiaberta, suspensa dos seus lábios e dos seus gestos harmoniosos, seguindo-lhe as contrações do rosto com contrações idênticas e, agora que ela se calara, olhava-a ainda como se não fosse a sua senhora quem ali estivesse, mas uma desconhecida, uma mulher a quem não estava ligada por quaisquer laços. E mais. Involuntariamente se levantava no seu espírito a convicção de que a aquela mulher que ali estava na sua frente, direita, misteriosa nos seus vestidos negros, não era uma mulher. Em qualquer coisa de indeterminado, de indefinível, de contrário à razão e ao sentimento, impossível como todas as impossibilidades, mas, ao mesmo tempo, definida, certa, inamovível como um destino. Dentro de si rasgava-se um véu e pela abertura passava um raio de **luz vivíssima, que a cegava**. Respirava fundo, como se um novo ar lhe entrasse nos pulmões, sentia correr-lhe nas veias um sangue diferente, mas cheio de vida, mas demasiado forte e espesso para o seu coração. E não compreendia.

Maria Leonor, um pouco surpreendida, **olhava** para ela. Benedita continuava **silenciosa, olhando** também para a ama. Um toque de campainha fê-las sobressaltar, assustadas [cap. VII, *Terra do Pecado*] [grifo nosso].

## ANEXO VI

[...] Diversíssimas foram as áreas cobertas por estas crónicas, dependentes das naturais sugestões do quotidiano e da vida interior, mas também, não o esqueçamos, condicionadas na sua comunicação essencial e formal por uma situação de censura, de diminuição da liberdade de expressão. É a partir desta múltipla teia de factores, ora restritivos ora estimulantes, que se articulam, adicionam e potencializam as áreas de observação e de evocação que, numa derradeira análise, definem esses textos. Neles tem lugar a **actualidade** (parte-se por vezes duma notícia de jornal), a **memória** (evoca-se a cidade, outras cidades conhecidas, o campo, os vários tipos de ruralidade), a **tipologia humana** (o amola-tesouras, o sapateiro, o cego do harmónio, os frequentadores de café, etc.), a **sugestão frásica e vocabular** (um verso, uma frase), a cultura (domínios da arte, vultos de escritores, leituras, etc.), e, finalmente, certas **efabulações** de tipo onírico, maravilhoso ou fantástico que mais tarde virão a concretizar-se na **obra ficcional do cronista**. Do ponto de vista estrutural, parece possível identificar quase sempre nestes textos a presença de duas partes distintas: uma primeira parte de tratamento genérico do tema, sucedendo-se a sua especificação parcelar – sendo esta divisão submetida a variantes, que podem revestir as seguintes formas: enunciado de um tema/derivação para um tema afim; enunciado de um tema/derivação para um tema contrário ou contraditório; narração de um caso, ou fábula, ou história/considerações moralizantes (ou por ordem inversa); e outras. Quase sempre a arquitectura discursiva se bipolariza, mantendo como resultado uma tensão ideológica, ou a sua conversão através da ironia ou da conclusão (ou abertura) claramente moralizante. Esta construção dual do texto aponta igualmente para uma oscilação de soluções, para um compromisso incómodo, para a necessidade de escolha, e outras atitudes humanas definidas pela tensão, pela incerteza, ou mesmo pela incompatibilidade [...] [«A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal», Conferência, Fundação José Saramago, em Lisboa] [grifo nosso].

## ANEXO VII

### **Sé Velha de Coimbra**

Aqui, onde estas pedras marteladas  
Em forma de esconjuro e alçapão,  
De estátuas e colunas disfarçadas,  
A luz me prometeram, com o pão;  
Aqui, onde o silêncio mais profundo  
Sob o passo do homem se tornou:  
Nem primeiro aqui houve nem segundo,  
Foi Deus chamado aqui e não falou. (OP, 89)

### **Judas**

Do pão, o corpo; o sangue, deste vinho;  
Das misérias do homem, divindade:  
Nada põem de si os deuses vãos.  
Nesta mesa da terra se restauram,  
Tudo lhes é sustento, comem tudo,  
Que tudo lhe prolonga a duração.

Um corpo de enforcado é alimento,  
Um barão faz escada para os céus,  
É trono uma figueira, é luz moedas:  
Sem Judas, nem Jesus seria deus. (OP, 88)

## ANEXO VIII

### **Passado, presente, futuro**

Eu fui. Mas o que fui já me não lembra:

Mil camadas de pó disfarçam, véus,

Estes quarenta rostos desiguais,

Tão marcados de tempo e macaréus.

Eu sou. Mas o que sou tão pouco é:

Rã fugida do charco, que saltou,

E no salto que deu, quanto podia,

O ar dum outro mundo a rebentou.

Falta ver, se é que falta, o que serei:

Um rosto recomposto antes do fim,

Um canto de batráquio, mesmo rouco,

Uma vida que corra assim-assim. (OP, 36)

## ANEXO IX

### «Quem diz tempo»

Quem diz tempo diz lugar  
Dizer hoje é o mesmo que  
Dizer aqui onde estamos  
Quanto o porquê é porque

Por isso eu hoje antecipo  
Mar fundo futuro monte  
No ponto do amanhã  
A hora do horizonte

Esta certeza me vem  
Da incerteza dos passos  
Dos descompassos do tempo  
Dos braços noutros abraços

Porque o tempo e o lugar  
Não eram ontem então  
Eram circuitos em volta  
E fusos de confusão

Mesmo o aqui deste agora  
É por enquanto a parcela  
Do lugar certo e da hora  
Que no lugar se revela (PA, 71)

## ANEXO X

### Aniversário

Pai, que não conheci (pois conhecer não é  
Este engano de dias paralelos,  
Este tocar de corpos distraídos,  
Estas palavras vagas que disfarçam  
O intransponível muro):  
Já nada me dirás, e eu não pergunto.  
Olho, calado, a sombra que chamei  
E aceito o futuro. (OP, 63)

### «Estou onde o verso faço»

Estou onde o verso faço, e erro o verso  
Porque a fuga do tempo, ao núcleo escasso,  
Tira a carne do fruto até ao osso.  
Rilho no fel o dente e o desafio,  
Tal, vagaroso, o bicho em jaula morde,  
No travor do caroço, a memória do mel. (PA, 43)

## ANEXO XI

### **Caminho**

Há mentiras de mais e compromissos  
(Poemas são palavras recompostas)  
E por tantas perguntas sem respostas  
Mascara-se a verdade com postiços.

Não é vida, nem sombra, nem razão,  
É jaula de doídice furiosa,  
Eriçada de gritos, angulosa,  
Com estilhaços de vidro pelo chão.

É carrego de mais esta jornada  
E protestos não servem, nem suores,  
Já mordidos os membros de tremores,  
Já vencida a bandeira e arrastada.

Depois se me apagaram os amores  
Que a viagem fizeram desejada. (OP, 175)

## ANEXO XII

### Retrato do poeta quando jovem

Há na memória um rio onde navegam  
Os barcos da infância, em arcadas  
De ramos inquietos que despregam  
Sobre as águas as folhas recurvadas.

Há um bater de remos compassado  
No silêncio da lisa madrugada,  
Onde brandas se afastam para o lado  
Com o rumor da seda amarrotada.

Há um nascer do sol no sítio exato,  
À hora que mais conta duma vida,  
Um acordar dos olhos e do tato,  
Um ansiar de sede inextinguida.

Há um retrato de água e de quebranto  
Que do fundo rompeu desta memória,  
E tudo quanto é rio abre no canto  
Que conta do retrato a velha história. (OP, 57)

## ANEXO XIII

### Carta de José a José

Eu te digo, José: por esta carta  
Não garanto mentira nem verdade:  
O que de mim não sei sempre me aparta  
Da franqueza de ser e da vontade.

São cobiças inúteis, vãos desgostos,  
São braços levantados e caídos,  
São rugas que cortam os cem rostos  
Da comédia e do jogo repetidos.

Desse lado da mesa, ou desse espelho,  
Vais seguindo as palavras invertidas:  
Assim verás melhor se, quando, valho  
Ao revés dos sinais e das medidas.

(Correm águas geladas no meu rio.  
E roucos cantos de aves, derivando  
Por silêncio frustrado e calafrio,  
Vão manhã doutro dia recordando.)

Cai a chuva do céu, e não te molha,  
Está a noite entre nós, e não te cega.  
Não sorrias, José: à tua escolha  
O que nos sobra de alma se me nega.

Desse lado da mesa, onde me acusas.

Te levantas. A marca do teu pé,

Na soleira da porta que recusas,

Fecha de vez a carta inacabada.

Tua sombra pisada, teu amigo – José. (OP, 61-2)

## ANEXO XIV

### «Digo pedra»

Digo pedra, esta pedra e este peso,  
Digo água e a luz baça de olhos vazos,  
Digo lamas milenárias das lembranças,  
Digo asas fulminadas, digo acasos.

Digo terra, esta guerra e este fundo,  
Digo sol e digo céu, digo recados,  
Digo noite sem roteiro, interminada,  
Digo ramos retorcidos, assombrados.

Digo pedra no seu dentro, que é mais cru,  
Digo tempo, digo corda e alma frouxa,  
Digo rosas degoladas, digo a morte,  
Digo a face decomposta, rasa e roxa. (PA, 60)

## ANEXO XV

### **Do como e do quando**

E quando não se calam os protestos  
Do sangue comprimido nas artérias?  
E quando sobre a mesa ficam restos,  
Dentaduras postiças e misérias?

E quando os animais tremem de frio,  
Olhando a sombra nova de castrados?  
E quando num deserto de arrepio  
Jogamos contra nós cartas e dados?

E quando nos cansamos de perguntas,  
E respostas não temos, nem gritando?  
E quando às esperanças aqui juntas  
Não sabemos dizer como nem quando? (OP, 42)

## ANEXO XVI

### **Destino**

Risco no chão um traço, à beira água:  
Não tarda que a maré o deixe raso.  
Tal e qual o poema. É comum sorte  
Que areias e poemas tanto valham  
Ao vaivém da maré, vem-vem da morte. (OP, 29)

### **Demissão**

Este mundo não presta, venha outro.  
Já por tempo de mais aqui andamos  
A fingir de razões suficientes.  
Sejamos cães do cão: sabemos tudo  
De morder os mais fracos, se mandamos,  
E de lambar as mãos, se dependentes. (OP, 74)

## ANEXO XVII

### «Dissemos, e partimos»

Dissemos, e partimos.

Ou quebra, ou movimento,

O sentido é ambíguo:

O reverso do rosto, o rudimento.

Sem melodia a frase e o compasso,

Porque o som é um mastro

Vertical

No deserto do astro.

Grande é o mundo, maior o universo,

Mas ainda se o digo.

Converso com o verso:

Sinal de que estou vivo, mas em perigo.

Se esta rosa é rosa em cheiro e em sentido,

É por causa do nome.

Mas o gosto do pão que foi mordido

Era o dente da fome.

Cá sentado no chão, entre formigas,

Numa ilha de nada,

Com um jardim de urtigas

E uma rosa cortada. (PA, 61)

## ANEXO XVIII

### **Taxidermia, ou poeticamente hipócrita**

Posso falar de morte enquanto vivo?

Posso ganhar de fome imaginada?

Posso lutar nos versos escondido?

Posso fingir de tudo, sendo nada?

Posso tirar verdades de mentiras.

Ou inundar de fontes um deserto?

Posso mudar de cordas e de lira,

E fazer de má noite sol aberto?

Se tudo a vãs palavras se reduz

E com elas me tapo a retirada,

Do poleiro da sombra nego a luz

Como a canção se nega embalsamada.

Olhos de vidro e asas prisioneiras,

Fiquei-me pelo gasto de palavras

Como rasto das coisas verdadeiras. (OP, 25)

## ANEXO XIX

### «Não me peçam razões...»

Não me peçam razões, que nas as tenho,  
Ou darei quantas queiram: bem sabemos  
Que razões são palavras, todas nascem  
Da mansa hipocrisia que aprendemos.

Não me peçam razões por que se entenda  
A força de maré que me enche o peito,  
Este estar mal no mundo e nesta lei:  
Não fiz a lei e o mundo não aceito.

Não me peçam razões, ou que as desculpe,  
Deste modo de amar e destruir:  
Quando a noite é de mais é que amanhece  
A cor de primavera que há de vir. (OP, 118)

## ANEXO XX

### Parábola

Num caroço de mentira  
Trouxe a verdade escondida  
Pus o caroço na terra  
Nasceu verdade fingida

Não faltou água dos olhos  
Ao viço desta palmeira  
Que frutos daria o ramo  
De maligna sementeira

Se do sal que nela morde  
Um sabor amargo sobra  
É coisa que vai no rasto  
Que ficou depois da cobra

Lá em cima onde a verdade  
Tem a franqueza do vento  
Negam ninhos as raízes  
Porque é outro o seu sustento

E o tronco tão levantado  
Sobre o caroço partido  
Não é tronco mas é homem  
Alto firme e decidido (PA, 38)

## ANEXO XXI

### **Fábula do grifo**

Ao mandador dos ecos lanço gritos  
De grifo abandonado entre humanos:  
Ecos não a distância me devolve,  
Mas pedaços de voz e de rangido.

Cada cristal no chão, a luz resolve,  
Como olho de inseto refulgido  
Em mil sombras, a sombra já sem gritos  
De grifo abandonado entre humanos. (OP, 43)