

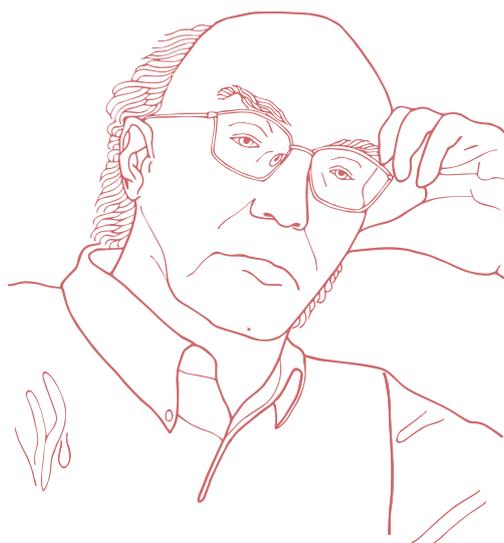


José Saramago: aqui, além, agora

28

NESSASSOSSEGO

JOSÉ SARAMAGO: AQUI, ALÉM, AGORA



v.14 n.28

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p5-6>

Link para acesso ao Editorial da Parte 1 do dossiê “José Saramago: aqui, além, agora”:
<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/202627>

Dando sequência ao caminho de perscrutar a árvore saramaguiana até as sementes, empreende-se, neste segundo volume, na miríade de gêneros textuais que Saramago mobiliza antes da década de 1990, a observação de suas incursões como escritor que se propõe mobilizar e, afinal, desassossegar.

Inicialmente, partimos da revisitação e subversão que se propõe em *História do cerco de Lisboa* (1989) em dois ensaios, de Eduarda Barata e Nathalie Ivandic, e de Iago Nunes dos Santos, bem como da alegoria imaginativa e provocativa de *A jangada de pedra* (1986), apontada por Ubiratan Machado Pinto. Encerrando-se as visões dos romances, temos um jogo de tensões em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), no ensaio de Patrícia da Silva Cardoso, e as mobilidades do espaço em *Memorial do convento* (1982), na análise de Marco Aurélio Mello.

Transportando-nos para os jogos teatrais de Saramago, vemos os embates e questionamentos que ocorrem tanto em *Que farei com este livro?* (1980) quanto em *A noite* (1979), em dois ensaios, um focando na primeira das peças, de Daniel Vecchio Alves, e outro contrapondo ambas, de Cybele Regina Melo dos Santos. Explorando outros gêneros textuais, chegamos ao movimento dinâmico de ritmo narrativo que se presentifica nos contos de *Objecto quase* (1978), no ensaio de Gabriel Franklin, e no exercício de crítica literária que José Saramago desenvolveu na revista *Seara nova*, em 1967, analisado por Nefatalin Gonçalves Neto. Por fim, retrocedendo até os seus movimentos germinais, no ensaio de Saulo Gomes Thimóteo, analisam-se dois contos que Saramago publicou, em 1950 e 1948, nas revistas *Seara nova* e *Ver e crer*: “O Sr. Cristo” e “A morte de Julião” – e que estão, também, no final do volume.

Além disso, duas resenhas sobre textos que acabam por unir as duas pontas da vida, com o ato de reviver histórias da infância e

transformá-las em livros ilustrados para crianças: *O silêncio da água* (2021), resenhado por Renan Henrique Messias de Paulo; e *Uma luz inesperada* (2022), resenhado por Fernângela Diniz da Silva.

Por fim, um agradecimento especial a Cíntia Yuri Eto, pelo *design* das duas capas referentes aos números 27 e 28. Em nosso percurso às origens, criou-se essa contraposição entre as capas: uma com o retrato à época do Nobel, circundado por quarenta pratos, correspondendo a quatro séculos de tradição; outra com um pingente contendo um retrato do jovem escritor, com o restante da página como campo a ser preenchido.

Como já dissemos no volume anterior, novamente desejamos uma boa viagem aos leitores de José Saramago à semente. Aqui, além, agora.

Os editores.

Horácio Costa

Poeta. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

Contato: horaciocosta23@hotmail.com

🆔: <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

Saulo Gomes Thimóteo

Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Contato: sthimoteo@gmail.com

🆔: <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

Gabriela Silva

Professora na Universidade Federal de Rio Grande. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: srtagabi@gmail.com

🆔: <https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

Ilse Maria da Rosa Vivian

Pós-doutoranda na Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: ilsevivian@hotmail.com

🆔: <https://orcid.org/0000-0002-3788-1572>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

DOSSIÊ

JOSÉ SARAMAGO: AQUI, ALÉM, AGORA

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p5-6>

Link para acesso ao Editorial da Parte 1 do dossiê “José Saramago: aqui, além, agora”:
<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/202627>

Dando sequência ao caminho de perscrutar a árvore saramaguiana até as sementes, empreende-se, neste segundo volume, na miríade de gêneros textuais que Saramago mobiliza antes da década de 1990, a observação de suas incursões como escritor que se propõe mobilizar e, afinal, desassossegar.

Inicialmente, partimos da revisitação e subversão que se propõe em *História do cerco de Lisboa* (1989) em dois ensaios, de Eduarda Barata e Nathalie Ivandic, e de Iago Nunes dos Santos, bem como da alegoria imaginativa e provocativa de *A jangada de pedra* (1986), apontada por Ubiratan Machado Pinto. Encerrando-se as visões dos romances, temos um jogo de tensões em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), no ensaio de Patrícia da Silva Cardoso, e as mobilidades do espaço em *Memorial do convento* (1982), na análise de Marco Aurélio Mello.

Transportando-nos para os jogos teatrais de Saramago, vemos os embates e questionamentos que ocorrem tanto em *Que farei com este livro?* (1980) quanto em *A noite* (1979), em dois ensaios, um focando na primeira das peças, de Daniel Vecchio Alves, e outro contrapondo ambas, de Cybele Regina Melo dos Santos. Explorando outros gêneros textuais, chegamos ao movimento dinâmico de ritmo narrativo que se presentifica nos contos de *Objecto quase* (1978), no ensaio de Gabriel Franklin, e no exercício de crítica literária que José Saramago desenvolveu na revista *Seara nova*, em 1967, analisado por Nefatalin Gonçalves Neto. Por fim, retrocedendo até os seus movimentos germinais, no ensaio de Saulo Gomes Thimóteo, analisam-se dois contos que Saramago publicou, em 1950 e 1948, nas revistas *Seara nova* e *Ver e crer*: “O Sr. Cristo” e “A morte de Julião” – e que estão, também, no final do volume.

Além disso, duas resenhas sobre textos que acabam por unir as duas pontas da vida, com o ato de reviver histórias da infância e

transformá-las em livros ilustrados para crianças: *O silêncio da água* (2021), resenhado por Renan Henrique Messias de Paulo; e *Uma luz inesperada* (2022), resenhado por Fernângela Diniz da Silva.

Por fim, um agradecimento especial a Cíntia Yuri Eto, pelo *design* das duas capas referentes aos números 27 e 28. Em nosso percurso às origens, criou-se essa contraposição entre as capas: uma com o retrato à época do Nobel, circundado por quarenta pratos, correspondendo a quatro séculos de tradição; outra com um pingente contendo um retrato do jovem escritor, com o restante da página como campo a ser preenchido.

Como já dissemos no volume anterior, novamente desejamos uma boa viagem aos leitores de José Saramago à semente. Aqui, além, agora.

Os editores.

Horácio Costa

Poeta. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

Contato: horaciocosta23@hotmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

Saulo Gomes Thimóteo

Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Contato: sthimoteo@gmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

Gabriela Silva

Professora na Universidade Federal de Rio Grande. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: srtagabi@gmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

Ilse Maria da Rosa Vivian

Pós-doutoranda na Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: ilsevivian@hotmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0002-3788-1572>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA **– UMA HISTÓRIA DIFERENTE**

THE HISTORY OF THE SIEGE OF LISBON – A DIFFERENT (HI)STORY

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p8-21>

Nathalie Ivandic^I
Eduarda Barata^{II}

RESUMO

Usando como modelo e exemplo o romance *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago (1922-2010), este artigo tenta demonstrar a função de estruturas narrativas em torno da multiperspectiva em romances metahistóricos, fazendo referência a Vera e Ansgar Nünning. Discute o problema da suposta objetividade nos estudos de história e a invisibilidade dos grupos colocados à margem, que já não deveriam ser exclusivamente o foco da descrição, mas, afinal, também os que descrevem, exercendo sua voz. Neste sentido, é considerada a reflexão de Hayden White sobre a relação entre literatura e historiografia. Ao analisar a estrutura da perspectiva e ao olhar para os meios de ironia do romance, o artigo pretende mostrar até que ponto a obra de Saramago aborda de forma crítica estes problemas. Conclui-se, enfim, e recorrendo aos estudos de Reinhart Koselleck, que é necessário substituir o singular coletivo da história por uma compreensão mais pluralista da história(s).

PALAVRAS-CHAVE

História do Cerco de Lisboa; José Saramago; Multiperspectiva; Historiografia; Romance metahistórico.

ABSTRACT

Using José Saramago's (1922-2010) novel *The history of the siege of Lisbon* (1989) as a model and example, this article attempts to demonstrate the function of multiperspective narrative structures in metahistorical novels, making reference to Vera and Ansgar Nünning. It discusses the problem of supposed objectivity in history studies and the invisibility of marginalised groups, who should no longer be exclusively the focus of the description, but finally also the describers. It also takes a brief digression on Hayden White's argument on the relationship between literature and historiography. By analysing the structure of perspective and by looking at the means of irony in the novel, the article aims to show how far it critically addresses these problems. It concludes that it is necessary to replace the collective singular of history (according to Reinhart Koselleck) with a more pluralistic understanding of history(-ies).

KEYWORDS

The history of the siege of Lisbon; José Saramago; Multiperspectivity; Historiography; Metahistorical novel.

^I Universidade de Leipzig, Leipzig, Alemanha.

^{II} Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um “conhecer” perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”.
(Nietzsche, em *On the Genealogy of Morality*).¹

O que Nietzsche expressa na citação acima sobre perspectiva e a suposição da objetividade ainda constitui um problema fundamental, especialmente na historiografia, tal como na compreensão ontológica e universal do conceito de verdade. Reconhece-se a existência de outras perspectivas, outros pontos de vistas e outras posições, divergentes daquelas que redigiram a história, algo que ainda é relativamente recente. Enquanto, por um lado, a mudança acontece lentamente, a ignorância de conhecer a verdade objetiva ainda persiste. É por isso que é importante abordar a questão da perspectividade ou multiperspectividade, bem como criticar e refletir sobre os modelos obsoletos no contexto dos estudos historiográficos e estabelecer novas formas de escrita da história. Em nosso artigo, pretendemos abordar e refletir sobre o tópico da multiperspectividade utilizando como exemplo a obra *História do Cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago (1922-2010). Neste sentido, começaremos por delinear brevemente uma definição, procedendo depois à análise das características e classificações da multiperspectividade segundo Vera Nünning (2000). Posteriormente, bordaremos a multiperspectividade no contexto dos romances metahistoriográficos no sentido de analisar as várias perspectivas da obra, e por fim, discutiremos a função da narrativa multiperspectival na obra.

1 DEFINIÇÕES

A fim de clarificar o sentido e significado de multiperspectividade, gostaríamos, primeiro, de discutir brevemente o significado da palavra “perspectiva”. “Perspectiva” deriva do termo latino *perspicere*, que significa “ver claramente” ou “perfurar com o olhar” e, como tal, não dista do significado que damos à palavra atualmente. Há três sentidos

¹ Tradução nossa. Na versão em inglês: “There is only a perspectival seeing, only a perspectival ‘knowing’: the more affects we are able to put into words about a thing, the more eyes, various eyes we are able to use for the same thing, the more complete will be our ‘concept’ of the thing, our ‘objectivity’” (NIETZSCHE, 2009, p. 89).

associados à expressão perspectiva. Por um lado, descreve relações espaciais e como estas são representadas com o auxílio de linhas paralelas conduzidas até à profundidade do espaço, convergindo num ponto. Em segundo lugar, descreve uma visão para o futuro; e, por fim, descreve uma forma de olhar para um objeto ou algo de um determinado ponto de vista. Como tal, é um sinónimo de ponto de vista ou percepção (DUDEN, 2021). As primeiras duas acepções não terão grande relevância no decurso deste artigo, mas gostaria de realçar a última definição, uma vez que a multiperspectividade se atém ao conceito de perspectiva e percepção. Partindo da definição de perspectiva, isto é, que se trata de um ponto de vista determinado e dirigido a um objeto, torna-se evidente que uma perspectiva corresponde a algo subjetivo e individualizado.

Gottfried Wilhelm Leibnitz moldou o termo conforme o conhecemos hoje, num discurso sobre perspectiva desenvolvido na área da filosofia que culminou no perspectivismo. O perspectivismo sustenta que “todo o conhecimento é condicionado pela perspectiva do sujeito que conhece, o que exclui a possibilidade de uma verdade independente do sujeito e universalmente válida” (NÜNNING, 2000, p. 9)², ou, nas palavras de Friedrich Nietzsche: “São as nossas necessidades que definem o mundo; os nossos desejos e os seus prós e contras” (NIETZSCHE, 1962, vol. 3, p. 903, *apud* NÜNNING, 2000, p. 12)³. Nesse sentido, a perspectiva implica que todas as formas de olhar para determinado objeto dependem diretamente do observador, sendo que não existe uma visão objetiva “das coisas”. Este entendimento da perspectiva ou da perspectividade pode ser transferido para a multiperspectividade. O prefixo *multi-* significa *muitos*, *vários* ou *múltiplos* (DUDEN, 2021) e, em combinação com a perspectiva, tal resulta num significado que aponta às variadas e múltiplas formas de observar as coisas, ou de vários pontos de vista. A estrutura narrativa multiperspectivada é uma forma de mediação narrativa na qual um objeto ou circunstância é visto por dois ou mais elementos (NÜNNING, 2000, p. 13). É relevante assinalar que não existe automaticamente uma narração multiperspectivada somente porque várias personagens detêm diferentes visões ou opiniões, porque assim qualquer narrativa seria

² Tradução nossa. No original, em alemão: “daß alle Erkenntnis von der Perspektive des erkennenden Subjekts bedingt sei, was, dass die Möglichkeit einer subjektunabhängigen und allgemeingültigen Wahrheit ausschließt”.

³ Tradução nossa. No original, em alemão: “Unsere Bedürfnisse sind es, die die Welt auslegen; unsere Triebe und deren Für und Wider”.

multiperspectivada. Para que algo seja narrado ou contado em múltiplas perspectivas, é necessário um “ponto de atenção” no qual o “ponto de vista” de cada personagem ou narrador se sustenta (BUSCHMANN, 1996, p. 260, *apud* NÜNNING, 2000, p. 17). Essa forma de abordar um objeto ou questão é especialmente importante nos casos em que as perspectivas individuais sobre esse ponto de atenção divergem. O argumento reside não em providenciar um relato factual dos acontecimentos ou encontrar uma “verdade” no fim, mas demonstrar quão diferentes as percepções de cada acontecimento ou objeto podem ser. As narrativas consideram-se, portanto, multiperspectivais, se pelo menos uma das seguintes três características, estabelecidas por V. Nünning (2000, p. 18), se aplicar:

[se] existem dois ou mais elementos narrativos no âmbito extradiegético e/ou existe um âmbito narrativo intradiegético que demonstre os mesmos acontecimentos de um ponto de vista representados de diferentes formas;⁴

[se] a mesma situação é alternada ou sequencial em relação ao ponto de vista, respectivamente, que o ponto de vista seja reproduzido por dois ou mais elementos de focalização ou figuras refletoras;⁵

histórias com uma estrutura narrativa tipo montagem ou colagem, nas quais perspectivas pessoais do mesmo acontecimento de diferentes pontos de vista narrativos e/ou elementos de focalização possam ser acrescentados ou substituídos por outros tipos de texto.⁶

2 FUNÇÕES E CLASSIFICAÇÃO

Antes de mais, a multiperspectiva, como fora mencionado, pretende ilustrar ao receptor que há diversas formas de observar um objeto ou circunstância, ou que existem diferentes percepções do mesmo objeto ou circunstância, dependendo do número de observadores. Neste âmbito,

⁴ Tradução nossa. No original, em alemão: “es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern”.

⁵ Tradução nossa. No original, em alemão: “dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird”.

⁶ Tradução nossa. No original, em alemão: “Erzählungen mit einer montage- bzw. collagehaften Erzählstruktur, bei den personalen Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden”.

a multiperspectiva desempenha várias funções, algumas das quais serão mencionadas brevemente. Provavelmente a função mais importante em relação a *História do Cerco de Lisboa* é a função histórico-teórica.

Uma ferramenta de narração multiperspectivada é a negação de uma verdade ou dogma, destinada a criticar ou pelo menos teorizar e questionar o suposto objetivismo ou limite de perspectiva dos historiadores. Isto ocorre especialmente em romances metahistóricos. No entanto, a narração multiperspectivada também pode cumprir uma função metaficcional, interrompendo a formação de ilusão estética e expondo assim a ficção do texto. Além disso, a multiperspectiva tem uma função epistemológica, que consiste em incentivar a autorreflexão através da possível negação das verdades (V. NÜNNING, 2000, p. 30). As interpretações que surgem no destinatário através da narração multiperspectivada podem, por isso, ser muito individuais e singulares, e sofrer alterações ao longo do tempo.

As narrativas multiperspectivadas classificam-se de três formas. A primeira forma diz respeito à narração multiperspectivada *per se*. Neste caso, a ação ou os acontecimentos são transmitidos alternada ou sucessivamente por dois ou mais casos narrativos. Aqui cabe também distinguir entre critérios estruturais e quantitativos. Os critérios estruturais dividem-se em textos narrativos multiperspectivados extradiegéticos e intradiegéticos, sendo que os critérios quantitativos se dividem em textos narrativos biperspectivos e poliperspectivos.

A segunda forma é determinada por textos focalizados multiperspectivados. Aqui, os acontecimentos são transmitidos do ponto de vista de duas ou mais personagens ou figuras refletoras, e aqui podem ser igualmente divididos em critérios estruturais e critérios quantitativos. Tal como no caso anterior, os critérios estruturais dividem-se em textos focalizados multiperspectivados extradiegéticos e intradiegéticos e os critérios quantitativos em textos focalizados biperspectivos e poliperspectivos.

A terceira forma consiste em textos *multiperspectivamente* estruturados ou *colados* que veiculam os acontecimentos em vários tipos de texto. Neste caso, podemos distinguir sobre se cada narrativa contém uma grande ocorrência de textos ou tipos de texto não ficcionais ou ficcionais e se são *homomorficamente* ou *heteromorficamente* estruturados, ou seja, se

consistem num tipo de texto semelhante ou em vários, podendo corresponder a uma marcada inconsistência (NÜNNING, 2000).

3 O ROMANCE METAHISTORIOGRÁFICO E A NARRATIVA MULTIPERSPECTIVADA

Na era pós-moderna, surgiram cinco novos géneros para o romance histórico. Um deles é o romance metahistóriográfico. Como o nome sugere, este género incide sobre a historiografia. Lida explicitamente com questões da teoria da história e tenta demonstrar o problema da objetividade através de, por exemplo, fontes históricas e da multiperspectividade. Neste processo, o romance metahistóriográfico em si torna-se um meio de memória cultural e sentido histórico, porque não representa épocas, mas projeta novos modelos da história (NÜNNING, 2005, 35-58).

As críticas à historiografia sublinham, geralmente, a crítica à sua unilateralidade. Tal é um fenómeno bastante moderno: a historiografia lida com várias perspectivas ou formas de olhar para um objeto histórico, perante o qual as minorias, os grupos marginalizados e as mulheres são tidas em conta; pelo que são feitas tentativas para integrá-las na imagem histórica, a fim de redesenhar a história. Quase não existem documentos historiográficos sobre minorias, o que explica porque quase não existe uma narrativa histórica sobre elas. É importante reler os documentos existentes a fim de questionar os silêncios e omissões e fazer-lhes diferentes perguntas, pois tal poderá conduzir-nos a respostas novas e surpreendentes (SILVA, 1998, 207). No passado, a historiografia era feita principalmente a partir da perspectiva limitada de um pequeno grupo privilegiado que corresponde à norma europeia, branca e masculina, ainda vigente na maioria das culturas. Isto criou uma representação unilateral e incompleta de certas imagens ou acontecimentos.

Veyne corrobora este argumento da unilateralidade, ao assumir que a história é constituída por vários documentos, ou várias versões textuais e documentais, e que, como tal, a noção de acontecimentos factual e único é arriscada: “Por essência, a história é conhecimento através de documentos. A narrativa histórica coloca-se para além de todos os documentos, visto que nenhum deles pode ser o acontecimento” (VEYNE, 2008, 13). Por exemplo, associa-se à Idade Média Europeia reis fortes e bravos cavaleiros sobre os quais os épicos heroicos eram e são escritos ou contados. Uma passagem no romance revela isto claramente:

Diz a História do Cerco de Lisboa, a outra, [...] fundamentando-se na providencial fonte osbérnica, porém de Osberno não, que quase todo aquele pessoal [...] ouvindo que se aproximava D. Afonso Henriques, lhe foram ao encontro festivamente, entende-se que sim, ou melhor seria então que se deixassem ficar à espera [...]. Por sorte, prestamente esta explicação nos foi dada, morigeradora das vaidades nacionais não fôssemos nós imaginar, ingenuamente, que os europeus daquele tempo [...] já se deixavam desabaladamente mover e comover por um rei português (SARAMAGO, 1989, p. 137).

e o rei é este homem barbado, cheirando a suor, de armas sujas, e os cavalos não passam de azêmolas peludas, sem raça, que à batalha vão mais para morrer do que para volteios de alta escola (SARAMAGO, 1989, p. 138).

Aqui o romance assume a imagem *cliché* do rei e, usando a ironia, torna-a ridícula, descrevendo um cenário provavelmente mais realista, muito longe do heroísmo que habitualmente caracterizava os reis em combate. Um rei suado, sujo e barbudo que vem cavalgando em cavalos fracos e não particularmente bonitos. Além disso, o narrador questiona a veracidade da fonte que afirma que todas as pessoas vieram encontrar-se com o rei de modo a reduzir o cansaço da sua viagem e recebê-lo alegremente, e suspeita que era mais provável que o povo aguardasse até que o rei chegasse a eles. Percebe-se, pois, que o problema da narração unilateral ou unidimensional corresponde às críticas da forma como a história é escrita e a fixação da perspectiva do historiador, e que o romance meta-históriográfico é, portanto, indissociável da multiperspectividade para fazer valer a sua posição, como também se pode ler em *História do Cerco de Lisboa*.

A fim de consolidar uma visão geral das diferentes perspectivas, explicar-se-á, de seguida, a estrutura de perspectiva do romance. Para este efeito, dividiu-se o romance em dois níveis. No primeiro nível, encontra-se Raimundo Silva, o protagonista; e no segundo nível, estão os acontecimentos no romance que escreve. Em primeiro lugar, convém esclarecer a questão sobre quais fatos ou objetos neste romance constituem o “ponto de atenção” a que se dirige o “ponto de vista” das perspectivas individuais. Como já se pode deduzir do título, o tema central do romance

é o cerco de Lisboa em 1147⁷. No primeiro nível, Raimundo Silva trata do tema da historiografia na perspectiva da teoria histórica. Tem lidado com os problemas da historiografia principalmente através do seu trabalho como revisor, pelo que teve de trabalhar com vários romances históricos e obras históricas. Num diálogo com um historiador cujo livro está a rever, critica a forma como o historiador observa a história: “O meu livro, recorde-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, [...] tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo” (SARAMAGO, 1989, p. 15).

Outro exemplo, também do primeiro capítulo da obra, é o seguinte:

chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história (SARAMAGO, 1989, p. 16).

Ambas as citações ilustram o ponto de vista do revisor sobre a relação entre a história e a literatura, nomeadamente que a historiografia é também, *especialmente*, literatura. Também assim o afirma Hayden White nos seus ensaios recolhidos no livro *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (WHITE, 1978, p. 81-100). White começa por questionar o estatuto das narrativas históricas. Este autor afirma que o ideal contemporâneo da história remonta à Grécia Antiga, a partir do qual se fazia uma clara distinção entre mito e história, o que, segundo White, é tão problemático

⁷ José Mattoso (1933-), historiador e mestre de historiadores, é quem tem dedicado mais atenção e esforços à clarificação e pesquisa sobre o Portugal medievo. A sua obra *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325* (Lisboa, Editorial Estampa, 1985), em dois volumes, ainda hoje é uma referência essencial. Nesta obra, destaca-se a análise cuidada do exímio historiador sobre o cerco da cidade de Lisboa em outubro de 1147, um feito histórico difícil de conseguir devido às variadas forças que se opunham naquela época, não só dos habitantes muçulmanos daquele território, mas de todas as casas reais da Europa. De fato, já tinha sido feita uma tentativa em 1142, que resultou em fracasso total. Em 1147, depois de conquistar Santarém, D. Afonso Henriques logrou conquistar Lisboa após um cerco de 5 meses. Lisboa era uma importante cidade, “o mais opulento centro comercial de toda a África e duma grande parte da Europa” (*in* Alves, José da Felicidade. *Conquista de Lisboa aos Mouros em 1147. Carta de um cruzado inglês que participou nos acontecimentos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p. 33), rodeada por férteis campos, pela Serra de Sintra e pelo Tejo que introduzia o oceano na Península, o que a tornava um ponto estratégico importantíssimo, no âmbito militar e económico. A dificuldade da conquista de Lisboa é ainda comprovada pela tardia carta de foral, datada de 1179, e as contrariedades que D. Afonso Henriques teve de ultrapassar para conseguir afirmar o propósito do reino de Portugal.

como admirável (WHITE, 1978, p. 83). White adota a ideia de Northrop Frye de que toda a obra literária consiste num conjunto de aspetos temáticos e ficcionais e que, por mais que o texto se distancie da ficção em direção a um tema concreto, i. e., uma explícita formulação de um tema, mais incide na noção de literatura discursiva (*discursive literature*)⁸, deixando de ser literatura (ou arte literária).

De acordo com Frye, a narrativa histórica (atual) pertence à literatura discursiva. Se existem elementos ficcionais de uma estrutura narrativa similar ao mito, cessa de ser narrativa histórica. White utiliza esta definição de Frye e subverte-a ao discutir que as histórias (*stories*) são concebidas a partir da crónica pura, e que os fatos da crónica estão necessariamente associados à apresentação e disposição de um enredo narrativo (*emplotment*). Contudo, segundo Frye, esta é a definição de ficção. Logo, de acordo com White, a história deve ser considerada ficção e, portanto, literatura. Sobre isto, é curioso observar que também Teresa Cerdeira da Silva reconhece o carácter literário da história no seu ensaio “The Aura of History in Historical Fiction”: “A História é uma arte, uma arte essencialmente literária” (SILVA, 1998, p. 206)⁹. A este propósito, também Paul Veyne inicia a sua reflexão em *Como se Escreve a História* sobre se a história se aparenta mais com a ciência ou com a literatura, originando um importante debate em torno do discurso histórico e as peculiaridades que partilha com o discurso literário (artístico), e o rigor científico (VEYNE, 2008, p. 7).

White recorre, igualmente, a R. G. Collingwood para sustentar a sua argumentação, anuindo que os historiadores são, primeiramente e antes de todo o resto, contadores de histórias, e que a consciência histórica se caracteriza pela aptidão em reconstruir uma história com significado e coerência a partir de uma massa disforme de fatos, ainda sem terem sido processados, e que, sós, se apresentam sem nexos aparentes. White assume que os fatos de uma crónica se tornam numa narrativa histórica graças aos historiadores que associam, justapõem, enfatizam, utilizando múltiplos meios retóricos, alterando perspectivas etc. Os fatos individuais de uma crónica são neutros, em termos de valor. Apenas quando integram uma trama narrativa se pode discernir se se trata de uma tragédia ou comédia. Como tal, da mesma narrativa histórica se pode contar uma história

⁸ Uma vez que os termos em inglês correspondem a uma nomenclatura e designação específicas, tendo em conta a argumentação dos autores, colocámos adiante, entre parênteses, a forma como consta no original.

⁹ Tradução nossa. No original, em inglês: “History is an art, an essentially literary art”.

diferente (mas, claro, nem sempre), dependendo da perspectiva em que é contada. Em *História do Cerco de Lisboa*, tal é expresso nas breves palavras: “Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa” (SARAMAGO, 1989, p. 347).

Hayden White argumenta ainda que a mais ingênua forma de historiografia será, provavelmente, a crônica, mas tal também pode ser compreendido como o seu contrário, ou seja, como negação irônica de que os fatos históricos, em si próprios, não detêm grande significado. A negação que o romance estipula, de que as Cruzadas não prestaram auxílio no cerco de Lisboa, adequa-se a esta afirmação. Não obstante a negação deste fato, parece não haver consequências no desfecho narrativo. Em todo o caso, Lisboa é conquistada pelos Portugueses, com ou sem Cruzadas.

Em jeito de conclusão, porém, White registra ainda:

Finalmente, pode-se observar que se os historiadores reconhecessem o elemento fictício nas suas narrativas, isto não significaria a degradação da historiografia para o estatuto de ideologia ou propaganda. De facto, este reconhecimento serviria como um potente antídoto para a tendência dos historiadores em se tornarem cativos de preconceitos ideológicos que não reconhecem como tal, mas honram como a percepção “correta” da “forma como as coisas realmente são” (WHITE, 1978, p. 99).¹⁰

Tal é conferido também no primeiro capítulo da obra de Saramago, no qual o historiador partilha da opinião de que a história já foi realidade.

Aqui há dois pontos de vista diferentes sobre um mesmo assunto. O “ponto de atenção” é formado pelo discurso teórico-histórico sobre a historiografia usando o exemplo do cerco de Lisboa. Ambas as personagens têm um “ponto de vista” diferente. O historiador considera que a história é o que outrora foi realidade, enquanto Raimundo Silva acredita que a história, ou melhor, a história em particular, é também a literatura. No segundo nível, o “ponto de atenção” é o cerco de Lisboa. Mais uma vez, os acontecimentos são apresentados a partir de duas perspectivas. Um “ponto de vista” é o dos conquistadores ou atacantes, que tentam conquistar a cidade e atacam ativamente. O outro “ponto de vista” é o dos sitiados, que tentam defender-se ou salvar-se. Nestes dois

¹⁰ Tradução nossa. No original, em inglês: “Finally, it may be observed that if historians were to recognize the fictive element in their narratives, this would not mean the degradation of historiography to the status of ideology or propaganda. In fact, this recognition would serve as a potent antidote to the tendency of historians to become captive of ideological preconceptions which they do not recognize as such but honor as the ‘correct’ perception of ‘the way things really are’”.

campos há novamente perspectivas individuais que representam diferentes grupos. Do lado dos sitiadores, está D. Afonso Henriques¹¹ como seu dirigente. De maior importância é o Cavaleiro Henrique, que pertence aos combatentes mais privilegiados e nobres, Ouroana, a sua concubina, que presumivelmente se meteu na situação dos sitiados involuntariamente, e Mogueime, que representa a simples infantaria. Do outro lado, encontra-se o muezzin. Outras duas personagens, “o bom samaritano” e “um desconfiado” (SARAMAGO, 1989, p. 176-177) são brevemente introduzidos, embora não na medida em que lhes atribuisse uma perspectiva individual. Enfim, tudo o que resta do lado do sitiado é o ponto de vista do muezzin, um velho idoso cego que literalmente não tem nenhum ponto de vista sobre o que está a decorrer. Depende, pois, da visão das outras pessoas em seu redor, e faz com que lhe expliquem aquilo a que assistem, de modo a juntar uma imagem a partir das suas perspectivas.

No romance, é criada uma nova imagem ou uma nova compreensão da história. O romance transforma o coletivo singular da história (segundo Koselleck) em histórias, em que o destinatário é repetidamente sensibilizado para a questão da ficção através da relativização da verdade, neste caso específico, que os cruzados não ajudaram os portugueses na conquista de Lisboa. O romance dissolve os acontecimentos históricos numa multiplicidade de versões heterogêneas, ao mesmo tempo que expõe o enviesamento das fontes e a limitação da perspectiva dos historiadores e lança dúvidas sobre o modelo unidimensional da história. Ao fazê-lo, conclui-se que a história só pode ser contada no plural.

No romance, conta-se uma história diferente, mas o que é realmente essencial, por um lado, é que outras histórias são relatadas, operando-se uma tentativa de substituição do singular coletivo da história por uma compreensão pluralista da história(s). Por outro lado, isto também cria uma outra consciência histórica que inclui minorias e grupos marginalizados e tenta dar às suas perspectivas uma linguagem mais ampla, incluindo-as como escritores e atores da história e não apenas como os descritos (NÜNNING, 2005, p. 35-58).

¹¹ Segundo os registos e os historiadores, e conforme consta no Arquivo Municipal de Lisboa, o primeiro rei de Portugal nasceu a 15 de agosto de 1109 e morreu a 6 de dezembro de 1185 (*Foral Afonsino – Cronologia Sumária*, no Arquivo Municipal de Lisboa, Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/varia/foral-afonsino/cronologia-sumaria/>. Acesso em: 10 jun. 2022).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Multiperspectividade significa, literalmente, vários pontos de vista; e pode ser usado em sentidos literários e historiográficos para ilustrar uma variedade de possíveis percepções de um objeto. Também pode ser usado para dar voz a grupos silenciados ou marginalizados na sociedade. Além disso, adequa-se a um questionamento dos modelos existentes da história, com vista a fornecer novas formas de observação com a vantagem da ficção. No caso dos romances contados a partir de múltiplas perspectivas, é importante que haja sempre um ponto de atenção central a que se refere o ponto de vista das perspectivas individuais, para que o conceito de narrativa de múltiplas perspectivas não possa ser expandido ilimitadamente. Como observámos, na *História do Cerco de Lisboa* há dois níveis. No primeiro nível, o ponto de atenção é o discurso teórico e histórico sobre se a história representa a literatura ou a realidade do passado, para a qual Raimundo Silva e o historiador têm, cada um, um ponto de vista diferente. No segundo nível, o ponto de atenção é o cerco de Lisboa. Há o ponto de vista dos sitiadores ou conquistadores, e o ponto de vista dos sitiados. Entre os conquistadores, há perspectivas individuais de novo descritas, como a de Mogueime, por exemplo.

Apresentando perspectivas opostas, por um lado, e críticas explícitas à historiografia, por outro, o romance dissolve o singular coletivo da história e, assim, traça uma nova compreensão pluralista da história. Portanto, não se trata de representar uma época histórica, mas de contar uma história diferente, não para relatar o que aconteceu, mas para se compreender a forma como é (ou pode ser) contada. Realce-se ainda que (e segundo Paul Veyne), a história detém um grau de subjetividade, uma projeção de valores, conceitos e respostas para as perguntas que nos coloca. Tal não tem de ser negativo ou prejudicial, até porque seria impossível considerar a objetividade histórica. O que é da maior importância é demonstrar essa subjetividade claramente, tomando em consideração um equilíbrio de perspectivas, destarte tornando a história em histórias.

REFERÊNCIAS

AA.VV. *Foral Afonsino – Cronologia Sumária*. Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm->

lisboa.pt/pt/investigacao/varia/foral-afonsino/cronologia-sumaria/.

Acesso em: 10 jun. 2022.

ALVES, José da Felicidade. *Conquista de Lisboa aos Mouros em 1147. Carta de um cruzado inglês que participou nos acontecimentos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

DUDEN. Verbete: “multi-, Multi-”. [Dicionário online]. 2021. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/multi> . Acesso em: 14 jan. 2022.

DUDEN. Verbete: “Perspektive, die”. [Dicionário online]. 2021. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Perspektive> . Acesso em: 14 jan. 2022.

KOSELLECK, Reinhart; MOMMSEN, Wolfgang J.; RÜSEN, Jörn (ed.). *Objektivität und Parteilichkeit*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1977.

MATTOSO, José. *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325*. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral – Uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.

NÜNNING, Ansgar. “Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen”. In: BANNASCH, Bettina; HOLM, Christiane (ed.). *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 35/58.

NÜNNING, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiografischer Metafiktion*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.

NÜNNING, Vera; NÜNNING, Ansgar (ed.). *Multiperspektivisches Erzählen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da; MACEDO, Suzette. “The Aura of History in Historical Fiction.” *Portuguese Studies*, v. 14, p. 205–214, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41105093>. Acesso em: 09 jun. 2022.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 2008.

WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1978.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 14 de junho de 2022

Nathalie Ivandic

Começou a sua licenciatura em Artes e Humanidades na Universidade de Leipzig em Estudos Românicos - Estudos Lusitanos e Hispânicos. De setembro de 2021 a junho de 2022, estudou na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, como parte do programa Erasmus+ da União Europeia. A sua área de pesquisa, embora ainda no início, incide sobre os estudos de cultura, literatura e arte contemporâneos na Península Ibérica.

Contato: nathalie.ivandic@gmx.de

 <http://orcid.org/0000-0003-4802-4709>

Eduarda Barata

Investigadora e professora auxiliar convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Fez licenciatura (2010) e mestrado (2013) em Línguas, Literaturas e Culturas na mesma instituição, nas variantes de Alemão-Inglês e Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos. Em 2021 foi-lhe atribuído o Prémio Mário Quartin Graça 2021 pela Casa da América Latina, que premeia as melhores teses de doutoramento em Portugal e América Latina.

Contato: eduardabarata@fcs.unl.pt

 <http://orcid.org/0000-0001-8583-0553>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: A ORGANIZAÇÃO ESTÉTICA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

BETWEEN FICTION AND HISTORY: THE AESTHETIC ORGANIZATION IN JOSÉ SARAMAGO'S NOVEL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p22-46>

Iago Nunes dos Santos¹

RESUMO

O presente artigo discute a relação que há entre a História de Portugal e o modo de organização estética do romance de José Saramago, gerando a materialização do objeto estético. Para fins de análise, utilizar-se-á o romance *História do cerco de Lisboa* (1989), uma vez que a hipótese levantada é que a organização da obra se dá através do jogo entre a ficção e a história, cumprindo uma função estética composicional da narrativa saramaguiana, determinada pela organização arquitetônica postulada pelo autor criador. Entrar em contato com essa forma de organização específica de Saramago, é visualizar a imagem que o país tem da História e como isso se relaciona com os sujeitos que ali transitam. O aporte teórico selecionado, para a análise, demonstra os níveis que objeto analisado demanda de entendimento: os estudos de Eduardo Lourenço (2016) e Teresa Cristina Cerdeira (2018) auxiliam a entender, no primeiro nível, a importância que há na relação dos portugueses com a História do país; o conceito desenvolvido por Hayden White (2014), acerca da produção discursiva da historiografia, guia, no segundo nível, o olhar para a forma de

ABSTRACT

This paper's goal is to comprehend that the discussion of the History of Portugal is directly related to the aesthetic organization of José Saramago's novel, generating the materialization of the aesthetic object. For this analysis, the artistic object that will be regarded is História do cerco de Lisboa (1989), because the organization of this object is made through a game between fiction and History, fulfilling a compositional aesthetic function of Saramago's narrative, determined by the architectural organization postulated by the author creator. To be in touch with this specific form of Saramago's organization, is to visualize the image that History has in the country and how it is related to the subjects that transit through it. The theoretical bases selected, that will make sure that the analysis happens, shows the levels in which the analysed object demands understanding: the studies of Eduardo Lourenço (2016) and of Teresa Cristina Cerdeira (2018) help to understand, in the first level, the importance that exists in the relation of Portuguese people and the country's History; the concept developed by Hayden White (2014), regarding the discursive production of history,

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

constituição de um discurso histórico que, em certa medida, está relacionada com a produção de um discurso artístico-literário; e o estudo sobre o romance, postulado por Mikhail Bakhtin (2014), ajuda a visualizar, no terceiro e último nível, a constituição deste objeto estético contemporâneo, através da amálgama entre a forma arquitetônica e a forma composicional. Pretende-se, assim, concluir que o romance de José Saramago, *História do cerco de Lisboa* (1989) é constituído por meio da relação estabelecida entre a ficção e a história, sendo que essa relação é determinada pela valoração posta no plano arquitetônico, elaborado pelo autor-criador, que determina a forma composicional do objeto estético.

PALAVRAS-CHAVE

Ficção e História; Discurso historiográfico; Formas arquitetônicas e composicionais; Narrativa Saramaguiana.

guides, on the second level, the look in which the constitution form of a historical discourse that, in a way, is related to the production of an artistic-literary discourse; and the study about romance, from Mikhail Bakhtin (2014/2019), helps to comprehend, in the third and last level, the constitution of this contemporary aesthetic object, through a mix between the architectural form and the compositional form. Thus, the intended conclusion is that the romance of José Saramago, História do cerco de Lisboa (1989), is constituted by a relation established between fiction and History, being that this relation is determined by the value placed in the architectural plan, created by the author-creator, that determines the compositional form of the aesthetic object.

KEYWORDS

Fiction and history; Historiographical discourse; compositional and architectural forms; Saramago's narrative.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo compreender de que modo a elaboração da narrativa sobre a História de Portugal está intrinsecamente relacionada à organização e à composição estética do romance de José Saramago que gera o objeto artístico-literário. Desse modo, escolhe-se o romance *História do cerco de Lisboa*, publicado em 1989, para demonstrar que a tessitura da narrativa histórica construída no romance se dá por meio do jogo discursivo entre a história e a ficção, sendo que este jogo, determinado pela organização estética, está a serviço de uma valoração depositada sobre a História do povo português, bem como a criação da narrativa desta.

História do cerco de Lisboa é um dos romances de Saramago que trazem a narrativa histórica como tema da obra. De *Levantado do chão* (1980) até *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986), Saramago retoma em suas narrativas um modo de composição que segue uma tradição literária portuguesa: o romance histórico. No entanto, em *História do cerco*, o autor projeta e discute o fazer literário dessa tradição e reflete criticamente sobre a composição da imagem da própria História do país. O que se vê nessa narrativa de Saramago é o ato de recolocar o sujeito daquele espaço

português em contato com o arcabouço histórico da nação, pois só assim será possível a reflexão proposta.

A compreensão sobre o processo histórico de um determinado povo se dá a partir do olhar que determinados sujeitos veem um fato histórico do passado, assim interpretando-o, como aponta Hayden White (2014) em seu ensaio “A interpretação da história”. Esta interpretação será materializada por meio da constituição de uma narrativa, sendo que o *modus operandi* dessa narrativa terá como base os modos de elaboração de enredo do campo artístico-literário. É nesse limite entre a produção do discurso histórico e o discurso artístico-literário que se concentram as produções literárias portuguesas, pois elas, as obras que abordam a temática histórica, elaboram o enredo do fato histórico para construir imagetivamente a História de Portugal. Tendo em vista os romancistas portugueses contemporâneos, esses autores, ao trazerem a História para dentro de suas obras, não se preocupam apenas com a interpretação sobre um fato, mas também com a discussão sobre a própria produção discursiva histórica e ficcional.

Desta forma, pretende-se mostrar, na investigação deste artigo, que a produção da narrativa saramaguiana, calcada nas produções discursivas históricas do país, utiliza dos meios literários para fazer a revisão crítica da imagem da História do país, construindo uma nova história, como também discutir a elaboração da própria narrativa histórica em Portugal.

1 A HISTÓRIA EM SARAMAGO

Saramago é interessado pela História de seu país. Constata-se esse interesse ao entrar em contato com suas obras que remontam acontecimentos históricos importantes para a formação da nação portuguesa, não somente por uma questão geográfica e espacial, mas também memorialística e identitária. O autor constitui narrativas cujo objetivo é colocar o leitor em contato com essa História que, de alguma maneira, não é compreendida pelos sujeitos que ali habitam, apontando assim o lado paradoxal de Portugal, pois, apesar da história ser “esquecida”, ela se faz presente no dia a dia daquela população. Com a publicação de romances¹ que trazem fatos históricos pelos quais passou o

¹ Os romances aqui apontados são aqueles que se propõem a uma análise de um passado histórico determinado: *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989).

povo português, observa-se, pensando em sua função narrativa, uma proposta de inserção e imersão de sujeitos em contato com o arcabouço histórico que os cerca e que não são compreendidos. Para tanto, o autor seleciona um recorte de um fato histórico, destacando um momento episódico dessa narrativa a ser construída, e que é acompanhado por sujeitos daquele momento espaço-temporal ou não. Esses sujeitos são seres construídos para mostrar ativamente o fato acontecido no passado e que é evocado na ficção. É assim que Saramago, em suas narrativas, desenvolve discussões e reflexões a respeito de inquietações sociais pelas quais perpassam as personagens criadas nas narrativas.

No que tange a este estudo, a inquietação proposta em *História do cerco de Lisboa* (1989) se refere aos efeitos possíveis quando o sujeito entra em contato com a memória de seu país e cria uma consciência a respeito dela. Todos esses efeitos advêm da jornada de escrita que o personagem Raimundo Benvindo Silva envereda ao produzir uma nova história do cerco de Lisboa. Assim, não apenas com essa produção da nova história, mas também toda a reflexão e questionamento salientados sobre a linha tênue entre a produção do discurso historiográfico e do discurso artístico, é perceptível que há a necessidade de delimitar no romance um protagonismo, sendo este o da História de Portugal. Ela é o centro motriz de toda ação narrativa: movimenta a personagem do revisor, fazendo com que este se relacione e constitua a imagem desse fato histórico, que é nova tanto para a personagem quanto para o próprio leitor do romance.

O inquietamento de Raimundo é gerado no momento em que, ao exercer seu trabalho de revisor, ao rever um livro sobre a história portuguesa, encontra incongruências, lacunas e “erros” no relato histórico redigido pelo historiador. Estes problemas encontrados pelo revisor afetam uma relação estabelecida em Portugal: o contato do português com a tradição histórica, que criou uma imagem da História do país, levando-o a questionar a seriedade da narrativa desenvolvida por essa tradição, bem como a ter a ideia de recriar a narrativa histórica da conquista de Lisboa. Essas questões aqui apontadas, principalmente sobre a constituição da imagem histórica da nação e a não compreensão dela, são esclarecidas com maestria através de uma perspectiva de ordem psicanalítica, desenvolvida pelo historiador Eduardo Lourenço (2016), que se debruça sobre a concepção psíquica da construção da imagem do destino português, e, pode-se adicionar a essa concepção, a imagem identitária de ser português;

sendo que esta imagem é e foi constituída pela formulação do discurso histórico que, pelas palavras do próprio historiador, “revela o *irrealismo prodigioso*” da composição imagética que os portugueses fazem de si mesmos, e essa composição é *uma ficção* (LOURENÇO, 2016, p. 25-28). É esse prisma de Lourenço que permite reiterar o protagonismo da História no romance saramaguiano de modo geral, e particularmente no romance *História do cerco*, pois o que se fará, em primeiro plano, é a reconstrução da imagem grandiosa da nação lusitana que não se dá apenas pelo viés artístico, mas também no âmbito cultural e espacial-arquitetônico que também constitui o discurso histórico e literário.

Desta forma, se o protagonismo do romance em questão é dado à História, qual será o papel dos sujeitos que são representados e constituídos no enredo? As personagens ali projetadas possuem a função de mostrar a reconexão dos indivíduos portugueses à tradição histórica, isto é, no romance de *História do cerco*, Raimundo Silva tem a função de remontar um tempo histórico de grande importância para o país, para que, assim, ao constituir a imagem dessa História, o sujeito se reconecte ao país em que vive. E este processo será feito por meio da elaboração de um discurso ficcional-literário. Raimundo escolhe, então, a maneira tradicional dos românticos portugueses ao elaborar uma narrativa histórica: o gênero do romance histórico.

O ponto nevrálgico de problematização é que o revisor não se contém em apenas revisar e assume a atitude de alterar a História. Em determinado momento da narrativa, Raimundo toma para si a iniciativa de modificar o texto do historiador e, talvez, conseqüentemente, “modificar” a História ali descrita. A modificação feita se dá no episódio do auxílio dos cruzados na invasão e conquista da cidade de Lisboa que, até o momento histórico, era de domínio mouro; assim sendo, Raimundo, no momento em que chegam os cruzados e que estes auxiliariam o rei a invadir o cerco, segundo o discurso historiográfico oficial, o revisor coloca um “Não” em vez de um “Sim”, ou seja, os cruzados passam “a Não ajudar mais o rei português na conquista de Lisboa”. A partir dessa atitude, toda a discussão sobre o fazer da História, guiada pelo narrador, se desenvolve na tentativa de compreender os processos de composição do discurso historiográfico e até que ponto pode-se alterar a História ou um fato histórico. Toda essa reflexão é trazida na vivência em que a personagem é colocada ao entrar em contato com o arcabouço histórico do país,

instigando-a a refletir sobre o modo de construção da imagem da história, gerando não somente uma reafirmação identitária de ser português, mas sim, o mais importante, a compreensão sobre a História do país. Em suma, o romance aciona discussões e reflexões que não só ultrapassam a ideia da composição de um romance histórico, como também visam garantir que o leitor e o próprio autor obtenham uma consciência histórica do país. Saramago se volta para esse fator da construção da consciência, apresentando indagações que nascem na essência desse sujeito que, carregado de autonomia, se vê apto a “modificar” / “alterar” a História. Mas em que medida a alteração feita por Raimundo pode ser validada, isto é, a alteração de uma imagem e de um discurso histórico socialmente feito parte apenas de um ato individual? Caso essa modificação seja deferida, ela ainda se compõe como um discurso historiográfico? Essas reflexões são fundamentais, não apenas para o movimento e desenrolar da narrativa, mas também para a composição estética do romance em questão.

Toda a pesquisa que o escritor realiza sobre o papel da História, sobre a mudança dela como uma forma de revisão do passado e de mudança no presente, está inserida num momento contemporâneo que tinha como um dos cerne discutir os discursos históricos e científicos produzidos pela historiografia nos séculos anteriores, principalmente os do século XIX, e repensar os valores ali postos neles que já não contemplam a percepção que a realidade do presente faz do passado. O ponto interessante dessa revisão de valores é que a literatura portuguesa contemporânea busca compreender a relação um tanto quanto estreita entre a história e a ficção, principalmente sobre a questão da produção dos discursos de ambas. Posteriormente, traçar-se-á essa relação mais detidamente, o que basta por agora é entender a preocupação de José Saramago em trazer a História para o campo ficcional e a Ficção para a área da historiografia.

Observar os românticos do século XIX, tais como Alexandre Herculano e Almeida Garrett², permite entender a necessidade portuguesa de voltar ao passado e compreender o seu percurso. Porém, o grau da crítica que os românticos idealizaram em suas obras atingiu excelência, segundo a perspectiva deste estudo, com os realistas que apontaram que o problema não está na falta de entendimento sobre o passado apenas, mas sim na forma como o presente se relaciona com esse tempo passado. A tonalidade crítica

² A título de exemplo de obras desses autores românticos que trazem o elemento histórico em suas obras, vide *O Bobo* (1843) de Alexandre Herculano e *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett.

que Saramago traz em *História do cerco de Lisboa* se assemelha com a crítica irônica de Eça de Queirós em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900). O que difere este daquele é que, neste, Queirós não necessariamente reflete sobre o esquecimento da História e como ela não é valorizada no presente, mas pontua que a História para o sujeito do século XIX tem a serventia de simples status social para fins políticos: observar Gonçalo Mendes Ramires é ver um descendente e herdeiro de uma família nobre histórica portuguesa que utiliza o status familiar como muleta para ser visto, conhecido e promovido socialmente; e esta relação de “Gonçalinho” com a História é projetada na Torre medieval que não é cuidada pelo descendente e tem apenas uma funcionalidade estética-social. Saramago, no entanto, assume uma postura crítica que se desvia do caminho realista queirosiano, porque ele visa observar um sujeito que não vê um utilitarismo da história, mas, ao apreender dela, consegue enxergar um novo país que até então era desconhecido, ou melhor, não era compreendido.

Essa compreensão do autor é discutida no estudo de Teresa Cristina Cerdeira (2018) que observa o modo de constituição da narrativa saramaguiana ao produzir suas ficções com base na autoridade da ciência historiográfica. Recuperando uma fala do próprio Saramago, evocado por Cerdeira em seu estudo, a respeito do romance *Memorial do Convento* (1982), entende-se a iniciativa de abordagem da História em seus romances, pois, para ele, o romance nada mais é do que uma remontagem da história por meio da ficção literária, sendo que “toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente” (SARAMAGO *apud* CERDEIRA, 2018, p. 28). A história em Saramago, como avalia Cerdeira, não é apenas um elemento técnico que cria o sentimento de estar em contato com um discurso da verdade, pelo contrário, a ideia nesse projeto saramaguiano é a de *fazer história* a partir de um discurso histórico que está vazio e falido. Cerdeira afirma que:

O texto de Saramago apontaria, então, para uma “nova história” de portugueses (e não mais de Portugal), apresentada agora com roupagem literária, pela ótica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura. Já não estariam os seus romances no nível da “fingida veracidade” de que fala Maria Lúcia Lepecki, mas do “fingimento verdadeiro” (CERDEIRA, 2018, p. 30).

A produção de uma “nova história” está colocada no âmbito de discutir as perspectivas e valores sociais que constituíram a “velha

história”; o que Saramago faz é dar um passo importante ao trazer para o universo artístico-literário a possibilidade de produzir essa nova história, e, conseqüentemente, repensar o modelo do romance português.

Compreende-se que, diferente das outras produções romanescas anteriores – românticas e realistas –, a História em Saramago não é utilizada apenas como aparato técnico, e sim como parte da ação narrativa, porque é a partir dela que Raimundo consegue elaborar uma “nova história”, mostrando também o trabalho de elaboração dessa nova possibilidade da história e onde a constituição dessa possibilidade é possível, sendo a sua realização no campo artístico-literário. Todo esse *labor* de Raimundo Silva com a História é mostrado no processo de relação que o revisor estabelece com a narrativa histórica de Lisboa, nas indagações que essa narrativa suscita e que o coloca em contato com a tradição histórica portuguesa materializada nos discursos historiográficos. O trabalho do revisor em elaborar a “nova história” ganha acabamento estético no elemento ficcional que será mais salientado quando Raimundo constitui, em seu romance histórico, o enredo folhetinesco entre o soldado Mogueime e a barregã Ouroana.

Assim sendo, é necessário entender como Saramago elabora essa discussão sobre a constituição da nova história dentro do objeto estético do romance, jogando, com a história e a ficção, destacando, assim, a apropriação do discurso historiográfico no discurso artístico-literário e como o autor-criador do romance organiza arquitetonicamente e composicionalmente a relação do discurso histórico com o literário, para que assim possa compor não apenas a estética do romance, mas também a elaboração da “nova história”.

2 O DISCURSO ARTÍSTICO-LITERÁRIO COM O HISTORIOGRÁFICO

*Os historiadores narram fatos reais que têm o
homem como ator; a história é um romance real.*

Paul Veyne

A produção de um discurso artístico e de um discurso histórico é marcada por uma linha quase tênue, pois o que as aproxima e as delimita são as formas de composição desses discursos. Essa discussão é o que principia o romance *História do cerco de Lisboa* de José Saramago. O grande diálogo entre o revisor, cujo nome neste momento não sabemos, e o

historiador, envereda sobre o modo de produção do discurso histórico e da ciência histórica. No primeiro momento desta conversa há a explicação do papel do revisor. A função de um revisor tipográfico/textual tem como cerne “apagar e suprimir” palavras em um texto e é com o sinal do “deleatur” que o revisor tem de marcar para suprimir e apagar “tanto vale para letras soltas como para palavras completas” (SARAMAGO, 2017, p. 9). No entanto, esse apagamento não deve se dar deliberadamente: a percepção que o revisor deve ter, ao focar na revisão textual, é o design visual, para que aquilo que for impresso e produzido para comercialização/divulgação seja entendido pelos leitores.

Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa, Ora, ora, o que conta é o *resultado*, não adianta nada conhecer os tenteios e hesitações de Camões e Dante, O senhor doutor é um homem prático, moderno, já está a viver no século vinte e dois (SARAMAGO, 2017, p. 11; grifo nosso).

O *resultado* que o historiador pontua é o que se pode denominar como objeto estético, ou seja, o objeto organizado de forma artística. Ademais, o que interessa agora é mostrar a posição social da profissão de revisor que não deveria ter por objetivo alterar o conteúdo de uma obra, mas sim pensar no caráter estético do texto. Essa delimitação dos papéis de cada um é suscitada pelo apólogo Apeles e o sapateiro, no qual se conta a crítica que o sapateiro fez ao pintor Apeles sobre um modo “errado” deste ter retratado o chinelo; com a correção feita pelo pintor, no outro dia o sapateiro começou a tecer críticas às outras partes do corpo das figuras ali representadas: pés, pernas, joelhos, etc.; assim, Apeles pronuncia a sua frase famosa para o sapateiro: “Não suba o sapateiro acima da chinela”. A alusão a este apólogo se dá no momento em que o revisor assume uma postura crítica com a produção do historiador, mais precisamente sobre a escolha de determinada expressão que, para o revisor, não caberia naquele discurso; e assim o revisor retoma a narrativa do apólogo para mostrar ao historiador

resultado “de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior” (SARAMAGO, 2017, p. 280). Logo, essa decisão tomada é compreensível e quase intuitiva, e a aproximação do discurso histórico com o literário é quase inevitável. Isto porque se deve considerar as narrativas históricas como elas realmente são e se manifestam: ficções verbais as quais trazem conteúdos que podem ser *inventados* ou *descobertos* e as formas destas que as compõem têm mais semelhança com as formas literárias do que com as produções discursivas da própria ciência (WHITE, 2014). Essa consideração apontada por White (2014) revela que essa semelhança se dá no momento em que o projeto de um historiador alcança um certo tamanho de “abrangência”, e assim, acaba tornando algo *mítico* na forma, se relacionando assim com o poético. Citando Frye (1957), White (2014) pontua um importante conceito que aproxima o discurso literário do histórico que são *as estruturas míticas arquetípicas*. São elas que fazem com que os sentidos fundamentais, ou conteúdo temático, sejam concretizados, voltados para o próprio artefato verbal, permitindo com que o artista consiga encaixar os eventos históricos em uma *estrutura de enredo pré-genérica*. O que os distancia é o tipo de abordagem que adotará o escritor em questão: tirando os aspectos ficcionais, e observando apenas o tema, tem-se uma comunicação mais direta, deixando de ser literatura; ao contrário disso, quando no discurso histórico se entende claramente a estrutura de enredo pré-genérico, ele deixa de ser um discurso histórico, e passa a ser outra coisa, próxima da fusão entre história e literatura.

O período de formação da nação portuguesa constrói a imagem de ser português por meio de eventos de batalhas e guerras no período medieval. Ao voltarem-se para esses eventos, os autores portugueses veem neles uma estrutura de enredo que pode ou não definir a urdidura formal do gênero. Pensar na batalha de Ourique, quando o rei Infante D. Afonso Henriques consegue invadir o cerco erguido pelos mouros em Lisboa, é ver a conquista da cidade como a representação do processo de formação da nação. Tendo em mente esse evento histórico, consegue-se visualizá-lo na forma de um enredo épico, pois um dos elementos básicos da composição de uma épica, partindo da concepção clássica aristotélica, é a imitação/mimese de personagens elevados, isto é, pessoas melhores do que nós (ARISTÓTELES, 2017); é assim que são constituídos os heróis clássicos. Assim, com as valorações sociais que se depositam nesses eventos, toma-se como herói o primeiro rei português. Não importa aqui apontar o modo de formação do

herói ou a trajetória deste, o fato importante é mostrar que a temática deste evento já nos indica uma estrutura mítica arquetípica (a trajetória do herói homérico), e assim, voltando-se para o artefato verbal, esse conteúdo possibilita a formação de uma estrutura de enredo pré-genérica.

A estruturação que o revisor se propõe a fazer é tal qual a do historiador, ambos escrevem uma narrativa. No entanto, começar uma narrativa histórica, a qual ele se propõe, exige dele um estudo fundamental e baseado nos documentos e escritos elaborados por historiadores, isto é, “basta ir a fonte [sic] limpa, aos cronistas” (SARAMAGO, 2017, p. 136). A batalha em Ourique é o evento histórico que traz a consumação de Afonso Henriques como o “rei natural” de Portugal, como dirá Camões em *Os Lusíadas*. Esse evento é constituído pela historiografia através das crônicas elaboradas por grandes nomes da corte portuguesa da historiografia, a partir do século XV, tais como Fernão Lopes, Duarte Galvão e Frei António Brandão.

Querendo montar a sua versão sobre o cerco de Lisboa, reiterando a sua versão acrescentada do “Não”, Raimundo precisa selecionar com qual “ponta” começará a história, tendo como princípio a resposta negativa que os cruzados deram ao rei. Pensando que esse “Não” é a alteração não oficial da história, Raimundo tem que explicar o porquê dos cruzados terem recusado a oferta de D. Afonso. Para isso, como indica o narrador, é “necessário recuar um pouco”. Ele retoma então o momento em que D. Afonso Henriques recebeu o sinal divino de que ele venceria aquela guerra e os mouros. Lendo a *Crónica de Dom Afonso Henriques*, de Frei António Brandão, que faz parte da *Terceira Parte da Monarquia Lusitana*³ e aborda a História de Portugal “desde Conde Dom Henrique, até todo o reinado delrey Dom Afonso Henriques”, Raimundo observa como se deu tal episódio, para assim “servir-lhe de guia quando, esta noite ou amanhã, voltar ao relato, e, não sendo capaz de escrever agora, lê para inteirar-se do mítico episódio” (SARAMAGO, 2017, p. 160), e para formular a justificativa da recusa dos cruzados. O relato histórico, na obra de Brandão, narra a jornada do Infante para as terras do Alentejo, onde encontra os cinco reis mouros com seus exércitos. Assim, ao fundamentar a solução de

³ Os livros de crônicas que compõem a História de Portugal, intitulados Monarquia Lusitana, que mostra o panorama histórico desde a criação do mundo, e conseqüentemente do povo lusitano, até o reinado de D. João I. Vários cronistas-mor do reino compuseram os livros, sendo eles: Frei Bernardo de Brito (autor da 1ª e 2ª parte), Frei António Brandão (autor da 3ª e 4ª parte), Frei Francisco Brandão (autor da 5ª e 6ª parte), Frei Rafael de Jesus (autor da 7ª parte) e Frei Manuel dos Santos (autor da 8ª parte).

Raimundo trazendo o discurso histórico produzido por Brandão, percebe-se no evento histórico as estruturas míticas arquetípicas. O capítulo lido por Raimundo é o momento em que, como já dito, D. Afonso recebe o sinal de Deus sobre a batalha.

CAPIT. II.

Do aparecimento de Christo nosso Salvador ao Infante Dom Afonso a noite antes da batalha, como foi levantado por Rei. (BRANDÃO, 1632, p. 119; adaptação nossa).

Nessa crônica, pode-se observar uma estrutura mítica típica de um enredo trágico e épico. O modo aristotélico por excelência, na composição deste tipo de enredo, tem de haver uma *reviravolta* e um *reconhecimento* (ARISTÓTELES, 2017). A reviravolta, para Aristóteles, é a modificação que determina a inversão das ações de forma verossímil e necessária, já o reconhecimento se dá a partir da reviravolta, que acarreta ações que levam da ignorância ao conhecimento, efetuado por meio dos *signos* que acabam por revelar algo ignorado na narrativa. Na narrativa elaborada por Brandão, pode-se perceber três momentos de reconhecimento vividos pelo rei: no primeiro, D. Afonso Henriques lê um trecho da Bíblia sobre Gedeão, “capitão do povo judaico”, o qual, com os seus “trezentos soldados”, vence os reis Madianitas, “passando à espada cento e vinte mil homens, sem outros muitos que morreram no alcance” (BRANDÃO, 1632, p. 119); no segundo, o rei adormece e sonha com um “velho de presença venerável” que diz que a batalha era ganha, e que seus descendentes, até a sexta geração, seriam olhados por Deus; e no terceiro, ainda em sonho, D. Afonso Henriques sai armado de espada e escudo da tenda, indo para fora de seus “arraiais”, e olhando para o céu viu um “resplendor formosíssimo”. É neste momento que acontece o reconhecimento final.

No meyo delle vio o salutífero sinal da santa Cruz, & nella encravado o Redemptor do mundo, acompanhado em circuito grande multidão de anjos, os quais em figura de mancebos formosíssimos apareciam ornados de vestiduras brancas & resplandecentes, & pôde notar o infante ser a Cruz de grandeza extraordinária, & estar levantada da terra quase dez côvados (BRANDÃO, 1632, p. 120).

Esse episódio relatado pelo Frei António Brandão é concebido com base no conceito aristotélico da composição do enredo trágico, pois é a partir dessas revelações divinas que D. Afonso Henriques recebe que há

oportunidade de provar o Seu poder, esta e tantas vezes quantas para isso vier a ser solicitado” (SARAMAGO, 2017, p. 170). Assim, os cruzados se vão na narrativa urdida pelo revisor, sem nenhuma explicação concreta, com exceção do discurso de Guilherme Vitulo, e desta forma “em privado ficou, não há registo, nem ele tampouco interessaria à trama destes casos” (SARAMAGO, 2017, p. 198). Retirando os cruzados como agentes históricos importantes para o desenvolvimento deste fato histórico, Raimundo Silva tem que resolver a problemática de figuras que antes tinham papel relacionado com os cruzados e que agora já não tem serventia nessa nova narrativa histórica. Outra problemática, então, é achar no meio dessa multidão que restou uma personagem que na narrativa seja um agente tal qual os cruzados seriam. Numa cena evocada, os soldados, que ficaram pelos “arraís”, estão em roda contando histórias das batalhas de Santarém, de onde vieram, outros que foram recrutados ao longo do caminho pelo exército, “enquanto a guerra não começa, entretêm a sede de glória própria com as façanhas da glória alheia” (SARAMAGO, 2017, p. 204). O revisor, segundo o narrador, encontra entre estes homens, a personagem para a sua narrativa: Mogueime.

A este homem haverá que reconhecer-lhe um nome, ele o tem, sem dúvida, como qualquer de nós, mas o problema está em que teremos de escolher entre o que ele supõe ser seu, Mogueime, e outro que lhe darão mais tarde, Moigema será (SARAMAGO, 2017, p. 204).

O surgimento desta personagem é o que aqui se aponta como um dos momentos principais em que o discurso histórico se torna ficcional. A invenção deste personagem, que não existe no registro histórico, fomenta a ficcionalidade da narrativa de Raimundo, que, em certa medida, já está posta no momento em que ele decide colocar o Não. Mogueime é o soldado da comitiva do exército do Infante D. Afonso Henriques, sendo que não é da patente mais alta da hierarquia, porém não está na classe tão desprivilegiada como é o caso do inimigo, os mouros. Assim, olhando essa perspectiva da construção da personagem do soldado, percebe-se que Mogueime está localizado na narrativa como mediadora dos extremos, sendo uma personagem que não é heroica, já que heroico é o rei, mas é ativo como sujeito daquele momento histórico narrado. Por conta disto, pode-se afirmar que a forma de composição dessa personagem, desse herói

mediano como conceitua Lukács (2011), salienta que a narrativa que Raimundo Silva está a escrever é um romance histórico.

As atitudes do revisor, alterando a história e tentando construir uma “nova história”, mexe com as estruturas pré-genéricas em que se baseia o discurso historiográfico, pois ele inventa uma situação que no discurso histórico está preenchido por um fato “indiscutível” da tradição histórica do país que é solidificado pelos escritos dos cronistas da época. A partir do momento em que ele substitui o “indiscutível” pelo *inventado*, o sentido do relato do cerco de Lisboa se volta para o artefato literário de outra maneira: de *modo ficcional*, gerando assim uma estrutura de enredo pré-genérica que será organizada esteticamente pelo autor-criador. E o elemento ficcional é marcado pela personagem que não é registrada na História, e que só entra na narrativa do revisor com a função artístico-literária de dar solução a um impasse. No entanto, não se pode esquecer que o personagem ali criado artisticamente está calcado no discurso historiográfico, porque, como diz Lukács (2011), as personagens de um romance histórico não utilizam as características de um tempo e espaço como um figurino ou roupa, mas sim são agentes ativos; por isso, Mogueime não é uma personagem representando teatralmente um soldado, ele é um soldado da batalha de Ourique. Esse respaldo de verdade se dá pelos elementos históricos que dão a seriedade da narrativa, como o próprio evento do cerco de Lisboa, a figura do rei D. Afonso Henriques e seus generais e amigos como o Egas Moniz.

Será desta forma então que o discurso artístico se apropriará do discurso histórico, fazendo a alteração no evento tido como verdade com a criação de personas e situações que não estão registradas na História; e é com essa alteração que a estrutura de enredo pré-genérica será estabelecida, que, no caso de Raimundo, será um romance histórico, sendo este parte de toda a tradição literária portuguesa. A questão é que toda essa forma de composição de discursos está a serviço de algo mais amplo e que constitui o todo do romance.

3 A ORGANIZAÇÃO ARQUITETÔNICA DA FICÇÃO E DA HISTÓRIA

Analisar uma obra de arte demanda um olhar específico e cuidadoso, pois pode-se perder a ideia que fundamenta toda a obra, principalmente quando se trata de uma obra contemporânea. A narrativa saramaguiana não trata somente sobre um modo particular de contar

histórias, mas sim que esse modo indica as valorações sociais acionadas pelo autor-criador. O pensamento ideológico de Saramago perante a História será o que organiza o objeto estético. Em *História do cerco de Lisboa*, Saramago discute, como se disse ao longo deste estudo, o esquecimento do sujeito perante a história de seu país, tendo em vista que, segundo o que define Lourenço, o sujeito português por conhecer “mal a sua terra”, acaba por ter uma postura genérica nacional: “o de viver mais a sua existência do que compreendê-la” (LOURENÇO, 2016, p. 81). Para, então, reconectar o sujeito com a tradição histórica portuguesa, o autor mostra como o indivíduo, por meio da revisão do passado, consegue compreender o vazio histórico e revela um “novo mundo” que até então não era visto. Toda essa discussão organiza o todo do objeto estético que é o romance, dando o arranjo artístico projetado pelo autor-criador que também carrega valores.

Cerdeira (2018) traz as considerações de fazer uma “nova história” em Saramago que tem como referência o romance *Memorial do Convento* (1982). No entanto, esse fazer está organizado de forma diferente de *História do cerco de Lisboa*. Em *Memorial*, existe do início ao fim a elaboração de uma nova história, isto é, o romance como um todo já é a nova versão da história contada por Saramago. Em *História do cerco*, o prisma é diferente, pois o objetivo do objeto estético não é só de contar a nova história, mas também de mostrar como se realiza o processo de constituição desse novo olhar para a História. Esse objetivo valorativo se materializa, de acordo com a concepção marxista do círculo bakhtiniano que será trazido para a análise, por meio da relação entre as formas arquitetônicas e as formas composicionais do objeto artístico.

Mikhail Bakhtin (2014/2019), em seu estudo sobre o romance⁴, pontua que analisar apenas o material de um objeto artístico não é funcional, por mais que este material seja mais estável ao observar e analisar; no entanto, o problema se agrava ao “tentar compreender e estudar a obra de arte como um todo, na sua singularidade e significação estéticas” (BAKHTIN, 2014, p. 19). É importante salientar que o material não deve ser desprezado na análise, a questão é que ele não mostra a

⁴ O estudo sobre o romance desenvolvido por Bakhtin foi publicado no Brasil em duas editoras distintas que organizam a edição do estudo de forma diferente. Pela Editora Hucitec, o estudo do filósofo é intitulado *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, organizado em livro único, tendo como introdução um ensaio abrangente sobre a análise da arte e da estética. Pela Editora 34, o estudo, intitulado *A teoria do romance*, é organizado e dividido em três partes, sem a inclusão do ensaio inicial considerado na edição da outra editora.

singularidade do objeto estético. É neste momento que se encaixa a confusão que acontece, na estética material, entre as formas arquitetônicas e as composicionais: *as formas arquitetônicas* são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, do acontecimento no aspecto da vida particular, social e histórica, da existência estética na sua singularidade; *as formas composicionais* são aquelas que organizam o material, tendo um caráter teleológico, puramente técnico, com o objetivo de realizar a tarefa arquitetônica. Diante disso, Bakhtin pontua que:

A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem - o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada - a dramática (BAKHTIN, 2014, p. 25).

Em suma, Bakhtin aponta, neste momento do seu estudo, que só observar o material, as formas composicionais, de uma obra não garante a compreensão exata desta, pois precisa considerar também a singularidade do objeto, ou seja, compreender as valorações ali postas e entender que esse objeto faz parte, como um objeto artístico, de uma interação comunicativa humana.

Voltando para o romance, Saramago determina a composição do seu objeto estético a partir de uma valoração sobre a compreensão vazia do discurso produzido pela tradição da história de Portugal, além da relação próxima dos discursos da ciência histórica e da literatura. Essa valoração, que é a forma arquitetônica, define a forma composicional do objeto, ou seja, como o juízo de valor é representado esteticamente na literatura portuguesa. Ao escolher a História de Portugal como personagem protagonista da narrativa, e tendo um personagem agente que é revisor de textos e que assume de princípio a sua ideologia sobre a ciência histórica e seu discurso, indica a posição axiológica do autor-criador referente ao problema da falta de conhecimento do povo português contemporâneo perante o discurso histórico que acaba por torná-lo vazio e sem representatividade. A atitude de Raimundo de querer alterar a narrativa histórica canonizada e criar uma “nova versão”, é acompanhada pelo narrador que observa o processo deste revisor que, contraditoriamente, se baseia nos registros históricos para constituir a sua.

A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus

pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha reta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu ato, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos de factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior (SARAMAGO, 2017, p. 280).

A postura do narrador diante de Raimundo Silva se mantém até certo momento distanciada, apenas observa e narra os passos que o revisor traça e a mudança dele como sujeito português. No momento em que Raimundo precisa solucionar o fato dos portugueses conseguirem invadir o cerco e derrotar os mouros, a valoração do autor-criador, materializada na voz do narrador, se expõe explicitamente. O trecho em questão sintetiza não só o juízo de valor a respeito da figura de Raimundo, mas também explica o objetivo arquitetônico do objeto estético como um todo: há uma mecânica exterior que organiza os discursos históricos, assim, tomar a iniciativa de alterar a História, por mais que ela esteja em falta na sua realidade social, e gerar uma nova fatalidade, não é possível, pois acaba por dar de encontro com algo que não foi modificado socialmente: *a realidade*. Quando Raimundo assume a postura de alterar o fato dos cruzados ajudarem os portugueses na invasão, o revisor tem que dar conta e explicar então como se deu a batalha, porque socialmente e historicamente Portugal é Portugal a partir do momento da batalha de Ourique, ou seja, ele mexe com uma questão que, para Portugal, é a essência daquele país: a *tradição histórica*. Assim, diante do impasse, Raimundo pensa “em pôr um ponto final no seu relato, fazer regressar os cruzados ao Tejo” e desse modo “a história se cumpra sem variações, como mera repetição de factos, segundo consta dos manuais e da História do Cerco de Lisboa” (SARAMAGO, 2017, p. 281). Todas essas valorações aqui apontadas fazem parte do plano ideológico que organiza o objeto estético, isto é, a forma arquitetônica. Desta forma, pensando que a forma arquitetônica determina as formas composicionais, a discussão valorativa a respeito da História de Portugal proposta pelo autor-criador só será

possível realizá-la esteticamente através de uma forma composicional tradicional na literatura portuguesa: o romance. O gênero romanesco escolhido por Saramago faz parte de uma tradição histórica literária, pois ao trazer a reflexão acerca da História do país, autores portugueses, como os mencionados (Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Eça de Queirós), escolhem também a forma composicional do romance.

Tendo em vista que as formas composicionais, segundo Bakhtin (2014), organizam o material, elas devem realizar apenas a tarefa arquitetônica, com o intuito apenas teleológico e utilitário, de modo que a organização do romance *História do cerco de Lisboa* (1989), bem como a escolha dos personagens, como Raimundo Silva, Maria Sara, o Costa, o rei D. Afonso Henriques, Mogueime e Ouroana, cumpre uma finalidade estética no objeto. Cabe ao revisor, então, a discussão intelectual do romance sobre o falir da tradição e a reconexão do sujeito, tendo assim uma consciência não apenas histórica, mas também de cidadão português. Por outro lado, se a forma arquitetônica delimita as personagens que serão utilizadas para o desenvolvimento intelectual e filosófico da discussão valorativa, e que também são partes da forma composicional, ela seleciona, também, os discursos que serão materializados para a composição da narrativa.

Na seção anterior, mostrou-se como se dá a relação do discurso historiográfico e do discurso artístico-literário, pensando na concepção composicional desses discursos. Para realizar de forma estética, a discussão sobre o modo de se ver a ciência histórica e de querer alterá-la, o narrador, em um primeiro momento, se coloca junto ao revisor para apontar os erros que o discurso historiográfico traz. O autor-criador mostra, como aponta Bakhtin (2019), *a imagem da linguagem do outro*, ou seja, ele coloca o discurso histórico servindo como objeto da representação artística, com o *estilo do outro*, dando assim uma representação *paródico-estilizante*. A materialização desse discurso do outro, que é apenas um objeto de representação para a composição do gênero romanesco, é fundamental para visualizar as valorações sociais no plano arquitetônico, e compreender e entender a organização da forma composicional do romance: apontar que a história, sim, pode conter suas dubiedades, lacunas e erros, mas ela está diretamente relacionada a um fato construído socialmente. E é isto que se vê no momento, por exemplo, em que Raimundo seleciona algumas páginas do livro do historiador e, numa espécie de pesquisa de campo, vai ver como essa narrativa é materializada na realidade.

considerando sobre os desencontros entre a palavra e o sentido, a si mesmo se observou e de si mesmo fez juízo severo, Afinal que direito tenho eu de julgar os outros, vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que estão em livros, coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, quase tão cego como o almuadem, se não fosse esta ameaça do Costa, provavelmente, nunca teria a ideia de verificar o traçado da cerca, as portas, que estas aqui cuida eu que já serão da muralha fernandina, claro que quando chegar ao fim do meu passeio saberei mais, mas também é certo que saberei menos, precisamente por mais saber, por outras palavras, a ver se me explico, a consciência de saber mais conduz-me à consciência de saber pouco, aliás, apetece perguntar, que é saber, tinha razão o historiador, a minha vocação é para filósofo, dos bons (SARAMAGO, 2017, p. 79).

Trazer o discurso historiográfico do outro, não só o do historiador personagem do romance, mas também as crônicas portuguesas, tais como a Crônica de Frei António Brandão, como já se pontuou, é constituir uma base material para que a discussão intelectual do plano arquitetônico seja realizada de forma artística. Essa consciência adquirida por Raimundo não vem de forma intuitiva, vem da relação que este sujeito estabelece com a História e seus discursos. Ele percebe então, fazendo uma espécie de *mea culpa*, que a História contada nos livros históricos sempre esteve presente na realidade daquela Lisboa, levando a sua posição ideológica inicial a cair por terra, pois a História não é literatura, mas sim vida; e assim ele não deveria “julgar os outros” pelos erros de não conhecerem a História, sendo que ele próprio, que vivia ali desde que nasceu, não a conhecia.

Outro discurso que está a serviço da forma arquitetônica é a obra elaborada pelo revisor, para materializar a ideia da sua nova história. Partindo do que foi posto sobre o discurso artístico produzido por Raimundo, na seção anterior, o que o revisor produz é um romance histórico pelos elementos já apontados anteriormente. A questão é: o que é construído pelo revisor não é de fato um romance histórico, mas sim uma *paródia* que, como pontua Bakhtin sobre a imagem do discurso do outro, traz “aspas de entonação”, ou seja, não é apenas estilizante essa imagem do discurso de um romance histórico, mas sim *irônica* (BAKHTIN, 2019, p. 16), pois o discurso de Raimundo, no início, ao considerar a História como Literatura, é desmontado pelo plano valorativo do romance, porque o autor-criador possibilita que a nova história inventada pelo revisor só tenha validade no

momento em que ele constitui uma ficção. Observa-se a conversa que Maria Sara tem com Raimundo Silva, ao questioná-lo sobre o fim da obra:

Ainda falta muito para terminá-la, Poderia acabá-la em três linhas, no género depois casaram e foram muito felizes, no nosso caso os portugueses num supremo esforço tomaram a cidade, ou então ponho-me a enumerar as armas e as bagagens, a enredar as pessoas e as personagens, e nunca mais chegarei ao fim, uma alternativa seria deixá-la ficar tal qual está, agora que já nos encontramos, Preferiria que a terminasses, tens de resolver as vidas daquele Mogueime e daquela Ouroana, o resto será menos importante, de toda a maneira sabemos como a história terá de acabar, a prova é estarmos a jantar em Lisboa, não sendo mouros nem turistas em terras de mouros (SARAMAGO, 2017, p. 330).

A fala de Maria Sara potencializa a função da narrativa criada por Raimundo: desenvolver e fechar o elemento ficcional criado por ele. Afinal, como o próprio narrador aponta no momento de clímax, a História é um mecanismo externo, ou seja, é um discurso criado pela formação social daquele povo e não há como fugir disso, pois “a prova é estarmos a jantar em Lisboa”. Este fato histórico, de que Lisboa é a Lisboa lusitana, é indiscutível pela tradição narrativa histórica, bem como pela realidade espacial e geográfica ali concretizada. O que torna interessante a história do Cerco são exatamente os elementos ficcionais inventados. No final, o que importa na narrativa construída pelo revisor é o caminho para a resolução do *enredo folhetinesco* entre Mogueime e Ouroana. E assim o revisor consegue escrever a sua nova história, ancorada no discurso histórico e só validada por meio da ficção. A ironia marcada na produção paródica de um romance histórico, não é somente a possibilidade de validação que Raimundo encontra para a sua nova história, mas também que há uma crítica perante a produção discursiva histórica de Portugal, sendo ela uma ficção, devido a forma de organização de enredo pré-genérico. Assim, acaba por salientar de que o elemento ficcional torna muito mais interessante e instiga a imaginação do leitor em uma narrativa histórica, do que o próprio fato histórico que, no caso desta narrativa de Saramago, é a invasão do cerco.

Desta forma, compreende-se que a constituição do romance, que trabalha com a temática e elementos históricos e ficcionais, está a serviço de um objetivo que vai além da discussão do que é história e do que é

ficção, mas se centra na ideia da escassa relação que os sujeitos têm com a história da nação, e que, por não a compreender, essa relação acaba por esvaziar toda a tradição histórica que fomenta não apenas uma questão geográfica-espacial, como também a formação de identidade. A função arquitetônica desse objeto estético se dá justamente em mostrar a complexidade da construção de uma narrativa histórica que tem que se pautar com o real por meio dos documentos reais históricos; além de pontuar que a percepção da construção de um discurso histórico não pode ser calcada a partir de um ponto de vista único, individual, mas sim coletivo. E para que essa discussão aconteça, que essa função arquitetônica possa se realizar, o autor-criador escolhe formas composicionais, como a escolha do próprio gênero, que são preenchidas de valorações, tendo apenas uma função estética na organização do objeto artístico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Saramago, em *História do cerco de Lisboa*, mostra exatamente como se dá esse processo de discussão do discurso histórico e também sobre a seriedade desta ciência, com vistas a mostrar a problemática existencial que o português contemporâneo tem com a História do próprio país. Essa relação se dá porque o discurso histórico foi se desgastando, conforme sócio-historicamente e culturalmente foi se modificando o próprio país, fazendo com que essa imagem do país, que foi idealizada através da produção de uma narrativa histórica mítica, fosse sendo esquecida. A iniciativa de revisitar a História e revisá-la é um modo de dar um brilho outro, para que essa ligação da narrativa histórica constituída com os sujeitos se torne novamente possível. No entanto, o autor pontua que alterar o discurso historiográfico não é uma questão fácil de se realizar, pois ele está relacionado com uma tradição constituída socialmente ao decorrer dos tempos, mesmo que esse enredo histórico se assemelhe com a urdidura de um enredo literário. Acompanhando a narrativa da personagem Raimundo Silva é possível ver os impasses pelos quais o revisor passa ao construir uma nova história; afinal, a posição do revisor, desde o início da narrativa, sobre a ciência historiográfica, leva-o a contradições no decorrer do percurso, sendo que esta ciência, que o revisor deslegitima no início da narrativa chamando-a de literatura, o auxilia na composição da sua nova narrativa sobre a história da conquista de Lisboa.

E ironicamente, arquitetada pelo autor-criador, a narrativa histórica de Raimundo só ganha validade ao se tornar um gênero literário.

Desse modo, pode-se concluir que o modo de constituição do romance está a serviço de uma função arquitetônica postulada pelo autor-criador que organiza o todo do objeto estético, utilizando-se, na forma composicional, o jogo entre a história e a ficção, materializado pela inserção de imagens de discursos do outro como uma paródia-estilizante ou irônica, sendo que estes têm uma função puramente estética do romance. É preciso salientar, também, que por mais que um romance português, mais precisamente o romance saramaguiano, tenha elementos históricos em sua composição, isso não dá garantia de compreendê-lo em sua unidade cultural, mas, ao visualizar a discussão levantada no romance, pode-se apreender qual a função que esses elementos estão exercendo na realização singular da composição estética do objeto. No caso de Saramago, a História é um elemento importante que transita tanto no campo arquitetônico quanto no composicional, que está presente no discurso historiográfico e artístico, e se faz presente na vida dos sujeitos que ali vivem.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária (1924). In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance*. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução e posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BRANDÃO, Frei António. *Terceira Parte da Monarquia Lusitana: que contém a História de Portugal desde Conde Dom Henrique, até todo reinado delrey Dom Afonso Henriques*. Impressa em Lisboa em o Mosteiro de S. Bernardo, 1632.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra* (1846). 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

HERCULANO, Alexandre. *O Bobo* (1843). Prefácio de Vitorino Nemésio. São Paulo: Difel, 1967.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires* (1900). Apresentação e notas de Marise Hansen. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa* (1989). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (1982). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WHITE, Hayden. O Texto Histórico como Artefato Literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

Recebido em 16 de fevereiro de 2022

Aprovado em 24 de junho de 2022

Iago Nunes dos Santos

Mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

Contato: iago.nunes96@usp.br

: <http://orcid.org/0000-0002-1543-7614>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

O FUTURO FABULOSO DOS IBÉRICOS EM *A JANGADA DE PEDRA*: UM MANIFESTO DISSONANTE COMO RESPOSTA À EUROPA

THE FABULOUS FUTURE OF THE IBERIANS IN *THE STONE RAFT*: A DISSONANT MANIFEST AS A RESPONSE TO EUROPE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p47-62>

Ubiratan Machado Pinto¹

RESUMO

O presente artigo estabelece uma discussão teórica a respeito do romance *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago, conferindo-se na narrativa o debate político que o autor promove através de personagens emblemáticos para a história de Portugal e Espanha. Pertencer ou não à Europa é um dos pontos cruciais de reflexão que o narrador nos oferece em forma de crítica ao longo do texto, uma vez que a Península Ibérica passa a navegar pelos mares, desprendida do Velho Mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Ironia; Mitologia; Política; Historiografia; Metaficção.

ABSTRACT

This article establishes a theoretical discussion about the novel *The stone raft* (1986), by José Saramago, giving in the narrative the political debate that the author promotes through emblematic characters for the history of Portugal and Spain. To belong or not to belong to Europe is one of the crucial points for reflection that the narrator offers us in the form of criticism throughout the text, since the Iberian Peninsula begins to navigate by the seas, detached from the Old World.

KEYWORDS

Irony; Mythology; Politics; Historiography; Metafiction.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

INTRODUÇÃO

É próprio da literatura convidar-nos a participar de uma viagem para um lugar insólito, oferecendo aos leitores perspectivas nem um pouco óbvias a respeito da vida, da sociedade, dos dilemas humanos, uma vez que a reflexão a ser feita por nós também se molda à habilidade de realizarmos um exercício de contemplação inusitado, pois nosso ponto de partida é o incomum ficcional trazido à tona através da escrita de autores que se veem às voltas com as mais diversas inquietações do mundo. Sem dúvida alguma, podemos destacar, dentre tantos ficcionistas de escrita potente e imaginativa, a presença inarredável de José Saramago (1922-2010) com suas obras literárias que transformam a história da literatura portuguesa por intermédio de um olhar moderno e apocalíptico a respeito da trajetória feita pelas figuras (sobre-)humanas que o autor convoca em suas narrativas para tecer o seu universo imaginário em que os personagens se firmam e vacilam ao mesmo tempo diante dos entrelaçamentos impensáveis produzidos pelo autor português que, neste ano, é especialmente celebrado por uma comunidade vasta de admiradores de suas criações literárias devido à comemoração do centenário de seu nascimento.

A palavra “insólito” deriva do latim “*insolitus*”, formada pela mescla do prefixo de negação “in-” com o termo “solito”, o que exprime a ideia de algo não habitual ou costumeiro, longe do lugar comum, remetendo àquilo que é estranho, extraordinário, inesperado, surpreendente. Assim, com o romance *A jangada de pedra* (1986), José Saramago apresenta-nos a possibilidade de a Península Ibérica desgarrar-se do resto da Europa, flutuando pelo Oceano Atlântico. Esse é o tema da narrativa e tudo se desdobra a partir de tal evento. O próprio texto é a ruptura, o corte ou a fenda que vai se alargando no decorrer das páginas. Com referência às reflexões de Roland Barthes em *O prazer do texto* (2006, p. 11-12), a linguagem que está a serviço da literatura funda-se com a cisão relativa à escritura do artefato polissêmico ao dispor do leitor. A exemplo do romance em questão, observamos a sua margem coerente (a do uso da língua corrente, sistematizada, regrada por preceitos gramaticais) ao passo que seguimos a sua margem móvel (transgressora, rebelde, avessa a quaisquer convenções normativas), vazia, livre para adotar o contorno que quiser, uma vez que o texto torna-se objeto de desejo justamente pela fenda existente em que o jogo

da linguagem e as múltiplas camadas de sentido nele incrustadas nos instigam para permanecermos inebriados pela história sustentada nessa narrativa. Em *A jangada de pedra*, passamos a contar com a imprevisibilidade do jogo textual. Na leitura do romance, não importam os fatos e as explicações racionalmente sinalizadas a respeito do sismo que detona parte do continente europeu e, sim, a catástrofe que deixa em evidência a rachadura abissal, a indomável brecha geológica que alimenta o interesse lascivo pela progressão semântica de um texto fora do comum:

A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retoma, portanto, como margem: sob não importa qual forma (BARTHES, 2006, p. 12).

José Saramago não refuta questões políticas que são profundamente inerentes ao fato inusitado com o qual sugere na obra a separação de Portugal e Espanha do resto da Europa. Não se trata de algo meramente fantasioso ou sem propósito claramente fundamentado. Nesse caso, adotemos os preceitos de Roland Barthes, anteriormente mencionados, para explicar que tal romance suscita indagações quanto à posição do autor frente aos rumos da Europa em meados da década de 1980. O leitor de *A jangada de pedra* é convidado a desprender-se de parte do Velho Mundo para assimilar a ruptura instaurada no texto, sem deixar de notar que, na função de produzir a respectiva leitura, ele vislumbra uma presumível visão de mundo edificada no plano ficcional quando também é convocado a reconhecer a fragmentação evidentemente intencional nessa obra:

O prazer do texto não tem preferência por ideologia. *Entretanto*: essa impertinência não vem do liberalismo, mas por perversão: o texto, sua leitura, são clivados. O que é desbordado, quebrado, é a *unidade moral* que a sociedade exige de todo produto humano. Lemos um texto (de prazer) como uma mosca voando no volume de um quarto: por ângulos bruscos, falsamente definitivos, atarefados e inúteis: a ideologia passa sobre o texto e sua leitura como o rubor sobre um rosto (em amor, alguns apreciam eroticamente esse vermelho) (BARTHES, 2006, p. 40).

Em conformidade com tais observações, consideremos três partes a serem apontadas neste artigo, cujos subtítulos são estes: “Península sitiada”; “Semideuses errantes”; e “Resposta à Europa”, tópicos esses que se relacionam com uma forma de leitura despretensiosa, apresentada neste texto, sem ter o compromisso de oferecer uma resolução absoluta sobre a referida narrativa de José Saramago.

1 PENÍNSULA SITIADA

A Península Ibérica simplesmente deixa de fazer parte do continente europeu e está apartada dos outros países vizinhos por causa de um fenômeno geológico sem precedentes. A ironia de Saramago se estabelece dessa maneira no romance em pauta. Pode-se pensar que Portugal e Espanha distinguem-se social e culturalmente do restante da Europa devido à história de formação dos povos ibéricos, engendrada por diferentes disseminações humanas ao longo dos tempos no território peninsular tais como a migração dos bárbaros, a invasão árabe e a diáspora judaica, e até mesmo em razão de as terras peninsulares representarem um passado de disputas imperialistas que marcam o caráter identitário colonizador desses países. Eis a situação das duas nações à época de adesão efetiva à atual União Europeia em 1986, ano de publicação de *A jangada de pedra*, através da perspectiva apresentada por Saramago nesse romance: aceitar o acordo que talvez pudesse caracterizar um certo desprezo à memória de conquistas marítimas e revigorar, por intermédio do imaginário pertinente à glória pretérita dos reinos português e espanhol, a cisão cultural com a aliança econômica para sublinhar aquilo que já foi deixado para trás, uma vez que, perante os outros Estados-membros da UE, tal como afirma Eduardo Lourenço (1988, p. 60) em *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, “acentua-se, cada dia que passa, a nossa estrutural dependência de nações ou grupos para quem a Revolução de Abril, mesmo mitigada, não é nem pode ser *persona grata*”.

Com o fim do Estado Novo de Salazar em Portugal, ocorrido no dia 25 de abril de 1974, data que assinala a notória Revolução dos Cravos, a pátria lusitana, mergulhada em dificuldades financeiras e desigualdade social, é impelida a se reorganizar economicamente, pois perde o controle colonial após os movimentos de independência de países africanos, tornando-se necessário voltar-se para o mercado europeu e, desse modo, modernizar-se e atingir melhor desenvolvimento econômico com o apoio

da União Europeia. É devido a esse contexto histórico que a Península Ibérica se desprende do continente europeu para reafirmar a posição de pertencimento à heroicidade náutica tanto reverenciada na epopeia camoniana quanto no lirismo modernista de Fernando Pessoa, referências presentes no romance de Saramago: “Vejam-se os portugueses, ao longo das suas douradas praias, proa da Europa que foram e deixaram de ser, porque do cais europeu nos desprendemos, mas novamente fendendo as ondas do Atlântico, que almirante nos guia, que porto nos espera” (SARAMAGO, 2017, p. 88-89).

Se o acordo com a União Europeia mudaria completamente o cenário econômico de Portugal e Espanha, a única maneira de as duas nações se preservarem como potências ultramarinas seria por intermédio da separação drástica e irreversível da Península Ibérica com a Europa, continente criticado pelo narrador devido ao fato de os ibéricos serem vistos como um enigma pelos europeus:

Quantas vezes passaram por aqui peste e guerra, terramotos e incêndios, e sempre esta terra envolvente ressurgiu do pó e das cinzas, fazendo do amargo sofrimento doçura de viver, da tentação barbárica civilização, campo de golfe e piscina, iate na marina e descapotável no cais, o homem é a mais adaptável das criaturas, principalmente quando vai para melhor. Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também (SARAMAGO, 2017, p. 152-153).

Vagar em mar aberto é sinônimo de honra e triunfo para portugueses e espanhóis que aparecem envolvidos na trama da narrativa. O narrador de *A jangada de pedra*, nessa passagem do romance, subverte a condição de inferioridade em relação à comunidade europeia que se consolida como uma zona de economia forte, cogitando até mesmo haver, do outro lado da península, semelhante incompatibilidade principalmente de ordem cultural face ao conjunto de países que partilham da mesma moeda.

A consequência da fenda que divide península e continente europeu é o acirramento da rivalidade oriunda desse fenômeno geológico. A frase “nós também somos ibéricos” começou a ser proferida em diversas línguas

e tal reação, mostrada na narrativa, corresponderia ao apoio dos europeus menos ortodoxos no que diz respeito à preferência pelo lado que não se soltou rumo ao mar e avessos à suposta arrogância da Europa. No entanto, prevalece o antagonismo, como podemos verificar no seguinte excerto:

Essas pessoas [que fugiram da península quando a ruptura estava acontecendo] traçaram o negro quadro das realidades ibéricas, deram conselhos, com muita caridade e conhecimento de causa, aos irrequietos que imprudentemente estavam a pôr em perigo a identidade europeia, e concluíram a sua intervenção no debate com uma frase definitiva, olhos nos olhos do espectador, em atitude de grande franqueza, Faça como eu, escolha a Europa (SARAMAGO, 2017, p. 155).

Desde a separação catastrófica nos Pireneus, Portugal e Espanha passam a navegar pelo Oceano Atlântico, indo em direção ao ponto mais setentrional do hemisfério norte em um primeiro momento e, depois, rumo ao hemisfério sul, intercalados os países peninsulares entre a América do Sul e a África. Dessa forma, as nações começam a assumir plena autonomia política e econômica diante do Velho Mundo. O deslocamento pelos mares provoca uma crise identitária na Europa, a exemplo da hostilidade derivada do confronto “ser ibérico” *versus* “ser europeu”. No entanto, a Península Ibérica reage, expondo a relação de interesses mercantis com o território luso-hispânico, tal como demonstra o narrador a seguir:

[Os governos da Europa] decidiram tornar-nos bodes expiatórios das suas dificuldades internas, intimidando-nos absurdamente a deter a deriva da península, ainda que, com mais propriedade e respeito pelos factos, lhe devessem ter chamado navegação. Esta atitude é tanto mais lamentável quanto é sabido que em cada hora que passa nos afastamos setecentos e cinquenta metros do que são agora as costas ocidentais da Europa, sendo que os governos europeus, que no passado nunca verdadeiramente mostraram querer-nos consigo, vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam e, ainda por cima, sabem não nos ser possível (SARAMAGO, 2017, p. 160-161).

O que está em jogo em *A jangada de pedra* é justamente a preservação dos valores nacionais referentes às soberanias portuguesa e espanhola como nações emancipadas e não dependentes dos trâmites político-econômicos da Europa. Assim, as vastas terras peninsulares adquirem o seu brio identitário e cultural através de cinco personagens emblemáticos

nesse romance: os portugueses Joana Carda, Joaquim Sassa e José Anaiço, o espanhol Pedro Orce e a galega Maria Guavaira.

2 SEMIDEUSES ERRANTES

Não é em vão que o romance *A jangada de pedra* trata de uma viagem frenética dos ibéricos pelo Oceano Atlântico por meio de uma rochosa e gigantesca embarcação peninsular, com personagens aparentemente comuns. Também não podemos esquecer que o mar, nessa fabulosa jornada, perde de certo modo a sua relevância como orientação geográfica inalterável, não importando mais se águas oceânicas são vistas como ponto de partida ou de chegada. Referente a essa perspectiva, vale dizer que Saramago dialoga com Camões e atualiza o enaltecimento não apenas à pátria portuguesa, como também ao universo luso-hispânico como um todo. Quando o narrador associa episódios extraordinários aos cinco protagonistas dessa narrativa, torna-se inequívoca ainda a alusão aos deuses greco-latinos diretamente relacionados com a saga de Vasco da Gama em *Os Lusíadas*. A aproximação com os deuses pagãos da epopeia camoniana se estabelece, no entanto, de maneira oblíqua, adquirindo, a partir das referências da mitologia greco-romana, outro significado na prosa, mais peculiar e inusitado. Com isso, surge no texto a menção a um mito popular da comuna francesa de Cerbère, situada nas proximidades dos Pireneus, na qual os cães, descendentes de Cérbero, guardião canídeo do mundo inferior, não ladram, a não ser que o final dos tempos venha. Mais adiante, Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa, Pedro Orce e Maria Guavaira ganham a intrigante companhia de um cão chamado Constante, trazendo um fio azul preso em suas mandíbulas, aparição inesperada e enigmática que, novamente, reforça o imaginário mitológico da obra, tal como destaca Maria Cristina Chaves de Carvalho na dissertação “*Aqui o mar acaba e a terra principia*”: o lugar que se revela em *A jangada de pedra*:

A referência mitológica a Cérbero vem colaborar com o mistério que envolve um cão na narrativa, porque é o guia de itinerantes neste percurso inusitado. Destacamos a crença no homem, no conhecimento decorrente da viagem, traduzindo-se tudo isso numa autognose coletiva, necessária e urgente, pois o romance propõe reflexões sobre o momento histórico e político da produção da obra, marcando radicalmente a sua oposição à inserção na União Europeia. Afinal, embora os povos ibéricos façam parte da Europa, vivem de fato à

margem. O narrador vem nos advertir de que as personagens sensíveis deste romance, embora extraídas do cotidiano, não se assemelham às pessoas comuns (CARVALHO, 2006, p. 12).

A ideia de que uma colossal jangada de pedra pudesse flutuar no Oceano Atlântico de alguma forma alude à embarcação marítima dos semideuses da Grécia Antiga chamada de nau Argo, denominada assim em homenagem ao construtor. Conforme nos esclarece Thomas Bulfinch na obra *O livro de ouro da mitologia*, é nesse navio de grande porte que, dentre muitos outros heróis, Jasão, Hércules e Teseu despontam como notórios tripulantes em busca do Velocino de Ouro. Vale dizer ainda que na proa da expedição náutica era colocada a imagem de Atena, deusa da civilização, da sabedoria, protetora das artes e das invenções.

De acordo com esses registros mitológicos, Joana Carda pode ser considerada como a personagem que principia a cisão peninsular, quando faz um risco com uma vara de negrilho no chão, causando a ruptura na cordilheira francesa, mas, para além de ser vista como uma ninfa ou uma fada que usa a sua varinha de condão para fazer magias extraordinárias, a sua façanha determina a justificativa da narrativa como um todo, o propósito mais relevante da história, pois a aventura apresentada no romance de Saramago sustenta-se devido ao argumento principal do texto, que é o de separação radical e irreversível da Península Ibérica, sendo Joana Carda, talvez, uma versão extraordinária, mas mortal, da deusa Atena, salvaguardando portugueses e espanhóis que se deslocam com ela em mar aberto.

José Anaíço é aquele que também parece colaborar com a sina de divisão geológica protagonizada por Portugal e Espanha em relação ao Velho Mundo, sendo acompanhado de estorninhos por toda parte aonde vai o personagem. Os pássaros que seguem o professor primário são comuns na Europa, têm plumagem predominantemente escura, mesclada com penas brancas e pissita com muita facilidade, mas são espécies que devastam plantações, destroem habitats de outros animais, demonstrando todos eles um comportamento altamente territorialista, além de o nome deles servir como sinônimo para leviandade. Esses pássaros que se reúnem em bando, parecendo dessa forma “nuvem escura e enorme, como de tempestade” (SARAMAGO, 2017, p. 14), mostram-se como um símbolo negativo no texto, uma vez que mancham o cenário ao redor de José Anaíço, anuviando o itinerário do personagem feito uma mancha irremovível.

A mácula que persegue José Anaiço, representada pelo bando de estorninhos, remete ao conceito de “miasma” oriundo da mitologia grega. De acordo com o autor Robert Parker na obra *Miasma: pollution and purification in early Greek Religion* (1983), tal noção nos sugere a ideia de “poluição”, “profanação”, “contaminação”, uma vez que o miasma seria um poder contaminante emanado de um herói impuro, perverso, que comete atrocidades e mancha a sociedade da qual faz parte, comprometendo-a de forma catastrófica até que o facínora seja expurgado do meio. Se o professor surge no romance de Saramago como um pensador desacreditado de sua comunidade, alguém que poderia iludir a todos com facilidade e que ainda seria supostamente capaz de encantar passarinhos, um sujeito com disposição em potencial para criticar os rumos da Península Ibérica, então a sua importância na narrativa é justamente a de carregar consigo a nódoa imaginária que paira sobre os ares lusitanos: o passado colonial glorioso, ainda que marcado por violência ao extremo e muito sangue derramado, e a ameaça da adesão à União Europeia que a obra romanesca destaca na ocasião de seu lançamento em 1986. Por todas essas razões, é preciso observar que José Anaiço não pode ser considerado um criminoso ou assassino, assim como não se reconhece no protagonista nenhum desvio de caráter evidente. No entanto, o que há de heroico no papel desenvolvido por ele na trama se refere ao fato de justamente ser colocado na situação de enfrentar os prováveis maus presságios trazidos pelos passarinhos que voam ao redor dele, suportando o tormento como um semideus amaldiçoado pela própria história de seu povo.

Quem procura José Anaiço, quando toma conhecimento de que a Península Ibérica se desprendia da Europa, é Joaquim Sassa. Outro episódio surpreendente no romance é protagonizado por esse funcionário de escritório, favorecido por uma força descomunal equivalente à de Sansão, como menciona o narrador, que o torna capaz de lançar ao mar uma pedra gigantesca. Nesse sentido, o vigor de Joaquim Sassa também alude à pujança dos argonautas Hércules e Teseu, famigerados heróis que se empenharam a encarar os desafios mais escabrosos mencionados nos tão culturalmente difundidos relatos mitológicos. Unindo-se com os três personagens citados anteriormente, por todos exercerem façanhas inimagináveis, Maria Guavaira assume posição análoga a de Ariadne, lendária princesa de Creta e filha do Rei Minos. Enquanto Ariadne auxilia Teseu no labirinto do Minotauro, fornecendo ao herói um fio para que

soubesse sair do caminho intrincado, Maria Guavaira, em semelhantes circunstâncias, desfia uma meia azul feita de lã cujo fio é simplesmente interminável. A galega interliga-se com os demais protagonistas em sua casa por intermédio do cão Constante, que segura entre os dentes o fio azul oriundo da meia de lã. Além disso, o farmacêutico espanhol Pedro Orce também se reúne com eles, afetado pela ruptura geológica na Península Ibérica após Joaquim Sassa ter arremessado uma pedra imensa no oceano. Na condição de ser o protagonista mais velho de todos os demais personagens, Pedro Orce passa sentir a terra tremer constantemente e é um sujeito que parece estar intimamente ligado à terra, ao chão, ao solo. No entanto, cabe considerarmos que um vasto território estremece de maneira estarrecedora por causa do movimento do oceano. Portugal e Espanha vogam sobre um mar bravio que causa o tremor na superfície peninsular percebida apenas pelo espanhol já muito vivido e de cabelos brancos, como se ele fosse Poseidon, deus dos mares e oceanos, deslocado de seu reino, a lendária figura mitológica capaz de provocar terremotos e maremotos. Pedro Orce é o protagonista que mais tem ligação com as águas que circundam a Península Ibérica:

Pedro Orce mede a dimensão do oceano e nesse momento acha-o pequeno, porque ao inspirar fundo se lhe dilatam os pulmões tanto que neles poderiam entrar de golfão todos os abismos líquidos e ainda soprar espaço para a jangada que com os esporões de pedra vai abrindo caminho contra as vagas. Pedro Orce não sabe se é homem ou peixe (SARAMAGO, 2017, p. 182-183).

Quando descobre uma antiga barca de madeira petrificada, o velho farmacêutico evoca um destemor próprio dos navegantes, dos marinheiros, daqueles que se lançam ao mar sem medo das intempéries e tempestades marítimas, e é esse ânimo de argonauta que podemos identificar no personagem: ele se move para as bordas da terra, avança para a outra ponta da península em que a fenda geológica se formou e conhece a parte fragmentada dos Pirineus, alcançando a parte arruinada de rocha e pedra que sobrou da cordilheira. Assim, seguem em direção a esse lugar os cinco personagens, seres dotados de aptidões fenomenais, dispostos a viver um futuro fabuloso.

3 RESPOSTA À EUROPA

A epígrafe de *A jangada de pedra* é uma frase extraída do romance *Concerto barroco* (1974), do escritor cubano Alejo Carpentier. Assim, José Saramago abre o romance com a seguinte frase: “Todo futuro es fabuloso”. A referência à narrativa de Carpentier reforça dilemas entre mundos diferentes, entre nações que dialogam culturalmente e rivalizam ao mesmo tempo e, com isso, a tensão entre os povos ibéricos e o restante da Europa é justamente um dos pontos de destaque no romance de Saramago. Adotando o realismo maravilhoso, cunhado pelo autor cubano, o escritor português lança Portugal e Espanha ao mar, instaurando o insólito desde o início do texto, mas inverte a lógica esperada acerca daqueles que adquirem um destino errante por águas salgadas: não são os portugueses e os espanhóis que estão à deriva e, sim, o Velho Mundo. Nesse sentido, o lado que perderia é a Europa através da perspectiva presente em *A jangada de pedra*.

A Península Ibérica é salva pela própria e peculiar historiografia nesse romance, algo que o texto traz à tona quando menciona diversos episódios relacionados com a cultura luso-hispânica, a exemplo do cavaleiro da triste figura, Dom Quixote. No entanto, os tempos são outros e a predecessora Comunidade Econômica Europeia, preterida radicalmente no contexto da narrativa por meio uma fenda abissal, mas atualmente designada como União Europeia (em vigor desde 1º de novembro de 1993), constituída por 27 Estados-membros, mostra-se agora consolidada como uma economia de fato robusta perante as demais nações não integradas a esse acordo e a força dessa organização política, se projetarmos a perspectiva crítica do leitor contemporâneo sobre a obra, tende a superar até mesmo o gesto defensivo que se insinua no texto de Saramago, isto é, a impossibilidade de fazer parte do tratado internacional por conta da ruptura geológica. O que resta fazer então? Por que tal acordo seria incompatível com a ordem de mundo lusitana e/ou hispânica? Seria mesmo uma sujeição tornar-se parte de uma estrutura econômica voltada para o mercado europeu? É justamente por isso que a Revolução dos Cravos, mencionada anteriormente, surge para transformar a sociedade controlada pelo regime salazarista durante 41 anos, dissolvendo o poder ditatorial colonialista na ocasião em que Portugal precisa lidar com o problema da perda do mercado de suas colônias, a defasagem do setor produtivo e a desigualdade social do país durante a recessão econômica mundial dos anos 1970. Que outra escolha os portugueses teriam nesse contexto adverso? Na obra *Nós e a Europa ou as duas razões*, Eduardo

Lourenço sinaliza a integração que inevitavelmente ocorreu entre todos os países europeus, incluindo os peninsulares: “A deriva atlântica já a fizemos. É mesmo a essência do nosso específico europeísmo. É dela que estamos regressando, continuando aliás nela sem contradição alguma com a nossa participação na construção europeia” (LOURENÇO, 1990, p. 36).

A fenda política é uma fissura imaginária no romance de José Saramago porque a única maneira de resistir ao acordo que engloba os interesses financeiros dos países do Velho Mundo é através da evocação de um passado eivado de feitos heroicos e de uma tradição cultural que se desenvolve em função do uso das línguas de origem ibero-românicas. Não é à toa, por exemplo, que a narrativa está repleta de provérbios portugueses.

Joana Carda risca uma vara de negrilho no chão e, assim, um antigo continente deixa de representar um impasse político para os ibéricos. No entanto, integrá-los no acordo internacional equivaleria a uma questão muito mais estratégica do que meramente a um tema que fosse traduzido como sinônimo de cordialidade entre nações diferentes. No livro de Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, o prosador português enfatiza a hipocrisia que costura as relações políticas europeias rechaçadas no romance, como se a Europa pudesse solucionar os problemas socioeconômicos dos países ibéricos durante os anos 1980, tal como mães que reconfortam filhos nos braços: “Por que antes era o jogo das potências no qual não tínhamos importância nenhuma; agora, é um suposto jogo de concerto e de acordo geral em que nós participamos, mas que também continuamos a não ter importância nenhuma” (REIS, 1998, p. 147).

Não é preciso encontrar raciocínios altamente aprimorados para reconhecer que Portugal e Espanha guardam apenas a memória de tempos pretéritos triunfantes no que se refere a expansão colonial ao redor do mundo. Se realmente for necessário recuperar o mito da heroicidade náutica ibérica que coloca os dois países em lugar de destaque no mapa-múndi das disputas territoriais, então vale considerar que isso também está circunscrito somente ao imaginário pertinente à historiografia dessas nações, uma vez que caiu por terra a posição de privilégio e soberania desses impérios de outrora aos olhos da Europa do século XX.

No romance *A jangada de pedra*, podemos conferir, no entanto, a resignificação do mito relativo aos tempos gloriosos de portugueses e espanhóis que navegaram pelos mares em busca da posse de novos territórios e metais preciosos, propondo ao leitor uma configuração

inusitada, através da qual é feita a releitura de antigas alianças para sublinhar, na verdade, a dissonância identitária e política que é trazida à tona no decorrer da narrativa em consequência dos rumos do Velho Mundo a favor de uma moeda em comum. Quando se desvencilham totalmente do continente europeu, as nações ibéricas voltam a ser lembradas como velhos impérios seculares coloniais, mas nessa moderna e excêntrica conjuntura ocupam um espaço no qual se cumpre aquele futuro fabuloso, mencionado na abertura do romance, para que a relação com os territórios continentais, já livres da colonização, possa talvez ser revista e/ou revisitada:

Nasceu A Nova Atlântida, No Xadrez Mundial Moveu-se Uma Pedra, Um Traço De União Entre A América E A Europa, Entre A Europa E A América Um Pomo De Discórdia, Um Campo De Batalha Para O Futuro, mas o título que maior precisão causou produziu-o um jornal português, foi assim, Precisa-se Novo Tratado De Tordesilhas, é realmente a simplicidade do gênio, o autor da ideia olhou para o mapa e verificou que, mais milha menos milha, a península estaria posta sobre o que fora a linha que, naqueles tempos gloriosos, dividira o mundo em duas partes, pataca a mim, pataca a ti, a mim pataca (SARAMAGO, 2017, p. 284-285).

Moeda de prata de procedência lusitana, a pataca correspondia ao valor monetário de 320 réis, difundindo-se sobretudo no período do Brasil Colônia. Ao recuperar tal importância financeira, podemos ponderar que, de certa forma, a moderna moeda europeia não é nem mesmo considerada no território agora insular dos portugueses e espanhóis. Além disso, o narrador chega a um ponto da trama do qual não podemos mais retornar, uma vez que a Península Ibérica, depois de se mover pelo Oceano Atlântico e se fixar, finalmente, entre a América do Sul e a África, adquire a emancipação necessária perante os europeus através do romance. José Saramago, nesse sentido, lança a sua resposta à Europa reinterpretando a história.

A exemplo de *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra*, lançado em 1986, também é uma narrativa em que a metaficção historiográfica, tal como Linda Hutcheon define em *Poética do pós-modernismo*, reforça a crítica de Saramago à época da Comunidade Econômica Europeia e garante a possibilidade de propor uma versão diferente dos acontecimentos factuais, distanciando-se disso sem se comprometer com a veracidade do que está

registrado nos tratados de história, uma vez que “o historiador [segundo Aristóteles] só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

José Saramago é um dos maiores autores da literatura portuguesa que nos oferece a perspectiva de justamente pensar sobre qual poderia ter sido o destino de Portugal se houvesse de fato a ruptura geológica nos Pirineus, consagrando-se, assim, como um escritor de romances pós-modernos. Em seus textos literários, ocorre a evocação do presente e do passado, projetados em concomitância no transcorrer da leitura, a reinvenção da história por meio de linhas ficcionais, as especificidades relativas às diferenças políticas. Ler os romances do autor português é aceitar a visão de mundo paradoxal que se edifica em sua ficção para dar conta dos dilemas de mundo também contraditório, complexo e dissonante:

Ele [o romance pós-moderno] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS (FIM DE NAVEGAÇÃO)

Não se pode deixar de mencionar que as mulheres grávidas na Península Ibérica, incluindo Joana Carda e Maria Guavaira (e os filhos gerados em seus ventres podem até ser de Pedro Orce, mesmo que suas relações amorosas tenham sido construídas com José Anaiço e Joaquim Sassa), nas derradeiras páginas do romance, apontam para a possibilidade de renovação da humanidade que ocupa as terras situadas em seu destino final. Haveria, assim, a expectativa de uma reparação histórica por estarem Portugal e Espanha no meio dos continentes colonizados por esses países? De que forma os ibéricos estabeleceriam laços com latino-americanos e cidadãos de países africanos?

É impossível não pensar na história da colonização que envolveu a participação direta das nações peninsulares. Nesse reencontro, o alinhamento cultural e identitário de uma extensa faixa de terra de origem europeia com

América do Sul e África tende a ser heterogêneo, porém mais genuíno do que com a Europa, uma vez que em muitos lugares ao redor da Península Ibérica, na conjuntura surpreendente do romance, falam-se os idiomas português e espanhol e o que mais pode haver em comum entre esses povos é a língua. Além disso, Portugal recuperaria o seu lugar imaginário de grandeza ultramarina, já que continuava sempre à beira do Velho Mundo, isolada pela Espanha, assumindo uma posição marginalizada no tabuleiro político europeu. Espanha deixaria de ser um entrave geográfico, teria de revisar seus vínculos e reconciliar-se com a nação vizinha.

Pedro não sente mais a terra tremer quando a fabulosa ilha, antes península, insere-se nesse espaço extraordinário em que talvez poderiam ser resolvidos os dilemas luso-ibéricos. O personagem cumpre o seu destino e termina por ser enterrado. Sobre sua cova, Joana Carda espeta a vara de negrilho. Apesar do desfecho irreparável para o farmacêutico espanhol, instaura-se, desse modo, um expediente de esperança: “A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem” (SARAMAGO, 2017, p. 317).

O fim da navegação da jangada de pedra não significa que chegamos ao ponto final da história, pelo contrário. Quando Saramago muda territórios de lugares, ele os reconstrói por completo, o que significa dizer que o escritor dispõe aos leitores uma nova versão dos fatos históricos em âmbito literário, sempre de encontro com um estado de resignação acerca dos rumos de seu país, o que nos remete ao que o romancista e ensaísta peruano Vargas Llosa (2004, p. 12) diz sobre a escrita ficcional: “No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

CARVALHO, Maria Cristina Chaves de. “*Aqui o mar acaba e a terra principia*”: o lugar que se revela em *A jangada de pedra*. 2006. 73f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradição de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990.

PARKER, Robert. *Miasma: pollution and purification in early Greek Religion*. Oxford: Clarendon, 1983.

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

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Recebido em 27 de fevereiro de 2022

Aprovado em 26 de maio de 2022

Ubiratan Machado Pinto

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Contato: ubiratanpinto@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0003-4160-4903>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

RESISTÊNCIA OU RENDIÇÃO EM *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*

RESILIENCE OR SURRENDER IN *THE YEAR OF THE DEATH OF RICARDO REIS*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p63-76>

Patrícia da Silva Cardoso¹

RESUMO

A arte valorizada por Fernando Pessoa, através da dinâmica heteronímica, mira na resistência ao conformismo e à alienação. Em sua leitura do heterônimo Ricardo Reis, José Saramago reforça a aposta de Pessoa ao explorar os riscos da rendição e da inconsciência, a tensão entre enfrentar o mundo e afastar-se dele. É o que se quer demonstrar neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE

Fernando Pessoa; José Saramago;
Heteronímia; Representação

ABSTRACT

The art Fernando Pessoa valued through his heteronymy sets its sights in resisting conformity and alienation. In his interpretation of heteronym Ricardo Reis, José Saramago agrees and reinforces Pessoa's point while exploring the risks rendition and ignorance offer, as well as the tensions presented by the simultaneous desire to face the world and renounce it. This is the idea the present article puts forth.

KEYWORDS

*Fernando Pessoa; José Saramago; Heteronymy;
Representation*

¹ Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

1 ANTES DE TUDO, PESSOA

Escritas no último ano de sua vida, as duas cartas em que Fernando Pessoa responde ao pedido de Adolfo Casais Monteiro para descrever e explicar a heteronímia figuram como chaves de leitura incontornáveis quando o assunto é essa complexa proposta de criação ficcional (que, a depender do grau da atenção do leitor, o tom e as estratégias retóricas da carta tendem a encobrir, evidenciando aspectos mais ligeiros, facilmente confundíveis com o anedótico).

Para o que aqui interessa, os termos dessa complexidade medem-se pelo tensionamento dos limites entre a realidade empírica e aquela ficcionalmente construída, levada a cabo por Pessoa, com o sentido de pôr em discussão o papel da arte (em sua condição de criadora de mundos ficcionais) na transformação da referida realidade. Assim, a composição dos heterônimos e sua relação com o ortônimo obedecem à proposta pessoana de inversão do sentido corrente do trânsito entre realidade e ficção, promovendo um curto-circuito quando, entre outras coisas, o autor assume-se como discípulo de um seu personagem, o heterônimo Alberto Caeiro. Não é preciso dizer que o objetivo da estratégia não é o curto-circuito em si, mas o destaque a ser dado ao discurso ficcional como agente de uma particular evasão: ao descolar o leitor da realidade objetiva em que ele se encontra, dá-lhe condições de olhá-la de modo renovado, a um só tempo abrangente e minucioso, fortalecendo sua capacidade crítica e a independência que dela decorre, com isso consolidando seu instrumental para um efetivo operar da realidade, aquele que a transforma.

Foram vários os caminhos adotados por Pessoa para explorar o estatuto da ficção – em si e principalmente em confronto com a longa e dominante convicção de que a ela cabe apenas fazer esquecer as dificuldades da vida e/ou, no limite, ensinar as verdades e as normas vigentes no contexto histórico em que se encontram os leitores. Num volume como *Teoria da heteronímia*, encontra-se um consistente apanhado desse tema de eleição pessoana, demonstrativo da ligação entre as dinâmicas do drama em gente e a problemática ficção/realidade. Nele, respeitando-se as especificidades do autor, transfere-se ao leitor – que com isso precisará adotar aquela atitude ativa, crítica, acima referida – a tarefa de definir e empregar os processos de abstração necessários à constituição de uma teoria – ou teorias – a respeito da heteronímia, não havendo, por

parte dos organizadores, o compromisso com o estabelecimento de um construto teórico prévio.

Num dos esboços escritos para a apresentação das obras de seus heterônimos, em tom de desafio, Pessoa investe na equivalência de natureza entre os seus personagens-autores ficcionais e os autores não-ficcionais:

A atitude, que deveis tomar para com estes livros publicados, é a de quem não tivesse dado esta explicação, e os tivesse lido, tendo-os comprado, um a um, de cima das mesas de uma livraria. Outra não deve ser a condição mental de quem lê. Quando ledes *Hamlet*, não começais a estabelecer bem no vosso espírito que aquele enredo nunca foi real. Envenenaríeis com isso o vosso próprio prazer, que nessa leitura buscais. Quem lê deixa de viver. Fazei agora por que o façais. Deixai de viver e lede. O que é a vida? [...]

Na minha obra pessoal coisas haverá que mostrem semelhança com o que há nestas obras. Não vos admireis. São legítimas influências literárias – ou minhas neles, ou deles em mim. Não há semelhança ou coexistência de personalidades (PESSOA, 2012, p. 212).

A diferença de origem não corresponde qualquer diferença, em termos de conteúdo e de efeito, sobre o leitor dessas obras de autores ficcionais. Se num primeiro momento o argumento guarda semelhança com o princípio da suspensão da descrença (o qual não questiona a, por assim dizer, hierarquia em que ao real dá-se um posto acima da ficção, regendo-a e controlando-a), no seu rápido encaminhamento da argumentação, Pessoa vai direto ao ponto do questionamento. O que se parecia com o repisar de o lugar comum sobre a leitura de ficção ser sinônimo de evasão evolui – sem que o leitor tenha tempo de preparar-se para elaborar sua resposta – numa pergunta à queima-roupa: “O que é a vida?”

Trata-se de confrontar, de modo impiedoso, a segurança em que se está quando se faz uso de uma convenção por comodidade, sem pensar na sua pertinência. A convenção em causa determina que a ficção resulta de uma série de expedientes à disposição do autor no plano da “vida” (para usar o termo adotado por Pessoa de modo bastante expressivo), dela distinguindo-se vivamente, sendo preciso administrá-la para garantir que se mantenha submissa, de modo a evitar-se o perigo contido nas experiências em que se “deixa de viver” (isto é, deixa-se de submeter-se às leis morais, sociais etc., responsáveis por garantir a coesão do corpo coletivo) e, ao voltar-se à vida, carrega-se consigo a tentação de mudar seus parâmetros. A pergunta lançada de supetão ao leitor funciona como um

alerta, instigando-o a considerar detidamente a validade e as implicações de sua possível adesão ao que acima chamei de sentido corrente do trânsito entre realidade e ficção.

Passo a mais um exemplo, complemento e índice dos variados e incansáveis modos pelos quais Pessoa lidou com tal problemática. Trata-se de um trecho de “Way of the serpent”, texto associado pela crítica aos princípios esotéricos por que o autor interessou-se, em que reflete sobre o acesso à sabedoria:

Considerar todas as coisas como acidentes de uma ilusão irracional, embora cada uma se apresente racional para si mesma – nisto reside o princípio da sabedoria. Mas este princípio da sabedoria não é mais que metade do entendimento das mesmas coisas. A outra parte do entendimento consiste no conhecimento dessas coisas, na participação íntima delas. Temos que viver intimamente aquilo que repudiamos. [...] Reconhecer a verdade como verdade, e ao mesmo tempo como erro; viver os contrários, não os aceitando; sentir tudo de todas as maneiras, e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo (PESSOA, 2012, p. 257).

O que interessa destacar nessas considerações é a afirmação de que a busca pela sabedoria implica na entrega do indivíduo a um processo essencialmente turbulento, a um agudo conflito, à vivência dos contrários, de modo a colocar-se em perspectiva a própria natureza da verdade, entendida como perene e unívoca. Também neste caso observa-se a valorização do exercício da reflexão no seu máximo grau de independência. Quem se coloca em tal posição precisa distanciar-se do conforto das certezas e assumir a experiência de insegurança derivada de tal opção.

Não sendo relevante o percurso privado de Pessoa para a abordagem aqui apresentada, importa observar que, como autor, ele encarou toda essa turbulência sem fazer uso de subterfúgios. Refiro-me especificamente aos muitos planos de publicação das obras de seus heterônimos nunca levados a termo. Quando afirma a Casais Monteiro que a sua “capacidade de criar personalidades novas” correspondia a “novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo” (PESSOA, 1980, p. 211), permite que associemos diretamente a prática heteronímica a uma incansável interpelação do “mundo”, da “vida”, assumindo-se à partida a impossibilidade de chegar-se a uma conclusão apaziguadora.

2 DEPOIS DE PESSOA, SARAMAGO

“Vivo desassossegado, escrevo para desassossegar” é a declaração de Saramago escolhida como mote deste dossiê. Não poderia ser maior a afinidade entre essa declaração e o que vimos acima, a propósito de Fernando Pessoa. Não à toa, o Pessoa construído pelo romancista em *O ano da morte de Ricardo Reis* dirá algo que reforçará tal afinidade. Num dos seus encontros com Reis dá-se o seguinte diálogo, a propósito de uma declaração de António Ferro:

Disse o António Ferro [...] que aqueles intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força, mesmo quando essa força é mental, como a que dimana Salazar, esquecem-se de que a produção intelectual se intensificou sempre nos regimes de ordem, Essa da força mental é muito boa, os portugueses hipnotizados, os intelectuais a intensificarem a produção [...], Então não concorda, Seria difícil concordar, eu diria, até, que a história desmente o Ferro, basta lembrar o tempo da nossa juventude, o Orfeu, o resto, diga-me se aquilo era um regime de ordem, ainda que reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização da ordem, Nunca as vi dessa maneira, Pois é o que elas são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano, Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser o dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino (SARAMAGO, 1998, p. 333).

Como já mencionado, o trecho ilumina a perspectiva do Pessoa saramaguiano relativamente à conservação das convenções (a manutenção da ordem), ao mesmo tempo em que confirma a correspondência entre esse personagem e o criador dos heterônimos. Ambos comungam da convicção de que o papel do ser humano é “perturbar a ordem”, ou seja, garantir que a “vida”, o “mundo” mantenham-se distantes da acomodação que a ideia de destino carrega consigo – o que, por sua vez, remete àqueles exercícios de fingimento descritos na carta em resposta a Casais Monteiro.

Adicionalmente, o mesmo trecho estabelece a diferença entre Pessoa e o Reis das odes. Como se dá conta o primeiro no decorrer da conversa, a poesia de Reis é uma exceção no contexto da Geração de

Orpheu, consideravelmente afastada dos regimes de ordem. Essa rápida menção é suficiente para evidenciar a associação entre a dicção poética ricardiana e o problemático pensamento salazarista, usada por Saramago para pôr à prova o seu protagonista e a legitimidade da visão de mundo que se apresenta na sua produção poética, de modo que, quando chegar ao final do romance, o leitor não tenha dúvida sobre as consequências, na realidade, da adoção de atitudes como as defendidas pelos eus-líricos criados pelo médico poeta.

Nesse sentido, *O ano da morte de Ricardo Reis* pode ser visto como uma espécie de tarefa de desambiguação, pois é comum interpretar-se a ativa placidez, a completa indiferença, cantada na poesia de Reis como medida de sua bem-sucedida fidelidade ao mestre Caetano. A esse propósito, Haquira Osakabe (2013, p. 218) observa que:

Talvez sejam os termos “disciplina”, “equilíbrio”, “controle” aqueles que mais se aproximem do ideal confessado por esse heterônimo. No entanto, escondem eles um universo enorme de tensões e controvérsias. Isto porque, nem de longe, Reis terá assimilado e incorporado nem a tranquilidade dos rios nem o egoísmo das flores que fecundam os poemas do mestre. A forma quase geométrica dos seus versos, o sentido de autocontrole que deles emana resultam, de fato, de uma disciplina, mas que começa externa e persiste externa ao sujeito.

Justamente essas tensões – essa “distância entre intenção e gesto” – serão exploradas no romance de Saramago, que além disso assumirá a tarefa de levar adiante importantes aspectos do projeto heteronímico, entre os quais o de encenar aquelas vidas originárias da ficção sem restringir sua circulação a um suporte textual excessivamente marcado, assim aproximando-as ao máximo do que seriam vidas originalmente reais. Guardadas as limitações impostas pelo texto romanescos – em comparação com a liberdade permitida pela estrutura aberta que é o drama em gente –, a exemplo de Fernando Pessoa, Saramago promove a inversão do sentido corrente do trânsito entre ficção e realidade, como bem indica o convívio do Pessoa morto com um Reis tão vivo que procria. Na mesma sintonia está a passagem em que o narrador entrevista os empregados de mesa para informar-se sobre os hábitos de Ricardo Reis.

Voltando à “distância entre intenção e gesto” para acompanhar o investimento do romance no desvelamento da atitude alienada que se encobre com as imagens da disciplina, do equilíbrio e do controle, é

importante recuperar a leitura proposta por Maria Helena Nery Garcez para a produção poética de Ricardo Reis. Pontue-se que a dinâmica pessoana do drama em gente funciona também no âmbito crítico, já que se trata de estudar Reis em sua identidade poética e humana. Seguindo uma linha interpretativa diversa da adotada por Osakabe, em *O tabuleiro antigo*, Nery Garcez defende que o poeta das odes adota uma postura ativa em relação ao problema da finitude com que se confronta. Tal postura seria identificável através da sua valorização de ações de natureza “estético-lúdica”. Assim, a propósito de “Mestre, são plácidas”, Nery Garcez afirma:

Se pensarmos que as flores, numa casa, constituem um acréscimo à limpeza e à ordem, um pormenor de embelezamento, facilmente concluiremos que elas elevam a ordem a um nível mais exigente, mais alto, o estético. Vendo-as assim, elas contribuem para o concerto do mundo, ao serem uma forma de resistência ao desconcerto que é trazido pelo desgaste do tempo e pela mudança. São formas de luta. Embora não se elimine o passar do tempo, parece que se consegue, de algum modo, dar elegantemente a volta por cima, ser superior, exorcizá-lo de alguma forma. Preencher as horas de coisas belas como as flores é um ato estético que contrabalança a sua perda (GARCEZ, 1990, p. 13).

Veja-se que Garcez trabalha com o par de opostos ordem/desordem, assumindo que o interesse de Reis seja o de perseguir a manutenção do primeiro elemento; idêntica é a percepção do Pessoa de Saramago (note-se o embaralhar das instâncias crítica e ficcional que aqui se adota para reforçar a importância daquele curto-circuito pessoano¹). Mas uma coisa os afasta: enquanto Garcez atribui um sentido solar ao que observa, o Pessoa saramaguiano vai do reticente ao irônico, atitude que casa bem com a do Pessoa autor, cuja estratégia de tratamento das perspectivas de seus heterônimos foi predominantemente a de deixá-los falar e polemizar ao máximo entre si, reservando ao leitor a tarefa de interpretação. Num texto atribuível ao ortônimo, este, referindo-se à criação de Reis, destaca a carga de abstração envolvida no processo:

Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei

1 De fato, em função da fatura de *O ano da morte de Ricardo Reis* – em que, como aqui já se mencionou, observa-se grande identificação com o esquema do drama em gente – é possível dizer que esse romance de Saramago funciona como uma importante peça de crítica literária ao explorar dialeticamente, de modo aprofundado, o autor das odes e sua obra.

interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adoto nem aceito. Ocorreu-me a ideia de a tornar um neoclassicismo “científico”; assim, além do prazer que eu teria em, por isso, me atacar a mim e amigos meus [...], eu poderia reagir contra duas correntes – tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras. Quis também mostrar – agora que a [ciência] caiu no desagrado de “avançados” da filosofia e da literatura – que um bom raciocinador pode erguer a verdadeira e subtil teoria a teoria da ciência (PESSOA, 2019, p. 362).

Trata-se de uma experiência de livre pensar, de investir no exercício do pensamento, fundamental para manter em boa forma a capacidade crítica. Daí, como comprova o contraste da leitura de Osakabe com a de Garcez, a possibilidade de haver quem julgue ter Reis superado o “medo do destino” e quem conclua pelo oposto.

Quando Saramago acompanha Ricardo Reis em seu retorno a Lisboa, depois da morte de Pessoa, inclui-se, de forma privilegiada, entre os leitores, a quem Fernando Pessoa lega a responsabilidade de ponderar não só sobre a efetiva superação das angústias com as quais Reis se debate em sua poesia, mas sobre as implicações ideológicas das escolhas que esse heterônimo defende.

O romance de Saramago descreve uma trajetória distinta daquela por que opta Garcez. Enquanto esta identifica no discurso poético de Reis uma espécie de poder curativo – observável na sua afirmação de que com tal discurso “parece que se consegue dar a volta por cima” –, em *O ano da morte* há uma dificuldade básica para esse sucesso, pois evidencia-se ali o afastamento em que o poeta se mantém em relação ao universo poético, mostrando-se sua prática da poesia como uma experiência paralela em sua vida, esporádica, à qual ele não dedica nem tempo, nem energia em doses suficientes para indicar-nos tratar-se de instrumento importante no enfrentamento do problema com o qual, de modo explícito, os eus-líricos de sua poesia estão envolvidos e ele próprio se confronta cotidianamente, seja nos salões do Hotel Bragança, na cama com Lídia ou a ver navios no Alto de Santa Catarina.

Bem observadas as coisas, o romance de José Saramago vai mais longe ainda, encenando uma quase inconsciência por parte do protagonista quanto às angústias que lhe afligem, o que dá à sua produção poética um caráter vazio, quando se pensa nas motivações e nos efeitos contidos no discurso artístico. Diante disso, o qualificativo “difusa” seria o

mais adequado para dar conta do que se passa com a consciência de Reis. Seu apego à ordem revela-se de fato no diligente modo com que conduz suas ações de âmbito prático, no campo da sociabilidade mais comezinha, orientado pela preocupação com sua autoimagem, com o que seria adequado para alguém de sua condição. São várias as situações em que o vemos às voltas com essa problemática (eu diria mesmo que elas são em maior número do que os momentos em que o poeta exercita sua escrita e, atrelado a ela, seu pensamento), mas o mais emblemático deles é o primeiro encontro com Lídia que, de acordo com o narrador, desemboca na reflexão “está a pensar se deve ou não beijá-la na boca” (SARAMAGO, 1998, p. 99). O comentário desse narrador à preocupação de Reis no que deveria ser um momento privilegiado de partilha de si com um outro – “que triste pensamento” (SARAMAGO, 1998, p. 99) – dá a medida da mentalidade de Reis, conferindo-lhe uma imagem melancólica, entre outras coisas, porque todo o seu preparo intelectual é inútil para retirá-lo da condição de alienado. Sublinha, além disso – o que já não é pouco –, o grau de autocentramento do protagonista, o que projeta uma sombra de mesquinhez nas justificativas para a inação encontradas nos seus poemas. Seu declarado medo do destino confunde-se com o desprezo pelo destino alheio. Essa outra tensão que emana da figura do heterônimo será objeto do romance de Saramago, como veremos mais à frente.

A persistência com que o narrador menciona a frequente incompatibilidade entre o uso das palavras e seus sentidos, tanto para quem delas se serve como para os seus interlocutores, é outro elemento a colocar o leitor diante da hipótese de que Ricardo Reis adota (ou teria adotado, num momento anterior àquele em que se passa a narrativa) um imaginário e uma dicção sem alcançar suas implicações. O comentário do Pessoa personagem sobre a repetição dos temas na produção poética de Reis é um bom elemento para se avançar na hipótese de que as suas temáticas de eleição não resultem propriamente da escolha consistente por uma retórica que lhe sirva de instrumento de reflexão e enfrentamento do “real injusto”, tomando-se emprestadas as palavras de Almada Negreiros:

Tenho aqui uns versos, não sei no que isto irá dar, Leia lá, É apenas o princípio, ou pode ser que venha a começar doutra maneira, Leia, Nós não vemos as parcas acabarem-nos, por isso as esqueçamos como se não houvessem, É bonito, mas você já o tinha dito mil vezes de mil outras maneiras, que eu me lembre, antes de partir para o Brasil, o

tropical não lhe modificou o estro, Não tenho mais nada para dizer, não sou como você (SARAMAGO, 1998, p. 331).

A passagem encontra-se na segunda metade do livro, quando já vai adiantada a intensa experiência de Reis em sua volta a Lisboa – a envolver uma amante, um flerte *caliente*, a suspeita da polícia, entre outras coisas de tirar o sono – mas ela em nada interfere em sua poesia. A ponto de Pessoa observar ser a tópica a mesma desde antes da partida do heterônimo para o Brasil. A resposta de Reis é igualmente significativa. Diante da sua declaração de que não tem mais nada a dizer, o leitor tem uma boa pista para concluir sobre a completa ausência de relação entre todas aquelas experiências vividas por Reis e seu aproveitamento, mesmo indireto, como matéria de poesia e de reflexão.

Em função desses aspectos, a leitura de Nery Garcez acaba por servir de índice da distância que separa o Ricardo Reis “sujeito empírico” dos seus eus-líricos. Formas discursivas por excelência e enquanto tais protegidos das turbulências da realidade objetiva, eles têm a força e a perspicácia para enfrentar as leis do destino consideradas insuportáveis; o seu autor, não.

Saramago reserva um bom espaço de sua narrativa para explorar a dificuldade do protagonista para superar o impasse criado por essa incompatibilidade que ele vivencia sem dela ter clareza – como o diálogo com Pessoa acima referido bem indica, uma vez que Reis interpreta sua repetição temática como índice do esgotamento de sua capacidade lírica. Mais adiante na narrativa, há um momento em que Reis percebe algo mais. Trata-se da passagem que envolve a escrita de um poema para Marcenda:

Dois dias depois copiou para uma folha de papel o seu poema, Saudoso já deste verão que vejo, sabendo que esta primeira verdade se tornara entretanto mentira porque não sente nenhuma saudades, apenas um sono infinito, hoje escreveria outros versos se fosse capaz de escrever, saudoso estava, fique saudoso no tempo em que saudade sentia (SARAMAGO, 1998, p. 400).

Em termos de exercício reflexivo, há uma diferença em relação ao que Reis diz a Pessoa no trecho citado anteriormente. Agora ele é capaz de contemplar a possibilidade de articulação entre o que vai no poema e o que se passa no plano da sua experiência emocional. Mas isso não pode ser visto como um efetivo amadurecimento de sua reflexão, já que seu

argumento deriva do estabelecimento de uma relação direta entre o sentido e o escrito. O esquematismo mental perdura.

Assim, o percurso de Reis no romance é marcado por suas tentativas sem sucesso de pautar-se pelo referencial presente em sua lírica. O problema é que, quanto mais se expõe à realidade circundante, maior é sua dificuldade para fazer valerem os preceitos defendidos na sua poesia, no sentido de atingir um apaziguamento satisfatório. Exemplar disso é o que ocorre com o poema dos jogadores de xadrez, cuja lembrança vai-se insinuando na mente do protagonista a partir das notícias sobre a derrocada de Addis-Abeba, provocando-o a refletir sobre a validade da proposta de radical alheamento contida naquele poema terrível.

Também no tocante às possibilidades de leitura oferecidas pelo poema, a abordagem de Nery Garcez pode servir como produtivo contraponto ao enfoque de Saramago em seu romance. A estudiosa identifica como positiva a proposta contida naquele poema por basear-se no princípio da liberdade de escolha:

De modo obsessivo a ode de Ricardo Reis centra-se exclusivamente no problema dos valores e na defesa do valor jogo quando confrontado à glória, à fama, ao amor, à ciência e à vida. Estes, descartados todos, por comportarem uma dimensão de desconcerto.

Os jogadores são colhidos num ato de suprema liberdade: de modo ostensivo e até chocante escolhem o jogo à vida, a guerra no simulacro à guerra “à sério”. Existe, nessa ode, a exaltação de uma dimensão de liberdade, a da escolha. É esta afirmação soberana de liberdade o que torna tão característico e inesquecível este poema (GARCEZ, 1990, p. 73).

Note-se, mais uma vez, na argumentação da autora, a presença da problemática envolvendo o desconcerto, cuja superação ela almeja observar na poética de Reis, a ponto de desconsiderar a tensão que emana do poema a partir de seus pontos “chocantes”. Em função desse interesse ela não se dá conta de que o exercício da liberdade, tal como defendida no poema, implica na alienação da liberdade alheia. Quando explora, de maneira tão “ostensiva e até chocante”, os termos implicados na escolha, o poema insta o seu leitor a refletir sobre a naturalização da legitimidade de um valor como a liberdade de escolha. Sim, poderíamos contra-argumentar, é preciso garantir-se o direito de escolher, mas tal direito precisa ter como condição o dever de ponderar-se sobre os desdobramentos, os efeitos das escolhas em vista. É o

que o poema faz ressoar através das imagens chocantes com que trabalha. Escolher a indiferença em relação ao próprio destino tem um peso e uma implicação; adotar a mesma indiferença em relação ao destino alheio talvez tenha outros. O interessante é que o eu-lírico do poema passa, ele próprio, ao largo dessa ponderação, de modo que o individualismo que orienta sua ode à placidez radical exige toda atenção do leitor que não esteja interessado em levar gato por lebre. Exemplo perfeito do que dissemos no início deste artigo sobre a relevância atribuída por Fernando Pessoa à reflexão.

O Ricardo Reis de Saramago tampouco parece dar-se conta do que se passa em seu poema. Daí ser-lhe tão difícil lidar com o acima referido episódio da destruição de Addis-Abeba, dificuldade que recebe um belíssimo tratamento por parte do narrador: faz avançar o protagonista na leitura dos jornais a respeito dessa notícia, nela entremeando a memória, a princípio vaga, da ode. Nesse episódio a fratura entre o conteúdo da sua produção poética e sua vida é superlativamente evidenciada, pois Reis confunde (provavelmente numa inconsciente estratégia de autopreservação) os versos que vai lembrando com o que lera em *The god of the labyrinth*. Depois de certificar-se de que não era essa a fonte, finalmente lembra-se:

Addis-Abeba [...] quer dizer Nova Flor. Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam. [...] Goebbels decide, A Sociedade das Nações é boa, mas as esquadrilhas de aviões são melhores. Addis-Abeba está em chamas, ardem casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas [...] Ricardo Reis abre uma gaveta da secretária e [...] retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos [...] mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez. Addis-Abeba quer dizer Nova Flor, o resto já foi dito. Ricardo Reis guarda os versos, fecha-os à chave, caíam cidades e povos sofram, cesse a liberdade e a vida, por nossa parte imitemos os persas dessa história, [...] cantarolemos, portugueses, à suave brisa, quando sairmos a porta da nossa casa (SARAMAGO, 1998, p. 300-302).

A menção ao caráter secreto dos escritos de Reis – que o cuidado em os manter longe da vista de Lídia e Marcenda intensifica – é um modo de o narrador sugerir que o protagonista tem consciência da natureza problemática do ideal defendido ali, mas recusa-se a enfrentá-lo e teme ser questionado a respeito, justamente ele, que está sempre à espera de que lhe informem sobre o sentido das notícias que lê; que quer saber a opinião alheia, mas foge de tomar partido. Essa atitude leva-o ao extremo de recusar-se a manifestar a sua perspectiva a propósito da própria escrita, com isso demonstrando-se o grau de seu desejo de alheamento.

No decorrer da narrativa, como efeito de sua exposição à vida, torna-se mais e mais difícil para Ricardo Reis escapar ileso e refugiar-se na alienação. Do mesmo modo que o poema do jogo de xadrez imiscui-se na sua leitura dos jornais, as imagens dramáticas sobre a guerra contidas em “O menino de sua mãe”, poema de Fernando Pessoa, vão impor-se quando ele começa a imaginar seu filho, já adulto, envolvido num conflito futuro. O cerco da reflexão vai-se fechando sobre Reis, mas ele resiste até o fim. Pelo meio do romance o narrador comenta: “o corpo, por si mesmo, podendo, evita as incomodidades, por isso dormimos na véspera da batalha ou da execução, por isso, afinal, morremos, quando já não conseguimos suportar a violenta luz da vida” (SARAMAGO, 1998, p. 240). Quem diz corpo, diz mente. A do protagonista fará tudo para evitar toda e qualquer incomodidade e, como adiantado pelo narrador, quando a luz da vida chegar ao grau máximo da violência – ou seja, quando a manutenção da indiferença em relação ao sofrimento próprio e alheio tornar-se impossível –, ele tomará a única decisão cabível, fazendo finalmente coincidir sua ação com as palavras contidas numa ode:

[...]
Como acima dos deuses o Destino
É calmo e inexorável,
Acima de nós mesmos construamos
Um fado voluntário
Que quando nos oprima nós sejamos
Esse que nos oprime,
E quando entremos pela noite dentro
Por nosso pé entremos (PESSOA, 2019, p. 50).

Sua decisão de acompanhar Pessoa para fora da vida é a rendição travestida de resistência – a imagem do fado voluntário não engana. A arte

valorizada por Fernando Pessoa, através da dinâmica heteronímica, mira na resistência ao conformismo e à alienação. Em sua leitura do heterônimo Ricardo Reis, José Saramago reforça a aposta de Pessoa ao explorar os riscos da rendição e da inconsciência, a tensão entre enfrentar o mundo e afastar-se dele.

REFERÊNCIAS

- GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa. Resposta à decadência*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Teoria da heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta da China, 2019.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido em 16 de março de 2022

Aprovado em 15 de junho de 2022

Patrícia da Silva Cardoso

Professora Adjunta na Universidade Federal do Paraná. Doutora e Mestre em Teoria e História Literária História pela Universidade Estadual de Campinas.

Contato: cardoso.psilva@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4850-3921>

A Revista **Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

O ESPAÇO LISBOETA EM *MEMORIAL DO CONVENTO:* ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

THE LISBON SPACE IN *BALTASAR AND BLIMUNDA*: BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p77-93>

Marco Aurélio Mello¹

RESUMO

Utilizando-se de uma perspectiva geralmente marginalizada pela historiografia oficial, o narrador de *Memorial do convento*, romance de José Saramago (1922-2010) publicado em 1982, elege como protagonistas personagens até então anônimos, como é o caso de Baltasar Sete-Sóis, metonímia dos homens esquecidos pela história oficial, o qual, regressando da guerra com a Espanha, chega a Lisboa do início do século XVIII. O presente artigo objetiva identificar como o narrador de *Memorial do convento* reconstrói essa Lisboa, especialmente no que concerne aos espaços da cidade portuguesa. Este estudo revela que tais espaços são marcados por forte influência da Igreja Católica e da arte barroca, estética caracterizada pela intensidade, pela pujança e pela conciliação de polos opostos, como é o caso do sagrado e do profano.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço; Lisboa; Catolicismo português; Barroco.

ABSTRACT

Using a perspective which is generally marginalized by official historiography, the narrator of *Baltasar and Blimunda*, a novel written by José Saramago (1922-2010) published in 1982, elects as protagonists characters formerly anonymous, as it is the case of Baltasar Sete-Sóis, a metonym of men forgotten by the official History, who, returning from war with Spain, arrives in Lisbon from the beginning of the 18th Century. This article aims to identify how the narrator of *Baltasar and Blimunda* reconstructs that Lisbon, especially with what regards to the spaces of the Portuguese city. This study shows that such spaces are marked by a strong influence of the Catholic Church and Baroque art, aesthetics characterized by intensity, strength and the conciliation of opposite poles, as is the case of the sacred and the profane.

KEYWORDS

Space; Lisbon; Portuguese Catholicism; Baroque.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

A escrita da prosa romanesca confere ao escritor um espaço social privilegiado, tendo em vista que seu instrumento é a palavra, mas não somente a palavra como significante, mas, antes, como significado¹, o que propicia, pois, levar a efeito suas ideias e concepções. A ciência de tal poder convida o escritor a engajar-se em prol de sua ideia, do tema-motor de sua narrativa. Nas mãos do escritor, a palavra é, portanto, sinônimo de ação, mais especificamente, como pontua Sartre (2004, p. 20), “ação por desvendamento”. Por isso, o modo como o escritor se vale da palavra ditará o quão bem-sucedido será seu intuito de trazer a lume sua visão sobre determinado tema, em relação ao qual irá se posicionar, visto que o escritor se utiliza de determinada palavra com um objetivo; há, para ele, algo a ser alcançado e, para tanto, terá de se “engajar” no mundo, escolher sua posição. Contudo, não o fará sozinho, pois seu texto é uma obra inacabada, cujo sentido será construído em partilha com o leitor².

Embora haja alguma imprevisibilidade, cabe frisar que o resultado da edificação de sentidos do texto literário não é ilimitado, já que escritor e leitor geralmente comungam culturas e conhecimentos acessíveis a ambos, cada qual, claro, com um grau particular de imersão nos sentidos compartilhados pelo texto. Não há, desse modo, excesso em afirmar que a obra literária nos confere, na qualidade de leitores, a oportunidade de dialogarmos com seu escritor. Para que haja êxito em tal diálogo, faz-se necessário que ambos conheçam os códigos utilizados na interação.

Neste ponto, há que se reconhecer que não se trata de um diálogo convencional, pois, além de palavras, o escritor elegerá o modo como as empregará, ou seja, adotará um estilo próprio para registrar as ideias e as percepções sobre o tema de sua prosa. “Os belos livros estão escritos numa

¹ Saussure (2003) concebe a língua como um sistema de signos formado pelo significado, aquilo que se depreende da mensagem, e pelo significante, a representação sonora desse significado. Embora relacionados, há arbitrariedade do significante em relação ao significado, pois, para um mesmo significado, ou seja, para uma mesma ideia, pode haver mais de um significante. Em cada comunidade de falantes, há uma certa fixidez na relação entre significante e significado, tendo em vista que a língua é praticada na coletividade, o que demanda, portanto, uma convenção de uso. Por outro lado, isso não impede que haja variação, tendo em vista que, conforme apontado, o signo é arbitrário.

² Para Bakhtin (2013), por ser carregado de ideologia, o enunciado sempre demandará uma resposta do interlocutor, ainda que tal resposta não seja verbalizada. A linguagem é por natureza ideológica e seu sentido é construído na interação. O filósofo russo privilegia a análise do enunciado, em vez da palavra por si só, e considera os fatores extratextuais que envolvem o enunciado fundamentais para a sua compreensão.

espécie de língua estrangeira”, epígrafe da obra *Crítica e clínica* (1997), de Gilles Deleuze, tal frase, de Marcel Proust, é reveladora da percepção de Deleuze quanto à necessidade de subversão da língua pelo escritor, de modo que este desconstrua aquilo que está estabelecido, estruturado.

Ainda que importante na construção do sentido, o estilo não poderá, como afirma Sartre (2004), se sobrepor ao tema. Segundo o filósofo francês, o escritor pode pensá-los em separado, ou em conjunto; contudo, o estilo deverá estar sempre a serviço do tema e não o contrário. Em tese, o estilo está na escrita de cada escritor, mas é certo haver aqueles cujo estilo se sobressai de tal modo a constituir uma identidade, o que possibilita que reconheçamos o escritor não somente pela identificação da obra, mas também pela sua escrita.

José Saramago (1922-2010) é um bom exemplo de escritor que se vale de sintaxe própria e a utiliza conforme a estória que escreve e as personagens que dela participam. Assim, em seu romance *Memorial do convento* (2009), cujo contexto é o século XVIII português, a narrativa se relaciona com o canônico, mas também se espraia em uma linguagem coloquial propícia às personagens a quem pretende conferir voz, ou seja, a homens e a mulheres à margem da História. Assim, a já conhecida economia de sinais de pontuação na superfície do texto saramaguiano não é gratuita, pois muito se presta à voz das personagens, de modo que o texto, com suas poucas pausas, esteja mais ligado à elocução que à escrita propriamente.

Em *Memorial*, Saramago questiona não apenas a Igreja Católica, historicamente vinculada à monarquia portuguesa, mas também questiona a história oficial em razão da perspectiva que esta assumiu ao narrar fatos relacionados à construção do Convento de Mafra. Embora de natureza fictícia, o romance em comento se aproxima do texto histórico não ficcional, haja vista que ambos se amparam em documentos que remetem aos fatos narrados. A distinção, em parte, decorre de o autor do primeiro gozar de liberdade para oferecer a sua versão de tais fatos, ao passo que o autor do segundo estará circundado por um pacto com a realidade.

Segundo Cândia (2017, p. 177), “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate”. O registro histórico convencionalmente atribuído a D. João V a edificação do Convento de Mafra. Saramago confirma, em sua obra ficcional, a construção do convento, mas nega que D. João V o tenha feito, já que todo o trabalho de construção foi executado por homens que não tiveram seus nomes registrados pela História.

Vê-se, desse modo, em consonância com o que expõe Cândido (2017), que, através da literatura, o escritor é capaz de organizar ou reorganizar não só a sintaxe da frase e a estrutura da superfície textual, mas também, com a auxílio do leitor, o mundo, conferindo-lhe nova versão para sua geografia e sua história.

Na Literatura Portuguesa, não raro a cidade de Lisboa figura como elemento geográfico imprescindível à construção da narrativa de autores de diferentes séculos. Tal constância inspirou a criação do “Atlas das paisagens literárias de Lisboa”, projeto que integra o festival literário Lisboa 5L. De iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, esse evento visa celebrar a Língua, a Literatura, os Livros, as Livrarias e a Leitura. O mencionado Atlas é composto por compilação de excertos do *Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental*³ e apresenta, por exemplo, passagens de *Os Maias*, de Eça de Queirós (1845-1900); *A queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco (1825-1890); *Amanhã*, de Abel Botelho (1854-1917).

Essa centralidade da capital portuguesa nas narrativas, por conseguinte, estimulou pesquisadores a atentarem-se para o papel de Lisboa no texto literário. Assim, deparamo-nos com trabalhos como *Uma cidade, dois olhares: Lisboa segundo Fernando Pessoa e José Saramago*, de Shirley Cabral (2012), e *Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas*, de Cláudia Barbieri (2012). Na esteira desse interesse por Lisboa, proponho uma leitura espacial da capital portuguesa a partir do romance *Memorial do convento*. Conquanto haja vasta produção científica acerca dessa obra, são escassos os trabalhos que abordem com centralidade o espaço de Lisboa na narrativa do *Memorial*.

Gonçalves Neto (2012) confere destaque à Lisboa saramaguiana, mas o faz de modo que se abarque a presença dessa cidade nas diversas obras do autor, inclusive naquelas em que, embora não mencionada diretamente, pode-se, por inferência, concluir tratar-se da capital portuguesa. Gonçalves Neto (2012) aponta esse espaço não nomeado nos romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte*. Desse modo, não é objetivo do pesquisador deter-se na Lisboa do *Memorial*, o que o leva a dedicar-lhe tão somente um parágrafo de seu artigo. Ainda assim, essa curta passagem se

³ Projeto concebido em 2010 por Ana Isabel Queiroz, que o coordenou até 2017. A partir de 2018, Natália Constâncio e Daniel Alves assumiram a sua coordenação. Para mais informações, acesse: [Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental | IELT \(unl.pt\)](http://Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental | IELT (unl.pt)).

revela suficiente para instigar uma leitura pormenorizada daquela Lisboa do século XVIII, pois, conforme Gonçalves Neto (2012, p. 42-43), “o espaço lisboeta surge associado aos dois protagonistas, assim como a ação e o escoar do tempo, fazendo com que a cidade ganhe participação e vida no processo narrativo”.

Desse modo, este trabalho objetiva uma leitura espacial da cidade de Lisboa no romance *Memorial do convento*, de modo que se revele como as particularidades desse espaço agregam sentidos a essa narrativa, contribuindo para a construção de suas personagens e da própria linguagem, manifestadamente barroca. Para tanto, autores como Le Breton (2016), Corbin (2008) e Hall (1977) são escalados, visto que disponibilizam estudos acerca da compreensão do espaço por meio de sentidos outros além da visão, o que é deveras pertinente, pois o espaço não é apenas percebido, mas sentido. Além desses autores, este trabalho conta com aporte teórico de Zubiaurre (2016), Zoran (2016), Bourneuf (2016), Borges Filho (2016) e Carlos (2018).

No romance em comento, a compreensão da linguagem e das imagens espaciais, muitas das quais construídas sob influência da cultura religiosa, se revela mais profícua se o leitor dispuser de conhecimento mínimo acerca da estética barroca. Desse modo, faz-se mister discorrer, ainda que sucintamente, sobre a influência de tal estética no espaço.

O barroco ganhou relevo na esteira da Contrarreforma empreendida pelo Concílio de Trento em resposta à Reforma protestante. Como aponta Taipé (1983), a Contrarreforma não buscou uma ruptura em relação à Reforma, mas sim uma evolução, segundo a qual a renovação da fé cristã se efetivaria no âmago da Igreja Católica, especialmente por meio da veneração aos santos, da crença na interseção destes a favor dos fiéis, da propagação da liturgia e do reconhecimento da autoridade do papa. Taipé (1983) pontua ainda que o Concílio de Trento era formado principalmente por teólogos italianos e espanhóis, cujos países conferiam grande apreço às artes. Natural, pois, que estas ganhassem importância na Contrarreforma. Contudo, como adverte Taipé (1983), o Concílio não prescreveu formas para arte, mas sim ditou o que deveria ser excluído das igrejas, ou seja, tudo aquilo tido como profano e contrário aos valores da Santa Sé. Assim, a princípio, a arte presente na liturgia não remete a um estilo propriamente barroco, já que, como dito, não havia prescrição que remetesse ao emprego da arte barroca.

De acordo com Taipé (1983), tal estilo surgiria espontaneamente à medida que arquitetos adotassem técnicas que preservassem as formas já conhecidas do Renascimento, mas lhes conferindo novo valor, de modo a destacar os aspectos suntuosos e contrastivos. Ainda que não fosse este o objetivo primeiro, tal arte conciliava-se, assim, com os objetivos do Concílio, que “planejava, para a arte religiosa que deveria desenvolver-se a partir dele, um caráter de esplendor” (TAIPÉ, 1983, p. 29). No âmbito do Concílio, houve a princípio a preocupação de que a ascensão da arte por meio de imagens resultasse em idolatrias, o que de certa forma ocorreu; contudo, tal preocupação não se sobrepôs ao receio de uma fé fundada exclusivamente no abstrato, considerada, por isso, mais suscetível a dissidências. Alinhado a isso, em razão do avanço da miséria e da fome, a população comumente recorria à religião, como amparo em meio a sua precariedade (TAIPÉ, 1983).

Nesse contexto, a Igreja viu nas imagens um meio de propagação de sua ideologia até mais eficiente que os sermões. Contudo, para que as imagens atendessem ao intento, necessário era que tanto acalmassem o coração humano quanto o inquietassem e essa dualidade se revela fértil no barroco. Ademais, “o culto dos santos, tal como era compreendido na Contrarreforma, encontrava-se associado a um clima de maravilhoso e de realismo, que a liberdade do barroco podia melhor evocar e satisfazer” (TAIPÉ, 1983, p. 34). Nesse passo, a Monarquia também acolheu sem reservas o estilo artístico que se sobressaía, pois a suntuosidade das formas barrocas lhe era muito cara. Além desses aspectos, sobressaíram-se “o gosto popular do espetáculo e a mais recente convicção de que o poder é realizado somente se se manifesta aos olhos de todos pelo brilho do cenário em que se exerce” (TAIPÉ, 1983, p. 35).

A Lisboa, no romance em análise, é-nos apresentada como um espaço sobremaneira barroco e aqueles que nele vivem estão imersos nas oposições que marcam esse estilo.

O espaço do *Memorial* é reconstruído pelo narrador a partir de sua perspectiva em relação ao mundo e estreitamente relacionado com outras categorias que compõem a narrativa, como é o caso das categorias: perspectiva narrativa, personagens, tempo e enredo. Tal imbricamento de categorias na análise literária é fundamental, visto que não se pode compreender o espaço de forma isolada, já que ele é moldado pelo ponto de

vista do narrador, influenciado pelas personagens ou influenciador destas, estruturado em um dado tempo e dotado pelo enredo de direção e forma.

Assim, quando pensamos na personagem, por exemplo, seu estado físico ou psicológico pode nos oferecer mais informações acerca do espaço do que a topografia deste (MARCHESI, 2016). Quando consideramos o foco narrativo, percebemos que o narrador onisciente tem uma visão espacial mais abrangente que as personagens e percebemos que o espaço, conforme aponta Zubiaurre (2016, p. 140), muitas vezes reflete as 'paisagens da alma' da personagem. Já a categoria tempo revela uma época com a qual o espaço se identifica.

O espaço está, portanto, associado ao tempo, não podendo dele ser apartado em uma análise crítica, como frisa Zoran (2006, p. 37) ao destacar que "a narrativa, com todos os seus componentes, é organizada no tempo, de modo que, em certo sentido, pode falar-se de um arranjo temporal do espaço". Por isso, ao analisarmos o aspecto espacial da Lisboa reconstruída no romance *Memorial do convento* (2009), faz-se necessário, primeiramente, situar o espaço da obra no tempo. Não nos basta, portanto, perguntar tão somente onde o enredo se desenvolve, mas, antes, em que tempo o enredo se desenvolve.

A relação indissociável entre tempo e espaço, Bakhtin (1998) denomina 'cronotopo', termo anteriormente empregado pelo físico Albert Einstein (1879-1955) em sua teoria da relatividade. O autor russo transpõe, portanto, tal conceito para a literatura, mas não de forma matemática, e sim como uma metáfora parcial, como ele mesmo assinala. Para ilustrar a noção de 'cronotopo' no texto literário, Bakhtin (1998, p. 352) toma como referência, entre outros exemplos, o castelo, que exerce "um papel assaz importante na evolução do romance histórico. O castelo veio dos séculos passados e está voltado para o passado". No romance *Memorial do convento*, não escasseiam espaços cuja compreensão demanda uma correspondência temporal que nos remete a Lisboa do século XVIII.

Como já apontado, *Memorial do convento* nos remete ao Portugal do século XVIII, mais precisamente a Lisboa dos setecentos, onde Baltasar Sete-Sóis ingressa como ex-combatente que perdera a mão esquerda em guerra com os espanhóis. Essa Lisboa nos é apresentada por um narrador onisciente, que articula a arquitetura da cidade com os costumes que nela vigoram, muitos advindos de práticas religiosas, dada a onipresença da Igreja romana a ocupar cada esquina e a profusão de imagens de santos

católicos, como bem se percebe no itinerário de preces da rainha D. Maria Ana, que, religiosa à sobeja,

vai à casa do noviciado da Companhia de Jesus, agora à igreja paroquial de S. Paulo, agora faz a novena de S. Francisco Xavier, agora visita a imagem de Nossa Senhora das Necessidades, agora vai ao convento de S. Bento dos Loios, e vai à igreja paroquial da Encarnação, e vai ao convento da Conceição de Marvila, e vai ao convento de S. Bento da Saúde, e vai visitar a imagem de Nossa Senhora da Luz, e vai à igreja do Corpo Santo, e vai à igreja de Nossa Senhora da Graça, e à igreja de S. Roque, e à igreja da Santíssima Trindade, e ao real convento da Madre de Deus, e visita a imagem de Nossa Senhora da Lembrança, e vai à igreja de S. Pedro de Alcântara, e à igreja de Nossa Senhora do Loreto, e ao convento do Bom Sucesso [...], à igreja de Nossa Senhora das Mercês, que as faça, e à igreja de Santa Catarina, e ao convento dos Paulistas, e ao da Boa Hora dos agostinhos descalços, e ao de Nossa Senhora do Monte do Carmo, e à igreja de Nossa Senhora dos Mártires (SARAMAGO, 2009, p. 88).

Embora lugares destinados a práticas religiosas, ali também se vivenciava aquilo que se convencionou como avesso da espiritualidade, razão por que, ao se verem impedidas de contato com familiares até segundo grau, as freiras de Santa Mónica se rebelaram a exigir, em procissão e com “a cruz alçada”, a revogação do ato de el-rei e, assim, a retomada de encontros que muitas vezes “as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria” (SARAMAGO, 2009, p. 73).

Assim, naquela Lisboa, além de haver

uma igreja a cada esquina, um convento por quarteirão, corre um vento de primavera que dá volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele, os que se desabafam nos confessionários ou em lugares escusos, propícios a outras confissões, as da carne adúltera, oscilando na beirada do prazer e do inferno, ambos gostosos nestes dias de mortificação, de altares despídos, de lutos rituais, de pecado omnipresente (SARAMAGO, 2009, p. 21).

Neste excerto, vê-se bem que a polaridade entre religiosidade e erotismo, tão presente no barroco, se revela latente na quaresma lisboeta. Ao mesmo tempo em que a paixão é glorificada, os desejos do corpo se potencializam. Assim, o sacrifício físico a que os homens se entregam, em nome de Cristo, pelas ruas de Lisboa, desperta a libido daquelas que lhes

assistem pelas janelas das residências, como a estarem de camarote ante um evento que lhes incita um misto de sagrado e profano:

Está o penitente diante da janela da amada, em baixo na rua, e ela olha-o dominante, talvez acompanhada de mãe ou prima, ou aia, ou tolerante avó, ou tia azedíssima, mas todas sabendo muito bem o que se passa, por experiência fresca ou recordação remota, que Deus não tem nada que ver com isto, é tudo coisa de fornicção, e provavelmente o espasmo de cima veio em tempo de responder ao espasmo de baixo, o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto. Parou a procissão o tempo bastante para se concluir o ato, o bispo abençoou e santificou, a mulher sente aquele delicioso relaxamento dos membros (SARAMAGO, 2009, p. 20).

Na conjunção entre sagrado e profano, este prevalece em detrimento daquele, sobressaindo-se a intensidade de sentimentos, mais especificamente de desejos. Assim, o sacrifício a que o corpo é submetido, no escopo de elevar a alma, também eleva os anseios da carne e o sangue que pinga do corpo másculo é cobiçado, numa espécie de anseio sádico por bebê-lo, mas não só ele. Ao campo visual se soma o sonoro; mais do que assistir ao autoflagelo, a mulher ouve os gemidos advindos deste.

A sequência assindética de sintagmas, bem ao gosto barroco, intensifica a dualidade de sentidos com que o narrador trabalha, a qual se alinha à intrínseca dualidade humana, patente nas personagens que assistem à cena. Mais do que uma ordem sintagmática construída na superfície do texto, a ordem dos sentidos pode muito bem nos remeter à imaginação de quem assiste à cena, ou seja, à dualidade do olhar que transita entre o espírito e a carne. Tomemos algumas palavras-chave e teremos um ato sexual onde, na realidade, se vivencia um tradicional ato religioso da Lisboa setecentista: “o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto” (SARAMAGO, 2009, p. 20).

Em sua perquirição por Lisboa, o narrador se vale de mais de um gradiente sensorial para ambientar o espaço daquela cidade: “e se noite é, quando soturnamente as ruas e as praças se enchem de multidões que cheiram a cebola e a alfazema, e o murmúrio das orações sai pelas portas escancaradas das igrejas” (SARAMAGO, 2009, p. 21). Nesse trecho, além

Em excerto posterior, o narrador prossegue a se valer de gradiente sensorial, neste caso, especificamente do olfato: “Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada” (SARAMAGO, 2009, p. 28). A oposição permanece, desta vez representada pelos polos “cheira a podridão” e “perfumada”, os quais simbolizam os contrastes terra e céu; carne e alma.

O sentido da visão, segundo Hall (2005, p. 50), é o mais abrangente no homem, podendo identificar determinado espaço a partir de uma distância que os demais sentidos não alcançariam. É por meio desse sentido que Baltasar Sete-Sóis alcançará Lisboa, ainda ao longe, e perceberá que o contraste terra e céu se evidencia pela arquitetura da cidade: “Na outra margem, assente sobre a água, ainda longe, Lisboa derramava-se para fora das muralhas. Via-se o castelo lá no alto, as torres das igrejas dominando a confusão das casas baixas, a massa indistinta das empenas” (SARAMAGO, 2009, p. 28). O castelo e as torres das igrejas, metonímias da monarquia e da Igreja Católica, respectivamente, estão em um patamar superior e distinto, ao passo que as casas, metonímia do povo, figuram abaixo, misturadas entre si, de modo a formar um só aglomerado, geralmente apresentado pelo narrador como sujo e fétido, assim como “as ruas sujas, como sempre estão, por mais avisos e decretos que as mandem limpar” (SARAMAGO, 2009, p. 89). A verticalidade do castelo e das torres das igrejas remete tanto ao poder político sobre aqueles que habitam a massa indistinta de casas quanto à elevação espiritual, dado o direcionamento ao céu. Trata-se, portanto, de dois espaços que se pretendem sagrados. Eliade (1992) aponta que os espaços sagrados se apresentam como pontos fixos, ou seja, não são espaços homogêneos, pois se revelam distintos. Já os espaços profanos, segundo o autor, são homogêneos, ou seja, formam uma massa onde não há um ponto fixo.

Tal homogeneidade espacial onde se localizam as casas da plebe exprime, de certo modo, o anonimato de seus moradores, ou seja, a falta de localização particular de cada casa remete à falta de reconhecimento particular dos sujeitos que ali vivem, tomando como perspectiva a historiografia oficial, em relação à qual Saramago abrirá divergência por meio de sua narrativa.

Com suas dualidades a coexistirem no mesmo espaço, Lisboa nos é apresentada de forma personificada, com “uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro” (SARAMAGO, 2009, p. 27). A

fartura e a escassez convivem, portanto, no mesmo espaço e salientam as contradições de uma cidade onde a onarquia e a Igreja concentram poder econômico e político, em detrimento de uma população carente do básico. Nessa Lisboa não há, pois, “mediano termo entre [...] “a pança repleta e a barriga agarrada às costas” (SARAMAGO, 2009, p. 27).

Contudo, a limitação alimentar da plebe não alcançava o entrudo, que antecedia a quaresma. Assim, muitos não demonstram pudor em se entregar à gula, de modo que quem “pôde empanturrou-se de galinha e de carneiro”, e “bebeu-se vinho até ao arrote e ao vômito” (SARAMAGO, 2009, p. 27-28). O grotesco excesso não resultou em número superior de pessoas espojadas por “travessas, praças e becos [...] porque a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove” (SARAMAGO, 2009, p. 28). A cidade, na condição de espaço, é resultado daqueles que nela vivem e com ela se confundem, já que, conforme Carlos (2018, p. 41), o uso do espaço “se realiza através do corpo (que é extensão do espaço) e de todos os sentidos humanos”. Se o corpo é extensão do espaço, infere-se que Lisboa, por sua vez, é extensão do corpo, razão por que o narrador se refere ao corpo e à cidade de modo ambíguo: “Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa” (SARAMAGO, 2009, p. 28).

Figura 1 – Pintura da praça do Rossio, em Lisboa, no século XVIII



Autor desconhecido. Fonte: *Jornal Público*.⁴

⁴ Vê-se na imagem, em pontos mais elevados da cidade, o conjunto formado pela Igreja e pelo Convento da Graça, e adjacente o Castelo de S. Jorge, delimitado por uma extensa muralha.

Após desembarcar, Baltasar teve o primeiro contato físico com Lisboa, percorreu o mercado do peixe, parou em uma taberna para comer sardinhas e pão, dirigiu-se ao terreiro do Paço, onde se deteve a estudar os diferentes tipos que por ali passavam, entrou em uma igreja, onde assistiu a uma missa e ali mesmo trocou olhares de desejo com uma mulher, seguiu caminho à praça do Rossio, onde uma multidão se aglomerava para assistir à inquisição daqueles que infringiram as diretrizes da Santa Madre Igreja. Segundo Carlos (2018), o espaço é produzido, pois advém de relações sociais e do tempo, de modo que não se pode compreendê-lo de forma isolada. Desse modo, conquanto os paradoxos a coexistirem no mesmo espaço, no caso Lisboa, pela cultura religiosa aquela sociedade lisboeta, tão socialmente polarizada, se revelará singular, pois tanto a nobreza quanto a plebe têm como parâmetro a cultura religiosa difundida pela Igreja, o que demonstra o poder de influência do catolicismo naquele contexto.

Nas janelas abertas para a praça, “mulheres, vestidas e toucadas a primor” (SARAMAGO, 2009, p. 36). Na praça, os condenados recebidos com insultos e cusparadas. Entre estes, duas mulheres condenadas à fogueira, ambas acusadas de bruxaria⁵. À medida que esse evento ocorre, o espaço se altera, e, assim, “a tarde desce depressa, mas o calor sufoca ainda, sol de garrote, sobre o Rossio caem as grandes sombras do convento do Carmo, as mulheres mortas são descidas sobre os tições para se acabarem de consumir” (SARAMAGO, 2009, p. 39). Concluído o martírio, “as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras, sangue acaso ainda viscoso se nas brasas não se evaporou” (SARAMAGO, 2009, p. 39).

O Rossio é-nos apresentado como ponto central de Lisboa, onde se realizam grandes eventos, como a leitura final do documento que proclama as pazes com a França, antes lido no terreiro do Paço e no adro da Sé. É também no Rossio que são promovidas as touradas, evento que, em termos de interesse por parte do público, compete com o auto da fé inquisitorial. Em comum, além do mesmo palco e do mesmo público, a

⁵ Com a assunção de D. Manuel ao trono português e seu casamento com D. Isabel, filha da monarquia Espanhola, há uma escalada na perseguição aos judeus, que batizados à força, e por isso sob o título de cristãos-novos, passaram a praticar sua fé mosaica às escondidas. Era comum, portanto, a perseguição a curandeiras, cuja prática era compreendida como magia, e, assim, avessa aos preceitos católicos. As mulheres eram as maiores vítimas dessa perseguição, em grande parte por conta de sua aptidão a práticas medicinais e sua ligação com elementos da natureza (HERCULANO, 2012).

conclusão trágica, que, não obstante, desperta grande regozijo especialmente no “povinho”, termo com o qual o narrador qualifica aqueles que compõem a maior parte da plateia e que contrasta com membros da monarquia e com aqueles abastados que assistem ao evento das janelas que se abrem ao Rossio.

A tourada exige uma configuração especial para o espaço do Rossio, por isso

a praça está toda rodeada de mastros [...]. Ao mastro principal sustentam-no quatro grandíssimas figuras, pintadas de várias cores e sem avareza de ouro, e a bandeira, de folha de Flandres, mostra de um lado e do outro o glorioso Santo António sobre campos de prata, e as guarnições são igualmente douradas, com um grande penacho de plumas de muitas cores (SARAMAGO, 2009, p. 76).

Na ornamentação, a figura de Santo António, padroeiro dos pobres, em meio às cores prata e dourado e à abundância de ouro. Trata-se de mais uma conciliação de polos díspares, condizente, pois, com a influência barroca.

A anteceder a saída dos touros, “oitenta homens vestidos à mourisca” (SARAMAGO, 2009, p. 77) atuam como aguadores, a molhar o terreno para arrefecer a poeira no local onde os animais passariam. Essa informação do narrador nos concede mais um aspecto daquela praça de Lisboa, qual seja a falta de pavimentação, que viria a ocorrer, no Rossio, em 1849.

Com a saída dos aguadores da arena e ante a impaciência do “povinho”, os touros são libertos e a terra que recebera água passa a ser coberta pelo sangue dos animais, que são mortos por lanças, dardos e espadas, sob o êxtase e a excitação da plateia:

As damas riem, dão gritinhos, batem palmas, são as janelas como ramos de flores, e os touros morrem uns após outros e são levados para fora numa carroça de rodas baixas puxada a seis cavalos, [...] e lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo chão as tripas, os homens em delírio apalpam as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce, nem Blimunda é exceção, e por que havia de o ser, toda apertada contra Baltasar, sobe-lhe à cabeça o sangue que vê derramar-se, as fontes abertas nos flancos dos touros, manando a morte viva que faz andar a cabeça à roda (SARAMAGO, 2009, p. 78).

Proença Filho (1980) aponta a intensidade como uma das características do estilo barroco e, neste passo, a intensidade advém de

cenar, em princípio, díspares e inconciliáveis, mas, ao estilo barroco, o narrador as concilia, de modo que os sentidos de tais cenas estejam imbricados e, assim, o espetáculo aterrador e sangrento que leva à morte dos touros fomenta o desejo sexual daqueles que a ele assistem naquela praça central de Lisboa.

O estudo do espaço na obra *Memorial do convento* se revela fundamental para melhor compreensão da narrativa, pois é com o espaço que o enredo dialoga, conferindo-lhe forma e direção; é pelo espaço que as personagens se movem e com ele interagem, deixando seus sinais, sejam eles positivos, sejam eles negativos e é em determinado tempo que o espaço nos é apresentado, também no decorrer do tempo transformado. Optei por focar a atenção na Lisboa do início do século XVIII apresentada no *Memorial*, correspondendo, portanto, à atenção que o narrador também conferiu a essa cidade, cujos aspectos espaciais mobilizam todos os gradientes sensoriais. Ao perscrutarmos suas ruas, praças e igrejas, encontramos o sagrado e o profano muitas vezes a dividirem o mesmo espaço, tornando os traços limítrofes tênues, ou mesmo nulos, e, nessa fusão, há quase sempre um sentimento a prevalecer em detrimento de outro. Nessa Lisboa setecentista reconstruída por Saramago, o profano tende a suplantar o sagrado.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernadini. São Paulo: Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBIERI, Cláudia. *Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas*. 2012. 416 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/106691>. Acesso em: 8 jun. 2022.

BOURNEUF, Roland. “A organização do espaço no romance”. Trad. Véronique Delplancq. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016. p. 109-167.

CABRAL, Shirley Ap. Gomide. “Uma cidade, dois olhares: Lisboa segundo Fernando Pessoa e José Saramago.” *Cordis: Revista eletrônica de história social da cidade*. São Paulo, n. 9, p. 169-187, jul./dez. 2012.

CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2018.

CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GONÇALVES NETO, N. N. “Lisboa de toda vida: a representação da cidade nos romances saramaguianos”. *Revista Desassossego*, v. 4, n. 8, p. 38-52, 2012. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v4i8p38-52. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/49931>. Acesso em: 8 jun. 2022.

HALL, Edward. *A dimensão oculta*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

HERCULANO, Alexandre. *História da origem e do estabelecimento da Inquisição em Portugal*. São Paulo: Centaur Editions, 2012.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MARCHESE, Angelo. “As estruturas espaciais do relato”. Trad. Igor Rossoni. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016. p. 169-193.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1980.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Cultrix, 1983.

ZORAN, Gabriel. “Para uma teoria do espaço na narrativa”. Trad. Ana Maria Marques da Costa Pereira Lopes. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016. p. 33-63.

ZUBIAURRE, María Teresa. “Por uma metodologia do espaço narrativo”. Trad. Breno Rafael Rezende. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 12 de julho de 2022

Marco Aurélio Mello

Doutorando em Letras Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR.

Contato: mellopereiramarco@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3352-003X>

A Revista **Desassossego** utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

A REPRESENTAÇÃO DA CENSURA INQUISITORIAL E DITATORIAL NO TEATRO SARAMAGUIANO

THE REPRESENTATION OF INQUISITORIAL AND DICTATORIAL CENSORSHIP IN SARAMAGO'S DRAMA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p94-105>

Cybele Regina Melo dos Santos¹

RESUMO

A Censura é uma característica presente na história de Portugal e seu impacto foi sentido diretamente nos meios de comunicação, como na literatura (poesia, prosa ou teatro) e periódicos (jornais, revistas) produzidos ao longo dos séculos XVI até XX. No final dos anos de 1970, o escritor José Saramago (1922-2010) se faz conhecer no campo da dramaturgia com a publicação das peças *A noite* (1979) e *Que Farei com este livro?* (1980), trabalhando com a temática histórica de Portugal, envolvendo suas personagens em tramas que se desenrolam na perspectiva da censura inquisitorial e ditatorial.

PALAVRAS-CHAVE

Censura; Ditadura; Inquisição.

ABSTRACT

*Censorship is a feature present in the history of Portugal and its impact was felt directly in the media, as in literature (poetry, prose, or theater) and periodicals (newspapers, magazines) produced throughout the 16th to 20th centuries. At the end of the 1970s, the writer José Saramago (1922-2010) made himself known in the field of dramaturgy with the publication of the plays *A noite* (1979) and *O que farei com este Livro?* (1980) working with this historical theme of Portugal, involving its characters in plots that take place from the perspective of inquisitorial and dictatorial censorship.*

KEYWORDS

Censorship; Dictatorship; Inquisition.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

O tema da censura, seja ela inquisitorial ou ditatorial, está presente na história de Portugal desde o século XVI perdurando até o século XX, ligando-se, respectivamente, ao momento do estabelecimento da Inquisição e do Estado Novo.

A Inquisição no país teve seu início no reinado de D. João III, sendo assinada pelo Papa em 23 de maio de 1536. Ela apresentava características independentes das que foram estabelecidas em Roma e na Espanha, com uma organização muito bem elaborada, o apoio das autoridades civis e uma intervenção ativa do rei, desde os pequenos detalhes que envolviam os autos de fé até os julgamentos dos acusados e condenações. O primeiro inquisidor geral nomeado pelo rei foi D. Fr. Diogo da Silva, sendo substituído em 1547 pelo infante D. Henrique (HERCULANO, 1979).

O papel da Inquisição em Portugal compreendia, entre outras atribuições, a intolerância das práticas religiosas do judaísmo pelos cristãos-novos, ideias do luteranismo e do islamismo. Os costumes dos hereges que levavam às atitudes pagãs, como a bigamia e a feitiçaria, foram outro aspecto importante de perseguição, auxiliando na conservação do poder da Igreja perante os seus pares e à população.

Considerando que a monarquia portuguesa do século XVI tinha uma forte ligação com a Igreja Católica, sobretudo pela figura do Cardeal D. Henrique, a inserção da inquisição não foi vista de forma positiva pelos outros países, conforme o excerto a seguir:

O estabelecimento da Inquisição em Portugal prejudicou sobretudo a melhor reputação da monarquia portuguesa, já decorando-a aos olhos do mundo verdadeiramente cristão, como uma horda de bárbaros impiedosos, menos prezadores da divindade suprema e homicidas atozes de seus próprios irmãos e já alcançando-lhe o despreço político entre as demais nações que chegaram até a indigitá-la como insensata, hipócrita e falaz (MENDONÇA; MOREIRA, 1980, p. 425).

Rodrigues (1980) classifica a censura inquisitorial em Portugal em dois modelos: como censura inquisitorial (séculos XVI, XVII e na primeira metade do século XVIII) e como Real Mesa Censória (1768 até 1821).

O século XX, por sua vez, ficou marcado por inúmeros conflitos mundiais, com lutas internas e externas nos mais diversos países, geralmente ocasionadas por mudanças de regimes políticos que geraram um crescimento de diversos governos autoritários, como o nazismo na

Alemanha, o fascismo na Itália, o franquismo na Espanha, além da primeira e segunda Guerras Mundiais, culminando com a queda de líderes e consequentes alterações de desenvolvimento em inúmeros países. Particularmente em Portugal, as manifestações políticas, sociais e econômicas afetaram toda a constituição da nação ao longo do século.

A censura imposta em Portugal foi uma maneira encontrada e articulada pelo governo salazarista como forma de impedir que a população tivesse conhecimento da realidade dos fatos internos, bem como dos externos, considerando os problemas dos seus vizinhos europeus e das colônias em África, num verdadeiro propósito de “despolitização e desmobilização cívica dos portugueses ao tentar impedir a tomada de conhecimentos de alternativas sociais, culturais, políticas e ideológicas ao Estado Novo” (MADEIRA, 2010, p. 33).

O governo de Salazar foi marcado pelo autoritarismo (criação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – sob a sigla PIDE – e estabelecimento de Prisões Políticas tanto no Forte de Peniche como nos Campos de Deportação em Tarrafal, no Cabo Verde, bem como a censura dos meios de comunicação e das artes), nacionalismo (exaltação do passado e culto dos heróis como D. Afonso Henriques e Vasco da Gama), culto da sua personalidade como salvador da Nação, promoção de propaganda de governo de forma a beneficiar a imagem frente ao povo e um forte incentivo ao trabalho no campo (AUGUSTO, 2011).

A censura imposta pelo regime limitava os direitos dos cidadãos desde 1926, quando foi instituída junto aos meios de comunicação social (rádio, televisão e escrita, envolvendo jornais, revistas, entre outros) e às artes (teatro, cinema e literatura), sendo fortalecida no decorrer dos anos. O papel da polícia política, a PIDE, era o de supervisionar todos os assuntos políticos, religiosos e militares entre os civis, impedindo a divulgação de tudo que fosse ou parecesse ser contra o governo, bem como escândalos de várias ordens. No caso dos livros, foram proibidos tanto de serem lidos como vendidos ou impressos, de modo que a opinião pública fosse controlada. Tudo era muito bem articulado de maneira que “a acção da censura e a repressão policial abafam a maior parte dos factos políticos” (SARAIVA, 1992, p. 533).

A censura serviu como um instrumento de repressão cultural, tendo como alvo todos aqueles que pudessem representar alguma ameaça ao sistema político, como jornalistas, pensadores livres, publicitários,

escritores e a classe artística. Assim, mantendo uma censura prévia e o controle do rádio, televisão, cinema e teatro, houve uma “proibição de oposição organizada, o controlo da imprensa e a forte personalidade do Dr. Salazar explicam a longa estabilidade quer dos homens, quer das orientações” (SARAIVA, 1992, p. 358-359).

Historicamente, as perseguições à imprensa e, sobretudo, às produções literárias se fortaleceram anos após a instituição do Estado Novo na década de 1940, quando surgiu um novo momento de expressão artística no país: o Neorrealismo.

Podemos designar o neorrealismo como uma corrente artística moderna de vanguarda, de influência socialista, comunista e marxista. A representação na escrita das questões sociais, culturais, políticas e econômicas pelas quais passava a sociedade são os temas desenvolvidos pelos poetas, dramaturgos e escritores, permitindo que “ao longo do percurso literário neorrealista, os temas mais visados serão aqueles que se ligam ao proletariado e à sua condição económica: conflito social, alienação e consciência de classe, posse da terra, opressão, decadência dos estratos dominantes, etc.” (REIS, 1981, p. 17).

Os temas considerados proibidos eram os que abordavam tanto a educação feminina como a masculina, no que se referia ao comportamento e suas relações, bem como os assuntos sexuais, prevalecendo o puritanismo. Assim como na censura inquisitorial, nessa fase da ditadura, a Igreja Católica com os seus ideais tinha uma grande influência sobre os costumes que se referiam à família, educação e a vida em sociedade dos portugueses.

Em meio às lutas e críticas que sofria o governo no país, surge um novo cenário para a vida política, econômica e social dos portugueses com a Revolução dos Cravos, ocorrida no ano de 1974.

Ela foi realizada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), com o apoio da população, quando ambos, desejosos por mudanças, uniram-se para alterar a situação do país, culminando com a instauração da Terceira República. Segundo Lourenço, nesse momento, a esperança “nasceu acompanhada da vontade de inventar um outro destino para Portugal. Um destino inédito, excepcional no contexto ocidental da Europa, nada menos que o de uma ‘democracia popular’” (LOURENÇO, 1999, p. 140).

No final dos anos de 1970, o escritor José Saramago (1922-2010) já se fizera conhecer no campo da dramaturgia com a publicação das peças *A noite* (1979) e *Que Farei com este livro?* (1980), trabalhando com uma temática

histórica de Portugal. Com uma produção que envolve romances, ensaios, dramaturgia e poesia, deixou sua marca no cenário literário pelo posicionamento contrário ao contexto político no país. Embora seja mais conhecido pelos seus romances e ensaios, as suas primeiras obras dramáticas colaboraram substancialmente para uma reflexão sobre o momento político e social pelo qual passou Portugal.

De modo a seguir com a ordem cronológica da historiografia de Portugal, estabelecemos um diálogo do tema primeiramente com a peça *Que farei com este livro?* e, depois, abordaremos a peça *A noite*. Ambos são textos teatrais, que abordam a temática histórica como foco central dos seus enredos, apresentando eventos relacionados à censura imposta à publicação de livros e aos meios de comunicação nesses dois momentos do país, em especial. O conteúdo escolhido por Saramago estabelece um paralelo entre Portugal do passado e Portugal de meados de 1970, numa aproximação dos fatos que marcaram os acontecimentos inquisitoriais e ditatoriais.

A peça *Que farei com este livro?* foi encomendada ao autor com o objetivo de ser levada aos palcos em virtude das comemorações dos 400 anos da morte de Camões, convite feito pela encenadora e autora portuguesa Luzia Maria Martins (fundadora do Teatro Estúdio de Lisboa, em 1964), sendo encenada pela Companhia de Teatro de Almada, com direção de Joaquim Benite. Em 2007, voltou a ser encenada pela mesma companhia teatral.

A ação dramática da peça ocorre pela vontade apresentada pela personagem principal, Camões, em conseguir que publiquem seu livro *Os Lusíadas*. No entanto, enquanto ele luta para que isto aconteça, outros fatos históricos vão ocorrendo no desenrolar do enredo e que, aos poucos, são apresentados ao espectador numa progressão dramática. Deste modo, percebe-se a evolução da dinâmica do conflito dentro da peça, pois “um conflito não pode ser estático, que deve crescer, intensificar-se, aumentar quantitativamente, para vir a resolver-se” (Pallotini, 1988, p. 12).

Na peça, o conflito passa a ser constituído na representação dos problemas que ocorrem com a personagem de Camões, que vão desde a sua chegada em Portugal até a autorização e execução de seu livro, passando pela indiferença da corte, autorização do Santo Ofício e falta de dinheiro para a impressão. Também são destacados os problemas que Portugal está atravessando neste período, com o rei D. Sebastião e sua atitude de não querer se casar, a peste que assola Lisboa e agrava a miséria,

as questões políticas (o fraco Portugal e a forte Espanha, citados pela avó do rei) e a decisão do rei de participar da luta contra os turcos, resultando na batalha de Alcácer Quibir.

As personagens são compostas por três grupos: a nobreza, o clero e a plebe, sendo integralmente constituídos por personalidades que pertenceram à historiografia do país, com características próprias que demonstram indivíduos que atuam de forma consciente na peça. Os que aparecem como auxiliares não são nomeados, possuindo frases que pouco significam ou esclarecem dados no desenrolar do enredo, identificados com suas posições sociais ou profissões, como “fidalgo” e “servente”. Todas as personagens irão contribuir, na sua devida proporção e necessidade, com o desenrolar do nó da peça, que é a publicação do livro *Os Lusíadas*, pois este é o objetivo de Camões, superado ao final da peça.

O tempo em que a ação se passa é o final do século XVI, precisamente o período entre abril do ano de 1570 e março do ano de 1572, com a maior parte das cenas ocorrendo em Lisboa, Portugal.

Nas cenas em que surge a personagem de D. Sebastião, este sempre é caracterizado como sendo o rei sonhador e inexperiente que se apresenta nos relatos históricos e na sua biografia, enquanto a representação da personagem de Damião de Góis é centrada nas suas convicções políticas e em paralelos com o futuro de Portugal, além de sua prisão, relacionando a história com a ficção. Na peça, existe uma mescla do objetivo com o subjetivo, possuindo um movimento exterior (objetivo) e um movimento interior (subjetivo), os quais caminham para um equilíbrio. Ou seja, a personalidade e os sentimentos das personagens se mesclam com o meio em que vivem e com as situações diárias às quais foram submetidas por si mesmas ou por outrem.

Em *Que farei com este livro?*, o diálogo que travam o Frei Bartolomeu Ferreira e Luís de Camões é uma representação de como deveria ser a postura de um censor à época, além de demonstrar toda a angústia pela qual passa a personagem de Camões, por ficar meses aguardando uma resposta daquele que irá decidir o rumo de sua vida naquele momento. Essa espera prolongada é recebida com certa ironia, como no diálogo abaixo:

Frei Bartolomeu Ferreira: Entrai, senhor Luís de Camões. Cheguei, enfim, ao termo do meu trabalho, e vós ao cabo da vossa impaciência. Tenho já pronto o parecer, de que logo vos mandarei passar traslado, para que possais requerer licença de imprimissão.

Luís de Camões: Dá-se então Vossa Reverença por satisfeita com as alterações que fiz? Não haverá mais que suprimir e acrescentar? Não terei mais que torcer o sentido para o sujeitar ao vosso desejo sem sacrificar insuportavelmente a minha intenção? (SARAMAGO, 1998, p. 73).

As situações que ocorrem na peça *Que farei com este livro?* demonstram o clima não apenas do governo, mas também “a peste e o nevoeiro (figurado, respectivamente, a ambiência criada pela inquisição e a mentalidade confusa do jovem rei D. Sebastião) são motivos alusivos recorrentes desse argumento negativo” (Seixo, 1987, p. 35), que levam a acreditar que o herói (D. Sebastião) foi mitificado circunstancialmente pela problemática do país.

A noite foi encenada no ano de sua publicação pelo Grupo de Ampolide, recebendo o prêmio da crítica pelo Melhor Texto Original de 1979. A ação se passa em uma redação de um jornal na cidade de Lisboa, ocorrendo na noite de 24 para 25 de abril de 1974. Para os que conhecem a história de Portugal, o momento de ocorrência da peça já é sugestivo para o desenrolar em seu enredo.

As personagens que a compõem trabalham em uma redação de jornal: chefe da redação, diretor, jornalista, contínuo, estagiários, entre outros. É uma peça enxuta dividida em dois atos, em que o primeiro descreve o típico ambiente de uma redação de jornal, com suas mesas divididas por baias, telefone tocando, tilintar de máquinas de escrever e pessoas apressadas, em que cada uma realiza atividades primordiais para a confecção de um jornal diário; o segundo ato descreve um ambiente interno mais tranquilo, porém havendo a atmosfera de tensão das ruas da capital Lisboa. O prenúncio de um golpe são as notícias que chegam ao jornal, enquanto o jornal do dia 25 já está no prelo para a impressão.

As falas das personagens da peça já denotam certa insegurança e insubordinação dos responsáveis do jornal com a publicação de suas notícias. Logo de início, temos a descrição de que no gabinete do diretor encontra-se um visitante com quem ele estabelece uma conversa em um tom “misterioso”. Após, o chefe da redação inicia a sua fala, dando as diretrizes do que se deve fazer naquele dia para alguns dos membros da sua equipe. O clima é tenso, sobretudo pela maneira autoritária dele falar:

Valadares: (Falando para o telefone.) Ligue-me ao exame prévio, se faz favor. (Pousa o auscultador. Passa os olhos por um papel entre muitos que tem sobre a secretária.) Torres! (Aproxima-se Torres, homem de

meia-idade, sóbrio de gesto.) Ficou-me aqui esta notícia. É do correspondente da Guarda. Se ainda houver tempo, entra hoje. Se não, fica para amanhã. Dê-me um jeito nisso. (Torres, sem uma palavra, volta ao seu lugar. O Telefone de Valadares toca.) Está? É do Exame Prévio? Fala Valadares, do... Ligue-me ao senhor coronel Miranda.

[...]

Jerónimo: [...] Deixa lá, não te rales tanto. O verbo é sempre o mesmo: eu obedeco, tu obedeces, ele manda. E para quê? Para fazer uma coisa que de jornal só tem o nome e o papel... (Saramago, 1998, p. 101-102; 106).

Uma característica que predomina na peça são as relações de poder que fizeram parte do governo ditatorial, como neste excerto, em que um dos principais redatores do jornal se questiona sobre o seu papel profissional e o que deve ser escrito para o público.

Torres: [...] Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem esse filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objetivos? Quem produz a mentira e a transforma em alimento de primeira necessidade? (SARAMAGO, 1998, p. 125).

Ainda apresenta certa desilusão demonstrada, conflito psicológico que ocorre com o fato de ser jornalista e a sua prática profissional, quando em uma de suas falas diz que, em seu meio, “existe uma corrupção, uma espécie de apodrecimento. Nem os melhores escapam à contaminação. Não se pode trabalhar num esgoto sem cheirar a esgoto” (Saramago, 1998, p. 128).

Para Costa (1997), as personagens de Valadares e de Torres representam dois subgrupos que fazem parte do esquema da peça, sendo que ambos vão liderando e delineando todos os passos relacionados à trama da peça. O primeiro é composto pelos submissos à servidão do Governo e o segundo pelos que, ideologicamente, possuem ideias contrárias ao que vivem, são os revolucionários. Metaforicamente, eles representam os dois lados de um conflito ideológico presente na época da ditadura salazarista: os que temem a repressão e apoiam o regime abertamente e os que são contrários, mas que se mantêm em silêncio.

No segundo ato, Torres sai para buscar informações nas ruas, o que caracteriza uma revolução interna no jornal. Os funcionários revoltam-se, contrariam as ordens de Valadares e exigem um posicionamento crítico.

Fonseca: (Vem para Valadares.) Provoações? Quem vem aqui fazer provocações é o Jerónimo, não sou eu. E tu amochas, tu calas-te, tu contemporizas. Havia de ser comigo! Este jornal está a precisar de um pulso firme, ou vai tudo por água abaixo. Ou se lhe deita a mão, ou caímos na anarquia (SARAMAGO, 1998, p. 144).

Num tom contrário a censura, o jornal vai para a prensa com as notícias recém-chegadas:

Torres: (Exultando.) Aconteceu! Aconteceu! [...] É tudo verdade! Há tropas na Emissora, na Televisão, no Rádio Clube. E o Quartel-General, em S. Sebastião, está cercado. E outros locais. Fora de Lisboa, também. Eu escrevo a notícia, tenho aqui os apontamentos, eu escrevo (SARAMAGO, 1998, p. 156).

O aspecto da censura ditatorial apresenta “uma peça de circunstância essencial [...] pensar de modo dramático o 25 de Abril (ou melhor, a sua recepção, e mais adequadamente a sua notícia) corresponde a um fantasma positivo cultivado por todos nós” (SEIXO, 1987, p. 34).

Para Costa, o fato de representar a noite que antecede o dia da Revolução dos Cravos, em um ambiente restrito e interno de uma redação de jornal, corresponde a um “paralelismo que se estabelece entre essas duas acções de envergadura diferente porém de cariz complementário, é o que melhor define a proposta da primeira peça de teatro escrita por José Saramago” (Costa, 1997, p. 123).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática desenvolvida nas duas peças prende-se na História do país e nas suas implicações que se deram com o tema da censura ocorrida nesses dois períodos. A fase em que esteve sob o domínio da Inquisição demonstra o início de limitações contra a liberdade de expressão que se prolongaram por vários séculos, influenciando e restringindo a escrita e produção literária, assim como o período em que Portugal esteve sob o comando de Salazar, que foi marcado pelo subdesenvolvimento social e pela tentativa de declínio da produção intelectual, promovidas pela carência e perseguição cultural.

Com relação a José Saramago, ao considerarmos o período correspondente à sua escrita e à publicação de suas produções, ambos

simbolizaram a resistência e a esperança de tempos melhores. Ele escreveu essas peças em um país recém-saído de um longo período de censura, também sofreu perseguições enquanto trabalhava no meio jornalístico durante o regime, e mesmo assim conseguiu captar o momento histórico ocorrido e transmitir em seu texto de forma tão vívida as ocorrências da noite anterior ao dia que mudaria os rumos da história do país. Ainda conseguiu resgatar um importante momento da história e da literatura portuguesa ao retratar a saga por que passou Luís de Camões.

Podemos considerar que, após os acontecimentos de 25 de abril, as atividades culturais ganharam um novo rumo, saindo das amarras impostas pelo regime ditatorial salazarista, contando com uma produção literária que incluía liberdade, com apoio à comunidade artística e criação de prêmios literários (como o Prêmio Camões em 1988).

Para Portela e Rodrigues, “a ditadura clérigo-militar mergulha Portugal nas trevas duma nova Idade-Média”, estabelecendo, gradualmente, novos rumos à nação, transformando o que “foi este vasto e fecundo movimento de operários manuais, escritores, tradutores e jornalistas, que a ditadura fascista desbaratou, matando uns e deportando outros, para que tudo viva, como hoje, na escuridão” (PORTELA; RODRIGUES, 1957, p. 44-47; 157). Os autores também reuniram cartas com depoimentos que apresentam o “barbarismo” das prisões que foram realizadas por Salazar quando esteve no poder, analisando a crueldade psicológica e física a que eram submetidos os réus nos tribunais da época, expondo que “a Inquisição é capaz de tudo, e a tortura a que submetem as vítimas fá-las, em muitos casos, delirar, a ponto de responderem afirmativamente a todas as perguntas, sem consciência mesmo das respostas que dão”.

De acordo com Nery (1975), o fim da censura em Portugal, decorrente do fim do Estado Novo, pôde ser sentido no comportamento das pessoas, que começavam a “descobrir” as ruas, com mais vontade de circular pela cidade, conhecer seus vizinhos, frequentar os cafés e rodas de conversa. As notícias de jornal começavam a expor as manchetes com mais liberdade, as salas de cinema começavam a exhibir filmes que já haviam circulado no cinema europeu, com temas políticos e com cenas mais audaciosas, revistas de humor com piadas de sexo e de política também passaram a ser vendidas em bancas de jornal. Assim, com “a ausência de repressão policial – ainda que em alguns momentos intervenções pontuais tenham sido necessárias – fez com que a

taxa de liberdade experimentada pelos cidadãos alcançasse uma marca incomum até mesmo para democracias consideradas já consolidadas na época” (AUGUSTO, 2011, p. 154).

Definindo esse período histórico português, o crítico Eduardo Lourenço (1992), em *O Labirinto da Saudade*, afirma que a história contemporânea do país só começou a ser construída após 1974, quando Portugal realmente se viu como uma nação única, sem a presença de suas colônias para lembrar-se de sua presença em outros continentes, passando a construir a sua nova identidade nacional.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Claudio de Farias. *A revolução portuguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal III*. Lisboa: Bertrand, 1979.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como Destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010.
- MADEIRA, João (coord.). *Vítimas de Salazar: Estado Novo e Violência Política*. 3. ed. Portugal: A esfera dos livros, 2010.
- MENDONÇA, José Lourenço; MOREIRA, António Joaquim. *História dos principais actos e procedimentos da inquisição em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980.
- NERY, Sebastião. *Portugal um salto no escuro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- PORTELA, Luís; RODRIGUES, Edgart. *Na Inquisição do Salazar*. Rio de Janeiro: Editora Germinal, 1957.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1980.
- SARAMAGO, José. *Que Farei com Este Livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 15. ed. Portugal: Publicações Europa-américa, 1992.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

Recebido em 27 de fevereiro de 2022

Aprovado em 10 de junho de 2022

Cybele Regina Melo dos Santos

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela mesma universidade.

Contato: cyre@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0003-2957-6380>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

UM POETA CANSADO DE SER ESTÁTUA: REFIGURAÇÕES SARAMAGUIANAS DE LUÍS DE CAMÕES

A POET TIRED OF BEING A STATUE: SARAMAGO'S REFIGURATIONS OF LUÍS DE CAMÕES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p106-124>

Daniel Vecchio Alves¹

RESUMO

Neste estudo, mostramos que o mito criado em torno de Camões e sua obra tem sido atacado pela competência de autores pós-românticos, desde Oliveira Martins, passando por Jorge de Sena, até chegar a José Saramago, foco deste estudo, em cuja profícua produção literária revela-se um “outro” Camões, poeta cansado de ser estátua, consciente de que sua voz “enrouquecida” ainda há de atingir os ouvidos surdos e endurecidos. Por fim, concluímos que, com a peça *Que farei com este livro?*, de 1980, Saramago não realiza, apenas, uma peça de teatro, mas também uma obra sobre a escrita de *Os Lusíadas* e, sem dúvida, um balanço sobre a recepção da obra camoniana no tempo. Portanto, a peça se centra sobre a história não apenas factual, mas também sobre a história textual de *Os Lusíadas*, incluindo ainda elementos do contexto de produção de uma obra que ainda luta contra sua tradicional leitura épica.

PALAVRAS-CHAVE

Camões; Épica; História; Representação.

ABSTRACT

*In this study, we show that the myth created around Camões and his work has been attacked by the competence of post-romantic authors, from Oliveira Martins, through Jorge de Sena, to José Saramago, the focus of this study, in whose fruitful production literature reveals “another” Camões, a poet tired of being a statue, aware that his “hoarse” voice has yet to reach deaf and hardened ears. Finally, we conclude that, with the play *Que farei com este livro?*, from 1980, Saramago not only produced a play, but also a work on the writing of *Os Lusíadas* and, undoubtedly, a balance on the reception of Camonian work in time. Therefore, the play focuses not only on the factual history, but also on the textual history of *Os Lusíadas*, including elements of the production context of a work that still fight against your traditional epic reading.*

KEYWORDS

Camões; Epic; History; Representation.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

INTRODUÇÃO

Luís de Camões e José Saramago foram dois grandes escritores de língua portuguesa com muitos séculos de distância entre eles. Apesar dessa distância temporal, o diálogo que Saramago trava com a poética camoniana em muitas de suas obras é de suma importância para nos aproximarmos de uma compreensão mais efetiva da história portuguesa e sua subsequente literatura.

Se n'Os *Lusíadas* encontramos o verso "Onde a terra se acaba e o mar começa" (CAMÕES, 2000, III, 20), justificável no Portugal quinhentista quando havia um grande império e ainda o desejo de ampliá-lo cada vez mais através das grandes navegações, no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, o livro se inicia com a seguinte frase: "Aqui o mar acaba e a terra principia" (SARAMAGO, 1984, p. 11), inversão semântica que marca um outro contexto. Portugal torna-se agora o país do regresso, não havendo mais Índias a conquistar.

Mesmo com tais inversões e demais exercícios de reescrita literária impressos pelo Prêmio Nobel de literatura, os dois autores em questão muito se aproximam de o que António Saraiva reconhece como marca da poética camoniana e que sobra na prosa saramaguiana: trata-se de uma explícita "emergência do presente" (SARAIVA, 1996). Tal emergência, que Saraiva define como um esforço fenomenológico por parte de Camões, compreendemos como aproximação entre Camões e Saramago, visto que este último escritor também ostenta bases realistas complexas em sua marca poética.

Se Saramago vivencia outras terras e outras vozes para reinterpretar narrativamente o passado e o presente, como a luta dos operários agrícolas em *Levantado do Chão*, em Camões, esse esforço fenomenológico pode ser observado pelo simples fato de que, enquanto nas épicas antigas a catábase e anábase se mostram como episódios que se aproveitam das imagens dos sonhos que os homens trazem dentro de si, n'Os *Lusíadas*, ao contrário, temos no canto V, por exemplo, uma saída dos navegantes para o mundo real e experiencial, para "o mundo dos casos vistos, para o mundo em que tudo caduca, para o mundo em que há a vida e a morte, com seu reverso" (SARAIVA, 1996, p. 108).

Aliás, Camões é mais uma personagem que viaja com os portugueses sem deixar de lado, porém, as letras para ir além dos "rudes

marinheiros” que só enxergavam pela aparência. O que temos, ao final, é uma épica com fenomenologias diversas em sua expressão poética. No entanto, essa marca foi sendo pouco apreciada ou percebida pelos leitores e comentadores de Camões, preponderando a postulação de *Os Lusíadas* e do seu autor como legítimos representantes da superioridade portuguesa sobre as demais nações, sobretudo a espanhola. Essa imagem pode ser compreendida como “agente facilitador do processo que os transformou – autor e obra – em mitos, ou ficções públicas, posto que as leituras que deles se fizeram, em sua grande maioria, pautavam-se em pressupostos idealistas da soberania portuguesa” (VICHINSKY, 2009, p. 54).

Ademais, tal leitura prepondera mesmo após a restauração de 1640, servindo de modelo de recepção a um crescente movimento de identidade patriótica, principalmente sob os preceitos nacionais do século XIX, assim como sob a ressonância dos ideais das diversas gerações que se sucedem no tempo. Até hoje continuamos a representar Camões a partir de festas, centenários e edições monumentais, elegendo-o sucessivamente como “Poeta da Independência, Poeta da Raça, Poeta do Império, Poeta da Liberdade, Poeta da Unidade, mas continuamos a não saber, nem mesmo aproximadamente, o que foi que ele escreveu” (SARAIVA, 1996, p. 17).

Com essa assertiva de António Saraiva, chegamos aqui ao ponto fulcral de nosso estudo: na consolidação de um Camões patriótico *in extremis*, desconhece-se grande parte do que pode ser apreendido em sua própria poética. Muitos camonistas diagnosticam esse desconhecimento geral a respeito do poeta e de sua poética, como, por exemplo, apontam Jorge de Sena e Hermano Saraiva, dois autores presentes na biblioteca particular de José Saramago.¹ Dando sequência a essa bibliografia, José Saramago não virou as costas para um poeta cansado de ser estátua, pois veremos que ele encarou a estátua de Camões como se estivesse adentrando em suas pedras constitutivas, tornando-o um poeta de um livro que não mais permanece fechado, tal como nos apresenta seu monumento de bronze localizado no Chiado.

¹ No catálogo digital da Biblioteca da Universidade de Granada, a granatensis, temos o catálogo correspondente à biblioteca particular de José Saramago, localizada em sua casa de Lanzarote. Na coleção camoniana identificada neste catálogo, surgem quase meia dúzia de obras de Jorge de Sena acerca de Camões e obra. Acesso ao catálogo: <https://granatensis.ugr.es/>.

1 CAMÕES, O TRINCA FORTES

São chiados ou sussurros que reverberam de Camões, ainda reduzido por sua mal compreendida épica. Tal incompreensão acabou por ser dominante ao longo dos séculos subsequentes, sendo reconhecido como Camões, o Trinca-Fortes, como mostram as novelas de Quirino da Fonseca e Adolfo Simões Müller, por exemplo. Para o poeta que se torna personagem, como se da realidade à ficção partisse, a chegada ao solo pátrio desperta uma mescla de orgulho, saudade e nostalgia, e colabora para a construção de uma aura taciturna e melancólica quando nos aproximamos das fontes provenientes da estética romântica. A obra *Camões* (1825), de Almeida Garret, por exemplo, é um poema lírico-narrativo, escrito provavelmente durante o primeiro exílio do escritor, e é considerada a primeira obra romântica da história da literatura portuguesa.

Nesses poemas, Garrett representa a chegada de Camões-personagem, como um nobre guerreiro, entristecido pelo sentimento que a pátria despertava nele: “Pátria, al fim torno a ver-te. [...] Entre os lábios mordidos o ai sentido / Que as piedosas palavras lhe seguia / Recaiu na tristeza taciturna / De que a ideia da pátria o despertara” (GARRETT, 1858, I, VI, p. 7). Recaindo na “tristeza taciturna”, o Camões garrettiano vivia tristemente no exílio, e assim continua sendo quando regressa, ao perceber a pátria dominada pelos usurpadores do poder. Ou seja, a saudade que sentia no exílio, devido ao distanciamento da pátria, era agora substituída pela sensação causada por não a reconhecer, amargor que o próprio Garrett vivia, como consequência da repressão sobre os princípios liberais de sua época:

É dessa maneira que Almeida Garrett transforma definitivamente Camões em mito, como parte do seu projeto de regeneração patriótica, propondo, em um momento de profunda crise de identidade em Portugal, esse novo Camões, associando-o também ao mito da pátria portuguesa, encarnado na tradição do surgimento e história de Portugal como uma figura histórica nacional (VICHINSKY, 2009, p. 74).

Tal figura do herói romântico, criada em torno de Camões, teve grande aceitação em todo o século XIX, consolidando no imaginário português a imagem mitificada do poeta que representa heroicamente sua pátria. Essa figura apresenta-se na interpretação tendenciosamente romântica da obra de Camões que ainda ecoa atualmente, traçando um forte rastro de carga ideológica constituinte de sua construção literária.

Reagindo ao exagero das comemorações do terceiro centenário da morte de Camões, encabeçadas pelo Partido Republicano em 1880, Oliveira Martins escreve um artigo no *Jornal do Comércio* do Porto, no dia 10 de junho do mesmo ano, em que afirma:

No dia de hoje Camões é ao mesmo tempo uma infinidade de tipos, para a infinidade de criaturas arrastadas pelo entusiasmo do centenário. Para o ateu, é ateu; para o republicano é uma espécie de Catão. O próprio petroleiro será capaz de achar no poeta um precursor, da mesma forma que o erudito descobre um Camões *scholar*, e o reacionário se acha retratado no amor do trono e do altar. O estouvado cria um Camões brigão; e o pacato e honrado descrevê-lo-á homem de sereno porte, gestos medidos, bom filho, bom esposo, bom pai, econômico, sabendo governar a vida, e capaz de ganhar dinheiro: um gênio! Bem diverso destes poetas de agora (MARTINS *apud* VICHINSKY, 2009, p. 83-84).

A assimilação simbólica de Camões pela Geração de 70 ocorre face à imagem de um Portugal cujo presente em nada se corresponde com os “barões assinalados” ou mesmo com a apropriação revolucionária de sua imagem glorificante posta a serviço das primeiras intervenções republicanas. Para eles, *Os Lusíadas* não têm mais o poder de atribuir uma identidade digna a um país em decadência estrutural há quase três séculos. Como aponta Eduardo Lourenço (2001), de mito cultural positivo, Camões torna-se, de certo modo, mito cultural negativo em sua relação com o presente. Evidentemente que, segundo Oliveira Martins, a culpa não é do poeta e seus poemas, mas sim da nossa falta de percepção para melhor entender quem foi e o que escreveu Camões.

Assim indicam os estudos novecentistas sobre Camões e sua obra, apesar de que Camões, durante o salazarismo, também deixa de ser o objeto literário para ser transformado em objeto utilitário, “braço às armas feito” lado a lado com o governo ditatorial. A imagem propagandeada é a do Trinca Fortes, herói e patriota por natureza. Por essas e outras imagens é que temos a manifestação da censura, que torna os versos de Camões “surdos” e “endurecidos”, em favor de regimes políticos imperialistas e totalitaristas: o que “reduz o poema, para a leitura vulgar, a apenas uma entre as suas possibilidades de leitura” (VICHINSKY, 2009, p. 94).

Em meados do século XX, porém, passaram a insistir, de novo, na “circunstancialidade do poema, tanto no seu objectivo como nas suas

características acentuadamente letradas ou humanistas” (MACEDO, 1972, p. 355). Em resposta a esse longo período de intensa redução dos sentidos de *Os Lusíadas*, articulada principalmente pelo poder apropriativo da ditadura salazarista em Portugal, manifesta-se um dos escritores mais relevantes para a nova mudança de paradigma na recepção camoniana no século XX: Jorge de Sena.

Esse crítico, e também poeta, evidencia que “Camões não é o pastelão patriótico-clássico que durante anos tem sido. *Os Lusíadas* são, na verdade, um dos mais belos poemas longos que as literaturas modernas produziram” (SENA, 1980, p. 11). A partir de um vasto conjunto de estudos e intertextos camonianos, como a obra *Trinta anos de Camões* e *A estrutura de Os Lusíadas*, Jorge de Sena informa ao leitor, com relação aos versos camonianos, sobre a existência de outros sentidos neles contidos, sentidos que vão além da legitimação nacionalista: “Imaginar Camões como um cortesão, frequentador habitual de serões de corte, com entrada mais ou menos livre nos paços reais ou outros, é visão de românticos ou ridículo desejo burguês de promoção aristocrática colectiva” (SENA, 1980, p. 49). Trata-se da tentativa de “desvincular a figura de Camões daquela [...] que caracterizou a recepção de Camões desde o século XVII, mitificada nos oitocentos e, agora, utilizada como instrumento de um sistema político notadamente totalitário” (VICHINSKY, 2009, p. 95).

No conjunto das obras literárias de Jorge de Sena, encontramos o conto “Super Flumina Babylonis”, inserido no livro *Homenagem ao papagaio verde* (1971), que busca traçar um perfil mais humano e menos épico de Camões, retratando-o no momento em que o poeta escreve suas famosas redondilhas. Nesse conto, o tempo-símbolo representado corresponde à fase final de sua vida, quando vive esquecido pelos grandes e poderosos, embora receba a tença do rei, sem muita regularidade:

A ascensão da estreita escada escura, e tão a pino, com os degraus muito altos e cambaios, era, sempre que voltava a casa, uma tortura. À força de equilíbrios, meio encostado à parede, cuja cal já se esvaíra havia muito e até nas suas costas, e apoiando em viés uma das muletas no extremo oposto do degrau de cima, ia subindo cuidadosamente, num resfolegar de raiva pela lentidão. Toda a unção adquirida na conversa com os frades de S. Domingos, a cujas prelecções regularmente assistia, ficando depois a disreter com eles, se perdia naquele regresso a casa, ao fim da tarde, e mal se recompunha no repouso à janela, sentado no banquinho baixo, comido o caldo, e ruminando memórias e tristezas,

enquanto a velha mãe prosseguia intermináveis arrumos pontuados de começos de conversa, a que respondia com sorrisos e distraídos monossílabos ou com frases secas em que ripostava mais a si próprio que a ela mesma (SENA, 1971, p. 62).

No trecho supracitado, observamos um Camões que mal consegue se equilibrar em pé, dependente de muletas para se locomover. Já no plano da crítica, Jorge de Sena, na tentativa de prover Portugal com outra imagem de Camões, diz no famoso “Discurso da Guarda”, de 1978: “cumpre-se trinta anos sobre a primeira vez que, em público, me ocupei de Camões, [...], tem sido uma contínua campanha para dar a Portugal um Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, [...], que poderia juntar-se ao espírito da Revolução de 1974” (SENA, 1984, p. 24).

Sem dúvida Jorge de Sena sofreu muitos ataques e resistências tendo em vista essa nova abordagem do poeta quinhentista, principalmente pelos setores mais conservadores da sociedade portuguesa, escandalizados com seu Camões fragilizado: “Esse meu Camões foi longamente o riso dos eruditos e dos doutos, de qualquer cor ou feitio; foi a indignação do nacionalismo fascista, dentro e fora das universidades, dentro e fora de Portugal; foi a aflição inquieta do catolicismo estreito e tradicional, dentro e fora de Portugal; [...]” (SENA, 1980, p. 255). Mesmo ridicularizado por alguns setores intelectuais dentro e fora de Portugal, Jorge de Sena foi um dos principais responsáveis pela reconfiguração da poética camoniana no século XX. A sua vasta produção literária e acadêmica tem influenciado as gerações de escritores da pós-revolução de 1974, principalmente no que remete à refiguração de Camões.

As imagens criadas por Sena foram e são basilares para a divulgação do novo Camões no final do século XX e início do XXI, sendo que outros autores, como José Saramago, foco deste estudo, vêm adquirindo relevância fundamental nesse processo. É o que verificaremos a partir do próximo tópico.

2 REFIGURAÇÕES SARAMAGUIANAS DE CAMÕES

Desde *Os Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970), Saramago nos apresenta indícios de uma incipiente leitura alternativa de

Os Lusíadas e da lírica camoniana. É, portanto, por meio da poesia escrita entre as décadas de 1960 e 70 que Saramago nos revela pela primeira vez a figura de um Camões ainda incompreendido. Trata-se do embrião de um Camões humanista do século XVI que ganhará voz na produção literária de Saramago, em 1980, ano do quinto centenário de sua morte.

Em *Os Poemas Possíveis*, há alguns poemas que fazem referência direta ao poeta: “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, “Epitáfio para Luis de Camões” e “Poema para Luis de Camões”. Em “Epitáfio para Luis de Camões”, por exemplo, Saramago demonstra uma compreensão lúcida do que foi feito da representação de Camões e obra: “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?” (SARAMAGO, 1997, p. 36). Entram aqui questões como o desconhecimento generalizado sobre o poeta e sua obra, e, conseqüentemente, a falta de autenticidade dos relatos histórico-biográficos, dos mitos e, principalmente, das projeções do autor pela interpretação dos poemas.

Dessa forma, como conhecer Luís de Camões a partir da biografia do poeta, se essa apresenta-se tão questionável, sem fixação, por exemplo, de data e de local precisos do seu nascimento? A resposta vem logo a seguir, na continuidade do primeiro verso: “[...] se só deixaste versos”. Para Saramago, bastante influenciado pelos estudos camonianos de Jorge de Sena, a questão é mais traçar uma biografia possível de Camões a partir de uma interpretação atenta de seus versos, e menos censurar suas representações institucionalizadas, como se Saramago tivesse como objetivo único a desconstrução das fontes oficiais de Camões e sua obra. Trata-se disso também, mas não somente.

Saramago, com um posicionamento crítico ao mito camoniano, vai subvertendo o discurso glorificador de Camões, a ponto de dessacralizá-lo enquanto objeto emblemático, mas seu exercício não para por aqui, pois ele extrapola a desconstrução da figura de Camões, revelando-nos [ou melhor, reparando] o que há de mundano nesse mito. Por conseguinte, os poemas de Saramago nos permitem perceber uma preocupação com a reformulação da figura camoniana e ainda com a reformulação do modo de interpretar os versos do grande épico. Logo, Saramago, ao questionar Camões como mito nacional, tangenciando as perspectivas desconstrucionistas, não deixa de propor uma nova reconstrução de seus

sentidos histórico-literários. Veremos isso mais claramente desenvolvido na sua peça de teatro *Que Farei com este Livro?*, de 1980.

No entanto, antes de adentrarmos nesse texto dramático, é importante nos atermos a outras figurações anteriores de Camões realizadas por Saramago, que mostram a graduação desse processo de releitura da obra e da biografia camoniana. Em *Deste Mundo e do Outro* (1971), especificamente na crônica intitulada “São Asas”, encontramos um possível impulso para a escrita de *Que Farei com Este Livro?*. Em “São Asas” desenvolve-se uma reflexão ao redor da estátua de Luís de Camões.

Nessa crônica, Camões é representado a partir de seu pedestal localizado no Chiado, realçando que há semelhanças entre a estátua e quem passa no largo. Qualquer um que passe pela Praça Luís de Camões se depara com sua escultura de voz encerrada em lábios de bronze e o seu grande livro fechado debaixo do punho. Por isso, em sua peça de 1980, Saramago propõe-nos abrir o livro da estátua para irmos mais diretamente ao encontro desse tão antigo e ainda incompreendido poeta. Cabe notar antes de tudo que, no mesmo ano de publicação de *Que farei com este livro?*, Saramago publica *Levantando do Chão*, em que a terra do Alentejo será o seu grande mar aberto. É por ela que a escrita saramaguiana navegará, percorrendo outro “mar imenso”, o latifúndio.

Por isso, o narrador desse romance apresenta a seguinte assertiva: “o latifúndio é um mar interior” (SARAMAGO, 1980, p. 319 e 358). Nessa grande viagem, o narrador acompanhará a trajetória dos trabalhadores agrícolas do sul de Portugal ao longo do século XX, seguindo particularmente as desventuras da família Mau-Tempo. Ao longo desse romance, o narrador não cansa de utilizar em seu discurso vocábulos próprios do campo semântico das navegações, o que nos propõe alusão direta à obra *Os Lusíadas*, estabelecendo um evidente diálogo com a obra quinhentista: “Grande nau, grande tormenta. Em terra é diferente. Minúscula é a barca desta família Mau-Tempo, chato o seu fundo, e só por acaso e necessidade da história ainda não naufragaram todos quantos” (SARAMAGO, 1980, p. 57-58).

Em *Levantado do Chão*, portanto, a voz do narrador imobiliza e anula o discurso épico presente em *Os Lusíadas*, sugerindo a ressignificação de algumas imagens: “é preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo [...], é preciso que o homem esteja abaixo do animal [...], é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos”

(SARAMAGO, 1980, p. 200). Diante dessas linhas, Saramago faz emergir outro significado dos versos camonianos, cujo discurso, propositalmente contraditório, ressignifica a figura do “bicho da terra” cantado em *Os Lusíadas* na última estância do canto I: “Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida, / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?” (CAMÕES, 2000, I, 106).

Já o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* reafirma a importância de Camões quando a personagem Ricardo Reis, passando pelo Chiado, diz: “o que me salva é conservar o tino da estátua de Camões, a partir daí consigo orientar-me” (SARAMAGO, 1984, p. 358). Todos os caminhos vão dar a Camões não só para Reis, mas para todos os portugueses, pois, ao invés de continuar a afogar a imagem do poeta em um mar de patriotismos e glórias, o que Saramago parece nos propor é que se deve enfrentar seus enigmas e seus ofuscamentos: “[...] e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal [como na estátua do Eça], e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento, o melhor é deixar o pobre amargurado” (SARAMAGO, 1984, p. 58).

Como estátua de boca e livro fechados, petrifica-se a própria figura de Camões, encoberta por dejetos de pombos e convenções: “É primavera, veja que engraçado, aquele pombo em cima da cabeça do Camões, os outros pousados nos ombros, é a única justificação e utilidade das estátuas, servirem de poleiro aos pombos, porém as conveniências do mundo têm mais força” (SARAMAGO, 1984, p. 289). A figura de Camões vibra por todas as páginas de *O ano da morte*, a começar pelo fato de Ricardo Reis exercer a profissão de médico em um consultório em Lisboa, cujas janelas dão para o largo onde está localizada a estátua de Camões. Essa mesma personagem aluga uma casa no Alto de Santa Catarina, local de onde podia ver, sempre que fosse à janela, a estátua do gigante Adamastor, mito criado por Camões em *Os Lusíadas*.

Em *Memorial do Convento*, os intertextos camonianos não estão menos presentes. No romance, Blimunda, Baltasar e o padre Bartolomeu Lourenço se dedicam à construção da passarola, inventada pelo padre, na esperança de vê-la voar. Durante o voo da passarola, veremos, no discurso do padre voador, uma referência literal às grandes navegações portuguesas: “quem diria que tão facilmente se poderia ser piloto nos ares, já podemos ir à procura das novas Índias” (SARAMAGO, 1982, p. 197). No discurso do narrador surgirão muitas referências diretas ao texto

camoniano: “quem sabe que perigos os esperam, que adamastores, que fogos de santelmo, acaso se levantam do mar, que ao longe se vê, trombas de água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado” (SARAMAGO, 1982, p. 200).

Cabe mencionar ainda que o romance *História do Cerco de Lisboa* também explora uma brecha d’*Os Lusíadas* no sentido de completar a quadra de batalhas narradas nas estâncias dedicadas à história da fundação cristã de Portugal: Salado, Ourique e Aljubarrota, que são descritas nas estrofes camonianas, e a batalha de Lisboa, que Saramago acrescenta com sua obra. Mas é de fato no texto dramático de *O que farei com este livro?*, de 1980, que Saramago realmente abre o livro fechado da estátua de Camões, oferecendo aos seus leitores interpretações mais cuidadosas sobre a vida e obra do poeta quinhentista.²

Nessa peça saramaguiana, o foco recai na problemática antecedente da publicação de *Os Lusíadas*: o desinteresse do rei e da corte, a miserável situação material do poeta e de sua mãe, as relações de tensão com a Inquisição e o complicado negócio com o impressor. *Que farei com este livro?*, ademais, constitui a primeira obra de Saramago que, de modo direto, se ambienta integralmente no passado, o que implica, por isso mesmo, uma tentativa mais ou menos explícita de uma necessária reconstrução crítica. A peça apresenta uma epígrafe bastante significativa relativamente ao cumprimento desse objetivo, retomando o tema do encobrimento da voz camoniana que precisa ser libertada e compreendida: “Canção, neste desterro viverás, / Voz nua e descoberta, / Até que o tempo em eco te converta” (SARAMAGO, 1998, p. 9).

O tempo em que a peça transcorre é o final do século XVI, precisamente o período entre abril do ano de 1570 e março do ano de 1572, em Portugal. Quase toda a ação ocorre em Lisboa. O texto teatral está dividido em dois atos, o primeiro possui sete quadros e o segundo oito. Este primeiro ato da peça é composto por quadros que se desenvolvem ao longo do ano de 1570, em diversos espaços, como a corte e a casa de Camões. Para tanto, Saramago não deixa de utilizar alguns relatos históricos, mas foca, sobretudo, nas informações contidas no próprio épico e suas condições de

² Não é a primeira vez que Camões surge como protagonista de uma ação dramática. Em 1880, Cipriano Jardim publicou o seu “Camões, drama histórico em 5 atos”. Além disso, Teófilo Braga enumerou vinte e seis outras composições teatrais que sobre o poeta se escreveram, acrescentando, porém, que em todas elas Camões surge como tipo ideal, uma figura de convenção, sem o mínimo vislumbre de realidade (BRAGA, 1891).

produção. Além disso, todas as personagens estão interligadas de certa forma, não apenas ficcionalmente, mas também por terem “laços determinados por sua biografia histórica” (SANTOS, 2018, p. 58).

Mas Saramago não pretende apenas apresentar um “outro Camões”. A sua opção é por apresentar também uma releitura do seu contexto, “resgatando elementos que possam dar margem à reflexão sobre semelhanças existentes entre os séculos XVI e XX” (VICHINSKY, 2009, p. 141), momentos em que a morte, a insegurança, a dependência e os nevoeiros ainda rondam Portugal. Essa releitura pode ser constatada, por exemplo, na seguinte sentença: “Na índia não pensávamos que o reino fosse esta barca sem leme nem mastro” (SARAMAGO, 1998, p. 33), situação que parece perdurar nos tempos de Saramago.

A impressão de desgovernança do reino advém de elementos retirados do próprio texto de *Os Lusíadas*, em que Camões ataca explicitamente os conselheiros do rei, principalmente os irmãos Câmara (os jesuítas Martim e Luís) por colocarem a situação do reino em tamanha miséria.³ É no canto VII que Camões se refere aos religiosos que adulam o rei D. Sebastião que, mesmo jovem, já reina, mas que ainda precisa de bons conselhos: “Quem, com hábito honesto e grave, veio, / Por contentar o Rei, no ofício novo, / A despir e roubar o pobre povo” (CAMÕES, 2000, VII, 85). Neste trecho citado, encontramos uma das muitas censuras de Camões ao rei, censuras que são, sobretudo, dirigidas aos conselheiros reais, que para engrandecimento do próprio poder, induzem o jovem monarca a se distanciar do convívio com seus mais importantes vassalos.

Tal situação é registrada por muitos eruditos contemporâneos ao período sebástico, como a crónica atribuída a Fr. Bernardo da Cruz, ou a carta atribuída a Jerónimo Osório, onde se acusa a Luís Gonçalves da Câmara de induzir as decisões do rei. Assim, ao discutirem os rumos da nação, muitos eruditos acabam por culpar seus conselheiros “pela má educação do rei, principalmente pelo fato de ele não querer ouvir ninguém, e ficar entregue apenas à cavalaria [caça] e excessos religiosos” (SANTOS, 2018, p. 62). Nesse sentido, Saramago extrai das páginas de *Os Lusíadas*

3 “Educado por um sacerdote jesuíta, Luís Gonçalves da Câmara, e na ausência da mãe, que voltou para Espanha quando o filho ainda não completara os quatro meses de idade, o futuro rei juntaria a um extremado fervor religioso a obsessão por deixar associado o seu nome, nas crônicas régias, a um glorioso feito militar, o que contrastava com a prudência da política africana do seu avô D. João III, que, por motivos militares e económicos, perdera ou abandonara as praças norte-africanas de Agadir, Safim, Azamor, Alcácer Ceguer e Arzila” (LOURENÇO, 2015, p. 56).

muitos elementos que nortearão a relação entre a figura de D. Sebastião e os conselheiros que o cercam, elementos que podem ser observados, por exemplo, nos seguintes versos camonianos: “Vê que esses que freqüentam os reais / Paços, por verdadeira e são doutrina / Vendem adulação, que mal consente / Mondar-se o novo trigo florescente” (CAMÕES, 2000, IX, 27).

Outro crítico da monarquia desse período, Diogo do Couto surge pela primeira vez no terceiro quadro do primeiro ato. O famoso cronista se apresenta como recém-chegado a Portugal em meio ao ambiente bajulador da corte, vindo à presença de el-rei para solicitar uma audiência e contar-lhe os últimos acontecimentos da Índia. Conhecido por ser muito franco, Couto demonstra a sua indignação com as pessoas que circulam na corte: “Muito mal de espírito venho encontrar a corte se com tão pouco se contenta. Comigo veio de Moçambique Luiz Vaz que mais formosas razões vos saberia dizer” (SARAMAGO, 1998, p. 25). Nesse momento, há a primeira menção a Luís de Camões na peça, caracterizado como um homem que, até o momento, era desconhecido pelos atuais membros do paço, sendo apresentado aos fidalgos como um poeta de grande valor: “DIOGO DO COUTO: Bem verdade, e muito geral, é não haver melhor memória que a do nome, títulos, feição e mercês dos poderosos” (SARAMAGO, 1998, p. 25-26).

A amizade de Camões com Diogo do Couto parece ter se iniciado a partir do momento em que Couto reencontrou o poeta no ano de 1568, em Moçambique: “Sabeis como o encontrei em Moçambique, vivendo da ajuda de alguns [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 30). O poeta, pobre, preparava-se para regressar a Portugal. O historiador escreve sobre esse encontro na *Década VIII*, furtada em 1615 e encontrada apenas no século XVIII, e nela não deixa de comentar a estada do poeta na ilha, informação essa que Saramago aproveita coerentemente em sua peça:

Aqui em Moçambique achamos aquelle príncipe dos poetas dos nossos tempos Luis de Camões de quem fui especial amigo e contemporâneo nos estudos em Portugal e na India matalotes muitos tempos de casa e meza, o qual tinha ido aquella fortaleza em companhia de Pero Barreto Rolim quando foi entrar naquella capitania, porque desejou elle de lhe fazer bem, e o pòr em estado de se poder ir pera o Reyno por estar muito pobre porque da viagem que fez à China por provedor dos defuntos (COUTO, 1786, p. 233).

Portanto, é dos versos de *Os Lusíadas* e também das próprias crônicas da época que Saramago retira o material para esculpir a figura histórica tanto de Camões quanto de D. Sebastião, este que é descrito pelo personagem Diogo do Couto, tal qual em seu *Soldado Prático*, no quarto quadro:

Diogo do Couto: El-rei...El-rei é uma criança de dezasseis anos. Gosta de caçar e montar, arrenega do governo do reino, reza mais do que convém. Mas é corajoso. Diz-se que só tem medo de uma coisa, do casamento. Falar-lhe em casar é o mesmo que falar-lhe da morte. É robusto de corpo, louro. Aí tens el-rei. Ah, é verdade. Descai-lhe o beijo (SARAMAGO, 1998, p. 33-34).

Há semelhança da descrição do rei em *Que farei com este livro?* com os versos de Camões quando alude à imagem de D. Sebastião a partir da figura mitológica de Actéon, o caçador grego criado pelo centauro Quíron que, amando mais os seus cães do que as mulheres, é transformado por Diana em um veado e passa a ser perseguido pelos próprios cães de caça para lhe punir o desprezo que tinha pelas mulheres: “Via Actéon na caça tão austero, / De cego na alegria bruta, insana, / Que, por seguir hum feio animal fero” (CAMÕES, 2000, IX, 25). Na verdade, concordamos com Saraiva ao afirmar que “*Os Lusíadas* estão concebidos como uma mensagem do Poeta ao rei” (SARAIVA, 1996, p. 7) ou à sua forma de governar: “E, enquanto eu estes canto - e a vós não posso, / Sublime Rei, que não me atrevo a tanto, / Tomai as rédeas vós do Reino vosso: / Dareis matéria a nunca ouvido canto” (CAMÕES, 2000, I, 15).

Saramago muito bem percebe e aproveita essa focalização da obra camoniana e investe, em cada quadro da peça, nas ações e reações dos conflitos da corte. Em função desses conflitos, Camões dialoga com Erasmo (*Educação do Príncipe Cristão*) e Maquiável (*O Príncipe*), por exemplo, que são eruditos que apostam nos manuais de boas maneiras e no exemplo de Cristo para a educação real: são os chamados espelhos de príncipes. A importância do humanismo como um encontro entre a tradição clássica pagã e a religião cristã pode ser somada à difusão de um ideal de responsabilidade pública do príncipe, da nobreza e dos funcionários do reino, como revela Ana Isabel Buescu, em *Imagens de Príncipe*, no qual afirma que os “Conselhos” de príncipes são publicados em Portugal em meio a outras obras de conduta da aristocracia (BUESCU, 1996).

Justamente por isso, Camões exerce, em *Os Lusíadas*, a função de conselheiro que a si próprio se atribuiu, prevenindo o rei contra os maus ministros, de quem o poeta diz: “A quem ao bem comum e do seu Rei / Antepuser seu próprio interesse” (CAMÕES, 2000, VII, 84). Camões não era contra a monarquia, mas acreditava que o bem comum e o do rei se convergem. Dos versos camonianos à peça *Que farei com este livro*, Saramago continua tratando o soberano português como um governante facilmente manipulável e influenciável, tirando de seus atos e decisões qualquer traço de vontade e opção. Por mais que receitas e poderios militares tenham aumentado durante o período sebástico como mostra a historiografia recente (HERMANN, 1998; THOMAZ, 1995), muitos outros fatores como a corrupção não deixaram de afetar a monarquia e acentuar a miséria do reino.

Nesse ponto, começa a releitura histórica saramaguiana de *Os Lusíadas* via outras leituras que vão além da sua representação épica. Para tanto, Saramago supõe que, ao chegar em Lisboa depois de muitos anos de exílio, Camões teria acrescentado ao texto primitivo de seu poema estâncias e versos inspirados pela “apagada e vil tristeza” do seu presente, passando a dedicar-se não mais à descrição da áurea e saudosa pátria, mas da miséria em que se encontrava:

Damião de Góis: - Quando chegastes da Índia, era o vosso livro como hoje é? Não precisais responder. Tive aqui em minha casa o manuscrito, li-o com grande cuidado e atenção, mas de tanto não precisaria para distinguir, nas diferenças de tinta, os acrescentamentos escritos estando vós já em Portugal e por causa do que cá viestes encontrar.

Luís de Camões: - Assim é. Lembrai-vos que de el-rei eu não sabia mais do que existir. Em Lisboa é que escrevi a dedicatória... O final do canto quinto, também do sétimo, algumas oitavas do canto nono, outras no canto décimo (SARAMAGO, 1998, p. 53-54).

Levando à trama o próprio exercício de leitura convencional que tem desvirtuado a linha crítica dos versos de *Os Lusíadas*, Saramago faz das personagens da peça os primeiros leitores da épica camoniana, tendo em Damião de Góis, cronista que já havia enfrentado a censura inquisitorial, um leitor exímio da obra ao apontar que Camões, desde que chegou das Índias, tem feito muitos acréscimos em seu texto, principalmente àqueles referentes à forma negativa de condução da monarquia portuguesa.

Portanto, em *Que farei com este livro?*, José Saramago mostra Camões fazendo remendos constantes em seu livro, isto é, o poeta reescreve o que registrou quando esteve fora de Portugal, adequando a matéria ao contexto que encontrou ao regressar. Trata-se, em suma, de uma retificação de Saramago sobre a retificação exercida por Camões em sua própria obra. Quando finalmente Camões obtém o aval do Santo Ofício para publicar *Os Lusíadas*, o poeta enfrentará outro problema: como fará para imprimir, se não tem o dinheiro para pagar o impressor? O que fazer agora com este livro?

Camões vai à procura da tipografia de António Gonçalves. O tipógrafo elogia sua obra e percebe o fato de não haver uma dedicatória explícita na abertura da obra, e sobre isso Camões responde convictamente que não obteve nenhum apoio, e muito menos o reconhecimento que esperava receber da nobreza de Portugal: “ANTÓNIO GONÇALVES: Li o vosso livro, e digo que ninguém lhe poderá negar merecimento. LUÍS DE CAMÕES: Já outros os disseram, mas isso, como vedes, não lhes bastou” (SARAMAGO, 1998, p. 85-86).

Tal desilusão por que passam os intelectuais de seu tempo é demonstrada na obra de Saramago, assim como em *Os Lusíadas*, em que o poeta se queixa com amargura da incultura dos nossos heróis, de que resulta o reduzido apreço que lhe dão: “Porque o amor fraterno e puro gosto / De dar a todo o Lusitano feito / Seu louvor, é somente o pros[s]uposto / Das Tágides gentis, e seu respeito. / Porém não deixe, enfim, de ter disposto / Ninguém a grandes obras sempre o peito: [...]” (CAMÕES, 2000, III, 100). Somente as musas do Tejo reconheceriam o valor poético da obra camoniana, tendo em vista o pouco valor que a poesia continha entre os nobres de seu tempo.

O poeta torna-se cada vez mais desiludido, pois para tudo na vida lhe surgem obstáculos. Como não tem dinheiro, resolve propor ao tipógrafo que permaneça com o privilégio pelas vendas do livro pelo período de dez anos, em troca de publicá-lo, deixando-lhe apenas uma pequena ajuda para que ele e sua mãe possam sobreviver dignamente. Nada impede “que haja existido um acordo entre impressor e Camões para que a primeira edição do poema não significasse excessivo peso econômico para qualquer um deles” (COSTA, 2020, p. 152), pois a ausência de dedicatória a um mecenas aponta coerentemente para essa possibilidade.

Na última cena vemos se concretizar o projeto inicial da peça. Estamos em um dia de março do ano de 1572, e Camões recebe o livro impresso das mãos de um servente, empregado da tipografia de António Gonçalves:

Servente: Senhor Luís de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas, já que vos encontrei, aqui tendes o que vos manda mestre António Gonçalves. É o primeiro que acabamos. (Retira-se.).

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) (SARAMAGO, 1998, p. 92).

Percebe-se, nessa cena final, que a pausa ao fim da entrega do primeiro exemplar impresso de *Os Lusíadas* promove uma imagem de Camões oposta àquela exposta pela estátua do Chiado, pois de braços estendidos e com o livro aberto, Camões convida os leitores da peça a conhecerem de fato a história de suas misérias e dos limites mundanos dos “‘marinheiros rudos’ com quem convivera, que julgam ‘as cousas só pela aparêcia’, ou, por outras palavras mais modernas, não são capazes de se erguer acima do mundo fenomenológico” (SARAIVA, 1996, p. 25-26).

A pergunta que o poeta dirige aos seus futuros leitores, no ato de receber o primeiro exemplar de seu livro, confere uma nova dimensão ao drama, propondo uma obra de arte aberta ao sugerir que o protagonista já não é mais Luís de Camões, mas o destinatário do seu livro, que continua a passar pela estátua do Chiado sem questionar o que há dentro do livro cerrado. Em síntese, mostramos, neste trabalho, que o mito criado em torno de Camões e sua obra tem sido atacado pela competência de autores pós-românticos, desde Oliveira Martins, passando por Jorge de Sena, até chegar a José Saramago, em cuja profícua produção literária revela-se um “outro” Camões, poeta cansado de ser estátua, consciente de que sua voz “enrouquecida” ainda há de atingir os ouvidos “surdos e endurecidos” de seu povo.

Por fim, concluímos que a obra *Que farei com este livro?*, de Saramago, não é apenas uma peça de teatro, mas é, sobretudo, uma obra sobre a escrita de *Os Lusíadas*, não deixando de representar, além disso, um balanço significativo sobre a recepção da obra camoniana no tempo. Portanto, a peça se centra sobre a história não apenas factual, mas também sobre a história textual de *Os Lusíadas*, incluindo importantes elementos do contexto de produção de uma obra que ainda luta para resistir à sua leitura épica.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Teófilo. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Ernesto Chardron, 1891.
- BUESCU, Isabel. *Imagens do Príncipe*. Discurso normativo e representação. (1525-49). Lisboa: Cosmos, 1996.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.
- COSTA, Horácio. “O fascínio da história: que farei com este livro?” In: COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020, pp. 119-156.
- COUTO, Diogo do. *Década*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1786, v. VIII.
- HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GARRETT, Almeida. *Camões*. 5. ed. Lisboa: Bertrand, 1858.
- LOURENÇO, António Apolinário. “D. Sebastião e Alcácer Quibir em duas comédias espanholas do Siglo de Oro: *La Tragedia del Rey Don Sebastián y del Príncipe de Marruecos*, de Lope de Vega, e *Comedia Famosa del Rey Don Sebastián*, de Luis Vélez de Guevara”. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. Coimbra, n. 15, p. 53-73, 2015.
- MACEDO, Jorge Borges de. “História e Doutrina do Poder n’Os Lusíadas”. *Garcia de Orta – Revista da Junta de Investigações do Ultramar*. Lisboa, n. especial, p. 349-375, 1972.
- SANTOS, Cybele Regina Melo dos. *Uma análise intertextual da peça “Que farei com este Livro?”, de José Saramago*. 153 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2018.
- SARAIVA, António José. *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 6. ed. Lisboa: Caminho, 1997.

SENA, Jorge de. *Homenagem ao papagaio verde*. Lisboa: Edições 70, 1971.

SENA, Jorge de. *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e da poesia peninsular do século XVI*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

SENA, Jorge de. *Trinta Anos de Poesia*. Lisboa: Edições 70, 1984.

THOMAZ, Luís Filipe. A crise de 1565-1575 na história do Estado da Índia. *Mare Liberum*. Lisboa, CNPCDP, n. 9, p. 481-519, jul. 1995.

VICHINSKY, Flávio Garcia. *Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago*. 165 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009.

Recebido em 01 de março de 2022

Aprovado em 15 de junho de 2022

Daniel Vecchio Alves

Pesquisador pós-doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa FAPERJ. Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Estudos Literários e Licenciado em História pela Universidade Federal de Viçosa.

Contato: danielvecchioalves@hotmail.com

 <http://orcid.org/0000-0003-1696-8369>

A Revista **Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

“VIAJO DEVAGAR”: SARAMAGO E A RAPIDEZ

“I TRAVEL SLOWLY”: SARAMAGO AND QUICKNESS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p125-140>

Gabriel Franklin ¹

RESUMO

O presente ensaio crítico presta-se a refletir acerca da escrita de José Saramago, em especial sobre o ritmo narrativo adotado pelo autor português em seu livro de contos *Objecto quase*. Publicado em 1978, no início da retomada literária de Saramago, o livro é composto de seis histórias, que são analisadas ao longo do ensaio sob a perspectiva da Rapidez. Esta é entendida nos parâmetros apontados por Italo Calvino na segunda de cinco conferências presentes em *Seis propostas para o próximo milênio*, onde reflete sobre os valores essenciais para o futuro da literatura. Sobre a Rapidez, Calvino discorre acerca da busca pelo ritmo narrativo ideal, ponto que é utilizado, neste ensaio, como base para a análise de cada um dos contos de *Objecto quase*, com o objetivo de demonstrar que a escrita de Saramago pode ser citada como essencial para a posteridade.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura Comparada; Rapidez; Italo Calvino; José Saramago; *Objecto quase*.

ABSTRACT

This critical essay is intended to reflect on José Saramago's writing, especially on the narrative rhythm adopted by the portuguese author in his book of short stories The lives of things. Published in 1978, at the beginning of Saramago's literary revival, the book is composed of six short stories, which are analyzed throughout the essay from the perspective of Quickness. This is understood in the parameters pointed out by Italo Calvino in the second of five conferences present in his Six memos for the next millennium, where he reflects on the essential values for the future of literature. About Quickness, Calvino discusses the search for the ideal narrative rhythm, a point that is used, in this essay, as a basis for the analysis of each of the short stories in The lives of things, with the objective of demonstrating that Saramago's writing can be cited as essential for posterity.

KEYWORDS

Comparative Literature; Quickness; Italo Calvino; José Saramago; The lives of things.

¹ Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

*Aplicadamente, cuidando do desenho da letra,
escrevo e torno a escrever estas palavras.
Viajo devagar. O tempo é este papel em que escrevo.*
(José Saramago, em *Manual de pintura e caligrafia*)

Criada em 1925, na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, a *Charles Eliot Norton Professorship of Poetry*, cujo nome homenageia o renomado escritor estadunidense e professor da instituição, consiste em um ciclo de seis conferências sobre poesia a serem proferidas durante um período letivo por um convidado que se destaque no estudo ou na prática das artes. Por ser o termo poesia entendido no sentido mais amplo de atividade artística, durante os quase 100 anos de existência da cátedra, além de famosos escritores e críticos literários como T. S. Elliot (1932), Jorge Luís Borges (1967), Octavio Paz (1971) e Czesław Miłosz (1981), foram convidados para palestrar músicos (Igor Stravinsky, 1939), cineastas (Wim Wenders, 2017), artistas plásticos (Frank Stella, 1983) e até arquitetos (Félix Candela, 1961).

Em 1984, o escritor Italo Calvino foi o primeiro de língua italiana a ser convidado a ministrar as *Norton Lectures*, mas, infelizmente, faleceu antes de proferir suas conferências, em setembro do ano seguinte. No entanto, como já havia deixado por escrito as cinco primeiras (da sexta sabe-se apenas o nome que levaria), estas foram editadas em forma de livro e chegaram até nós intituladas *Seis propostas para o próximo milênio*. Conforme o título escolhido já denota, a intenção de Calvino era discorrer sobre as qualidades ou características (Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência) que acreditava serem necessárias para resgatar a literatura (e a arte como um todo) da crise que, segundo ele, vinha se estabelecendo à medida que o novo milênio se aproximava.

O segundo “valor literário” destacado por Calvino é a Rapidez, entendida não como a mera “velocidade física”, mas sim como “a relação entre a velocidade física e a velocidade mental” (CALVINO, 1990, p. 56). É precisamente sobre a busca, na escrita, pela justa medida entre o material e o imaterial, entre a mente e o corpo, ou seja, o equilíbrio entre o que se pensa e o que se escreve, que irá se desenvolver sua segunda conferência.

Para auxiliar suas proposições, Calvino aponta exemplos literários de escritores de variadas nacionalidades e épocas: conterrâneos italianos,

imperador enquanto estava em posse do anel), fazendo com que Carlos Magno passe o resto de seus dias sem querer se afastar das margens do lago.

A partir do comentário dessa e de outras versões da lenda, o autor italiano reflete que o verdadeiro protagonista da breve história que reproduziu não era o imperador Carlos Magno e sim o anel mágico: “porque são seus movimentos que determinam os dos personagens e porque o anel é que estabelece a relação entre eles” (CALVINO, 1990, p. 48). Seu raciocínio, então, parte para a função dos objetos na narrativa:

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico (CALVINO, 1990, p. 49).

Após a análise das duas passagens citadas, podemos especular que a intenção de Calvino, ao fazer a reflexão acerca dos objetos, era a de destacar a importância de, numa história curta como a lenda de Carlos Magno e do anel mágico, entremear o fio narrativo com as presenças e ausências que os objetos podem proporcionar: “Em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças, que é o campo do conto” (CALVINO, 1990, p. 48). Essa é a primeira vez que Calvino advoga a favor do conto em sua conferência, e é também quando introduz seu tema, afirmando que o “conto não perde tempo” (CALVINO, 1990, p. 51).

Nesse sentido, repetimos que é curioso como o que foi destacado até agora encaixa-se perfeitamente numa das obras de José Saramago: tanto pelo título, como pelo conteúdo, quanto pela forma. Publicado em 1978 (portanto, um ano depois de *Manual de pintura e caligrafia*, e dois antes de *Levantado do chão*), *Objecto quase* é o primeiro livro de contos de Saramago. Composto por seis histórias curtas, a obra gira em torno de “objetos materiais”, tão comuns como cadeiras e carros; e de “objetos imateriais” (os “objetos quase”), tão complexos quanto lendas e desejos. Mas, em ambos os casos, de acordo com as palavras de Italo Calvino citadas acima, estamos diante de “objetos mágicos”, que irão entremear as narrativas revelando ou ocultando algo sobre os personagens e os acontecimentos.

O primeiro conto do livro, “Cadeira”, é justamente, como o próprio título já entrega, sobre um objeto aparentemente comum. No entanto, logo nas linhas iniciais vemos que não estamos diante de uma mera cadeira,

mas de uma cadeira que está a cair (ou seria desabar?), e com ela leva alguém ao chão:

Aceite-se então que desabem cadeiras, embora seja preferível que se limitem a cair, a tombar, a ir abaixo. Desabe, sim, quem nesta cadeira se sentou, ou já não sentado está, mas caindo, como é o caso, e o estilo aproveitará da variedade das palavras, que, afinal, nunca dizem o mesmo, por mais que se queira (SARAMAGO, 1994, p. 11).

A seguir, a cadeira, que já sabemos ser imperfeita, visto que está a cair (ou desabar), ganha mais detalhamento sobre sua constituição. A descrição que Saramago faz para continuar a narrativa atende aos preceitos apontados por Calvino sobre os objetos, pois faz com que, já de início, saibamos (ou pelo menos tenhamos um bom palpite) que é a cadeira que será a protagonista dessa história, e não necessariamente quem está a cair (ou desabar) com ela.

O interessante é que, num estilo que seria uma das grandes marcas de seus futuros livros, Saramago não fala exatamente sobre o que a cadeira é, mas sobre o que ela não é (na verdade, fala sobre o que ela é):

Se de ébano fosse, teríamos provavelmente de acoimar de perfeita a cadeira que está caindo, e acoimar ou encoimar se diz porque então não cairia ela, ou viria a cair muito mais tarde, daqui por exemplo a um século, quando já não nos valesse a pena sua de cair (SARAMAGO, 1994, p. 13).

Dessa forma, de maneira (in)direta, Saramago mostra-nos exatamente qual história pretende (e que já começou a) contar: “É possível que outra cadeira viesse a cair no lugar dela, para poder dar a mesma queda e o mesmo resultado, mas isso seria contar outra história, não a história do que foi porque está acontecendo, sim a do que talvez viesse a suceder” (SARAMAGO, 1994, p. 13). O autor, portanto, utiliza-se da cadeira para narrar os últimos momentos desse homem velho, sobre o qual, inicialmente, não sabemos mais além do que está diante de nossos olhos, ou seja, que está a cair (agora sim, nada mais de desabar) com a cadeira e que nada poderemos fazer, pois dela ele já caiu:

Caindo assim a cadeira, sem dúvida cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos, e enquanto olhamos este tombo 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 (1994, p. 16).

Nossa suposição inicial sobre o protagonismo da cadeira que está a cair, assim como a do anel mágico na lenda de Carlos Magno, de fato confirma-se ao longo da história, sendo aquela o ponto que dita o ritmo da narrativa e administra o foco da câmera cinematográfica no conto, unindo as circunstâncias aos personagens, dando-lhes ou tirando-lhes destaque estrutural: o velho que está a cair da cadeira, apesar de claramente inspirado no ditador português António Salazar, é só um velho indefeso caindo de uma cadeira; por outro lado, os ínfimos coleópteros que, por terem corroído a cadeira por dentro, são os verdadeiros responsáveis por sua morte, acabam comparados por Saramago aos mocinhos de um faroeste hollywoodiano.

O enredo desenrola-se num espaço de tempo muito curto, mas, por duas vezes, Saramago faz a cadeira voltar à sua posição original, à qual foi construída para ocupar; e, assim, por três vezes cai a cadeira durante o conto. Nessa brincadeira com o tempo, através de uma “aceleração e desaceleração concomitantes, uma a nível da linguagem, outra na estruturação interna do relato, Saramago obtém um efeito notável” (COSTA, 1997, p. 327): ao invés de fazer com que a narrativa se arraste por um período excessivo, na verdade nos dá a oportunidade de conhecer os detalhes dos personagens e dos acontecimentos sob diversos ângulos.

2 “A NARRATIVA É UM CAVALO”

Seguindo com sua conferência, agora adentrando propriamente no tema da Rapidez, Calvino, depois de citar uma historieta de Giovanni Boccaccio, irá associar a velocidade, sobretudo a mental, ao correr de um cavalo: “A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental”. Esta, por sua vez, é entendida por ele como a “rapidez de adaptação, uma agilidade da expressão e do pensamento” (CALVINO, 1990, p. 54-55).

Ele continua nessa associação, agora valendo-se das palavras de outro conterrâneo seu: Galileu Galilei. Calvino nos fala sobre a declarada

eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: «Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briareu, a mim haverias de o pagar.» Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até à fronteira de um outro país (SARAMAGO, 1994, p. 113).

Apesar de o aspecto fantástico da narrativa ser excepcional, como o encontro com Dom Quixote citado acima, o verdadeiro destaque que gostaríamos de fazer é sobre a forma como Saramago retrata o centauro; não como uma simples mistura entre duas espécies diferentes para formar uma nova, mas como um ser que apresenta duas metades conscientes e têm de aprender, em nome da própria sobrevivência, a conviver e a agir como uma só:

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 (SARAMAGO, 1994, p. 111).

O constante conflito em que se encontram as partes do centauro nos parece ser devido ao fato de, na maior parte do tempo, haver um descompasso em seu ritmo, como se as duas partes operassem em velocidades diferentes: a mente mais rápida que o corpo, o corpo mais rápido que a mente. E, por estarem em ritmos distintos, Saramago seguidamente retrata e se refere às duas metades que compõem o centauro como as parcelas diferentes da soma que resulta num ser uno:

O homem abre os olhos de repente, como o faria a estátua. Pelo meio das ervas, afasta-se ondulando uma cobra. O homem leva a mão à boca e sente o sol. Nesse mesmo instante, a cauda do cavalo agita-se, varre a garupa e sacode um moscardo que sondava a pele fina da grande cicatriz. Rapidamente, o cavalo põe-se de pé e o homem acompanha-o (SARAMAGO, 1994, p. 114).

No entanto, a diferença de velocidade, percebida em relação às funções distintas de cada metade (o homem para o pensamento, o cavalo para o movimento), em determinados momentos dá lugar à harmonia, quando o instinto de sobrevivência, ou desejos e necessidades semelhantes tomam precedência e fazem com que mente e corpo se ajustem:

Em certas épocas, levavam uma égua ao centauro e retiravam-se para o interior das casas: mas um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem. Dessas uniões nunca houve fruto (SARAMAGO, 1994, p. 112).

Aplicando a associação feita por Calvino, com a qual abrimos esse tópico, podemos refletir que, num ser composto por duas partes em constante conflito, individual, Saramago parece personificar o próprio ato de escrever, fazendo assim uma profunda alegoria sobre o processo criativo em sua essência: a tentativa de transformar o imaterial em material; de traduzir pensamentos através da linguagem; de amansar as velocidades num ritmo que possa ser compreendido e apreciado.

Da mesma forma que o centauro precisa encontrar o equilíbrio entre suas duas metades para fugir no final do conto, o escritor tem de dominar suas velocidades descompassadas se quiser (pro/con)duzir uma narrativa que possa ser acompanhada pelo “outro” (entendido aqui como aquele que está fora do ‘ser’).

Portanto, o homem, com o cérebro, tem a rapidez da mente; o cavalo, com os músculos, tem a rapidez do corpo; o centauro, quando as duas metades trabalham em harmonia, tem a Rapidez do conto.

3 MERGULHO LIVRE

Feita nossa breve digressão, podemos retomar o pensamento de Calvino onde o deixamos: no destaque à citação de Galileu (2011) sobre o discorrer ser como o correr. Essa associação feita pelo polímata italiano nos parece tão boa quanto a de Calvino sobre os cavalos, e merece ser explorada de forma apropriada.

O correr pode parecer, a princípio, uma atividade exclusiva do corpo; mas, como nos confessa Drauzio Varella, é também uma atividade da mente: “Enquanto corro, penso em tudo e em nada, porque depois não lembro do que pensei. O pensamento do corredor é caleidoscópico, é ave irrequieta que, mal pousa no galho, levanta voo outra vez” (VARELLA, 2015, p. 205). De forma que, se movimento e pensamento estão presentes no correr, ainda que, muitas vezes, em velocidades distintas (como no caso do centauro), deve haver um elemento que os aproxima: este, acreditamos, é o fôlego.

Assim como o correr, o fôlego também pode parecer inicialmente algo ligado apenas ao material, ao esforço puramente físico. No entanto, quantas e quantas vezes nos referimos a uma obra de arte como “de tirar o fôlego”? Ou (e aqui está nosso particular interesse) de um livro cujo ritmo ou enredo nos deixou “arfando”. O fôlego (ou sua falta), portanto, ao ser percebido em atividades tanto do corpo quanto da mente, nos parece o verdadeiro parâmetro a ser medido quando se fala em Rapidez, ao menos nos termos defendidos por Italo Calvino em sua conferência.

É por isso que ele faz referência, em oposição ao conto, às “composições de maior fôlego” (CALVINO, 1990, p. 64), ou seja, àquelas que exigem uma maior quantidade de ar para suprir o fôlego do leitor. Estas obras, apesar de também poderem alcançar a velocidade mental própria da Rapidez, exigem um cuidado ainda maior por parte do escritor, de forma justamente a que se encontre a medida certa de (falta de) fôlego para a narrativa.

Nesse ponto, Calvino utiliza-se novamente de Galileu (2011), agora citando dois personagens que compõem uma das principais obras do polímata, o *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano*, de 1632:

Salviati e Sagredo representam duas facetas distintas do temperamento de Galileu: Salviati é o homem de raciocínio metodologicamente rigoroso, que procede lentamente e com prudência; Sagredo é caracterizado por seu “velocíssimo discurso”, por um espírito mais imaginativo, mais inclinado a concluir que a demonstrar e a levar cada ideia às últimas consequências, como ao elaborar hipóteses de como seria a vida na lua ou o que haveria de acontecer se a terra parasse de girar (CALVINO, 1990, p. 59).

Entre os dois tipos de pensamento (de um lado, a cadência do raciocínio rigoroso, e, do outro, a velocidade do discurso imaginativo), Calvino, nessa e em outras passagens, claramente dá predileção ao segundo, sem, no entanto, descartar o valor do primeiro:

A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza (CALVINO, 1990, p. 60-61).

É nessa sua predileção pelo “espírito mais imaginativo, mais inclinado a concluir que a demonstrar”, que mora o enaltecimento que faz ao contista argentino Jorge Luís Borges. Carece esclarecer que não é nossa intenção desmerecer tal louvor (que achamos extremamente justo), mas sim de apontar porque as mesmas palavras (e muitas outras) podem ser dirigidas também a José Saramago.

Saramago é muito mais conhecido por suas obras de ‘maior fôlego’ e por sua linguagem rebuscada (e, às vezes, não muito direta); mas, conforme demonstraremos agora e no próximo tópico, essas duas características não são devidas a uma limitação estética ou de estilo, e sim a uma escolha, visto que, quando deseja, Saramago pode e é capaz de tirar o fôlego através da velocidade de pensamento, bem como da peripécia de levar cada ideia às últimas consequências. Para elaborar sobre o que acabamos de afirmar, propomos analisar, de forma conjunta, três contos de *Objeto quase* (“Embargo”, “Coisas” e “Desforra”), por acreditarmos que todos são exemplos da justa medida de fôlego na escrita de Saramago. Passemos, então, a eles.

“Embargo” é o segundo conto do livro, e, assim como o primeiro, desenvolve-se em torno de um objeto material, aparentemente comum: se, no primeiro, tínhamos uma cadeira, nesse temos um carro. Em meio a uma crise de abastecimento de combustível, o dono do carro (que nem sequer é nomeado), passa por uma jornada de desespero quando o veículo começa a, por conta própria, parar em todos os postos de gasolina da cidade, mesmo com o tanque praticamente cheio, e a não querer deixá-lo sair.

Já em “Coisas”, encontramos outra crise que afeta uma cidade. Mas, nesse caso, não se trata de algo banal como a falta de gasolina, e sim algo extraordinário como o sumiço de objetos. Acompanhamos, então, um funcionário do serviço de requisições especiais (sre), enquanto este empreende uma investigação paralela à nota oficiosa (no) do governo (g) acerca dos oumis (objectos, utensílios, máquinas ou instalações) desaparecidos.

Por fim, “Desforra”, o conto que encerra o livro e o mais curto de todos, em apenas três páginas, narra a história de um jovem que, após deparar-se duas vezes com uma rã na beira do rio, prefere a companhia de uma misteriosa jovem à presença das pessoas que antes conhecia e que agora percebe serem apenas indivíduos sádicos e cruéis.

Os três contos possuem um ponto em comum: a linguagem utilizada não é a que estamos acostumados em escritos de Saramago. É uma

linguagem direta, sem as acrobacias linguísticas tão características do autor português, que dita o ritmo, de forma que passamos as páginas quase sem perceber. O fôlego nos vai sendo tirado à medida que o enredo se desenrola e temos que (um pouco a contragosto) realizar pequenas pausas para recuperá-lo, como se tivéssemos que ir à superfície após um mergulho.

Assim como o correr exige fôlego, também ao mergulhar ele faz-se necessário. Mas não em todo e qualquer mergulhar, e sim naquele dito livre, em que não há o tanque de oxigênio e contamos apenas com o ar que levamos originalmente nos pulmões. Se queremos permanecer mais tempo embaixo d'água, devemos retornar à superfície e nos encher novamente de ar.

Nesse sentido, palavras de Saramago são como a água em que iremos mergulhar (se salgada ou doce, fica a critério do enredo), e o ritmo narrativo é ditado pelo quanto de ar conseguimos manter em nossos pulmões durante o passeio. Nesse aspecto, ao menos no estilo que encontramos nos três contos apontados, cabe a nós a escolha de quando é o momento de voltar à superfície; por Saramago, iríamos até o final de um fôlego só. Se, portanto, o discorrer é como correr, conforme asseverou Galileu e enfatizou Calvino; então, ler Saramago é como mergulhar.

4 FESTINA LENTE

Calvino encaminha-se, então, para o fim de sua conferência, comentando uma máxima latina que ele afirma ter escolhido por divisa ainda durante sua juventude: *Festina lente* (Apressa-te lentamente). Em relação a essa curta, porém complexa frase, Calvino começa a refletir sobre a própria obra, afirmando que, desde o começo de seu trabalho como escritor, procurou “seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo” (CALVINO, 1990, p. 63), buscando, em sua predileção pela aventura e pela fábula, “o equivalente de uma energia interior, de uma dinâmica mental” (CALVINO, 1990, p. 63). Ele arremata seu raciocínio asseverando que:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder (CALVINO, 1990, p. 61).

A Rapidez de Saramago, nesse conto, não está no senso de urgência que nos retira o fôlego, mas na rapidez de estilo e pensamento, que, conforme Calvino (1990, p. 61),

quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios.

Até perdemos tempo de vez em quando ao viajar lentamente com Saramago, enquanto este, cuidando do desenho da letra, escreve e torna a escrever suas palavras em extensos parágrafos; mas, na Literatura, podemos nos dar a esse luxo.

* * *

Com cada uma de suas conferências para o próximo milênio, a intenção de Italo Calvino era recomendar um valor literário que lhe fosse particularmente querido. Com a Rapidez, Calvino tentou realçar o que entendia ser o papel da literatura em meio a uma sociedade que se moveria e se comunicaria num ritmo cada vez mais alucinante, quase desgovernado:

Numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita (CALVINO, 1990, p. 60, grifo no original).

Portanto, quando Calvino fala em Rapidez na escrita, está se referindo ao ritmo ideal na narrativa, que consegue equilibrar a perda de

fôlego com a escolha precisa das palavras, a paciência com o rápido avanço, o muito dizer com o pouco abusar:

O trabalho do escritor deve levar em conta tempos diferentes: o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano, uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as ideias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera (CALVINO, 1990, p. 68-69).

Acreditamos que um ótimo exemplo desta conjunção temporal entre Mercúrio e Vulcano encontra-se na escrita de José Saramago, sobretudo na obra *Objecto quase*, que, como foi nossa intenção mostrar ao longo deste breve ensaio crítico, atende aos critérios levantados por Calvino em sua segunda conferência.

O equilíbrio que Saramago alcança entre os dois tempos, o da impressão instantânea e o da sedimentação paciente, está presente nos seis contos que compõem esta que é uma de suas obras menos reconhecidas, principalmente pela fama do ribatejano ser a de um autor de empreitadas que requerem maior fôlego.

No entanto, *Objecto quase* nos mostra que, desde o início de sua retomada literária (que se dá primeiro com a poesia, passando pela crônica e indo desembocar no romance), Saramago já dominava a Rapidez. Na dosagem entre velocidade de pensamento e ritmo narrativo, o cenário de nosso mergulho vai se compondo: a linguagem torrencial, característica tão própria da escrita saramaguiana, alimenta-o liquidamente; o enredo inusitado, combinando banal e fantástico, preenche-o de questionamentos.

Em vista disso, seja num mergulho livre ou guiado, com Saramago, temos a sensação de estarmos sempre sendo conduzidos gentilmente, ainda que a altas velocidades (de mente e de corpo), numa jornada cujo destino final é o interior de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

GALILEI, Galileu. *Diálogo sobre os dois máximos sistema do mundo ptolomaico e copernicano*. Trad. Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Editora 34, 2011.

SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VARELLA, Drauzio. *Correr: O exercício, a cidade e o desafio da maratona*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 27 de fevereiro de 2022

Aprovado em 12 de julho de 2022

Gabriel Franklin

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília.

Contato: gfranklin87@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3973-8921>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

“OUTRAS FLECHAS PARA O SEU ARCO”: AS CRÍTICAS DE JOSÉ SARAMAGO NA REVISTA *SEARA NOVA*

“OTHER ARROWS FOR YOUR BOW”: JOSÉ SARAMAGO’S REVIEWS IN *SEARA NOVA* MAGAZINE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p141-158>

Nefatalin Gonçalves Neto¹

RESUMO

Intentamos apresentar, em nossa análise, a organização discursiva de dois artigos publicados por José Saramago entre 1967 e 1968 na *Revista Seara Nova*. Nosso intuito é averiguar quais as particularidades e linhas teórico-diretivas seguidas pelo autor nesses artigos para, posteriormente, constatar como essas particularidades (que se apresentam, também, nos artigos não analisados) servirão de embasamento para que o escritor encontre um ponto de síntese necessária capaz de ultrapassar o mero engajamento político dos escritos empenhados e permita o nascimento de uma via de acesso em que arte e ideologia possam conviver de forma amistosa e complementar em um produto literário.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica literária; Crítica empenhada; José Saramago; *Revista Seara Nova*.

ABSTRACT

We try to present, in our analysis, the discursive organization of some articles published by José Saramago between 1967 and 1968 in the Magazine Seara Nova. Our purpose is to investigate what particularities and theoretical-directive lines followed by the author to, later, to see how this perspective serves as a basis for the writer to find a necessary point of synthesis that would go beyond the mere political engagement of committed writings and find a way of access in which art and ideology could live in a kind and complementary way in a literary product.

KEYWORDS

Literary criticism, Committed criticism, José Saramago, Seara Nova Magazine.

¹ Universidade Federal Rural de Pernambuco, Serra Talhada, Brasil.

INTRODUÇÃO

Apesar da fama adquirida por conta de suas contendas com o Cristianismo, em especial com a Igreja Católica e, posteriormente, a glória alcançada com o Nobel de Literatura, ainda temos certas produções escritas de José Saramago muito pouco conhecidas pela crítica. Dentre elas, podemos citar sua atuação, quase ignota, como crítico literário. Essa atividade bissexta, a qual Horácio Costa (1997) chama exemplarmente de complementar, pode ser dividida em duas parcelas muito próximas e, às vezes, entrelaçadas. Por conta desse imbricamento, a fim de favorecer a convenção e organização, faremos uma leve distinção entre os dois grupos de produções. O primeiro reúne textos esparsos, geralmente comentário a livros e a escritores ganhadores de algum prêmio, quando não de amigos que convidaram o escritor para prefaciar seus livros (como, por exemplo, Valter Hugo Mãe, Jorge Amado ou Armindo Rodrigues). Já o segundo, o que nos interessará mais de perto neste momento, resume-se à atividade de resenhista de Saramago exercida junto à *Revista Seara Nova*, emprego que durou um ano e seis meses (entre Maio de 1967 e Novembro de 1968) e vinte resenhas – inéditas em livro até o momento¹.

Em relação a esses vinte textos (que se transformam em vinte e oito se levarmos em conta que certos números da revista apresentam a leitura de mais de um livro, como, por exemplo, no volume 1476, datado de Outubro de 1968, no qual temos a leitura do romance *O delfim* de Cardoso Pires e *O despojo dos insensatos* de Mário Ventura), é importante notarmos serem críticas feitas quase por encomenda, a fim de satisfazer, via intervenção crítica, o propósito da revista em ser um órgão de formação doutrinária.

José-Luiz Diaz, em artigo de extrema argúcia publicado em 2007, vai explicitar que cartas são uma espécie de “paratexto” e sua leitura e estudo permitem alcançar uma “genética suprema”. Isso porque, para o pesquisador, as cartas são um *locus* utilizado, em sua grande maioria, como laboratório; destarte, a leitura e estudo desse material laboratorial se mostra propício para a descoberta da gênese de uma obra literária. Se seguirmos a argumentação de Diaz, veremos que a demanda alcança justificativas até o momento irrevogáveis. Ampliando essa argumentação

¹ É importante dizer que existem mais participações do escritor na *Revista Seara Nova*, contudo, elas não são críticas literárias.

e trazendo-a para a realidade da crítica e da resenha, acreditamos que os artigos – tais como os produzidos por Saramago para a *Seara Nova* – sirvam como arcabouço epistemológico cuja riqueza permite revelar/descortinar vieses e conceitos, ainda brutos ou em formação. O tempo irá maturá-los até serem utilizados, novamente, pelo autor em seus escritos literários.

Dessa forma, podemos entender a crítica como um laboratório privilegiado de escrita. Dentro desse quesito de elaboração epistemológica, necessitamos, ainda, lembrar que, no contexto de um Portugal estadonovista, a maioria dos intelectuais iniciavam seu percurso como ensaístas e/ou críticos (vide, por exemplo, Eduardo Lourenço, António Sérgio e José Régio), o que, por obrigação, os levaram a colaborar em páginas de revistas e suplementos. Essa prática fez com que as Revistas se tornassem, em especial na primeira metade do século XX, um produto de alta importância e movimentação para a vida cultural do país. Somado a tal fato, as revistas transformaram-se em espaço de surgimento de novas vozes literárias. Dentro desse quadro, os textos publicados nesses suplementos e, em específico, as críticas feitas por Saramago na *Seara Nova*, convertem-se em instrumento privilegiado de compreensão da ideologia dos escritores da época, bem como os modos de entendimento do literário que permearão a obra de cada um deles. Destarte, não é um caminho errôneo tomarmos como elemento distintivo os parâmetros da *Revista Seara Nova* e as ideias disseminadas por Saramago como modos de entendimento de parâmetros estruturadores de seu pensamento ficcional. O laboratório acaba por moldar, de forma incisiva, o pensamento crítico e as diretrizes filosóficas direcionadoras da obra que será construída.

Assim, para não nos delongarmos muito, escolhemos como objeto de análise dois escritos de Saramago na *Revista Seara Nova*: o primeiro chama-se *A execução – Julio Moreira*, publicado no número 1459 da revista e, curiosamente, sua crítica de estreia. Já o segundo denomina-se *Edifícios ou edificâncias: Eva, por Sá Coimbra*, publicado no volume 1473 da revista e que causou a revolta do autor do livro analisado, levando-o a mandar uma carta cheia de questionamentos para o resenhista e cuja resposta é dada no volume 1474. A justificativa da escolha de apenas dois artigos se dá por não caberem, nos limites de um artigo, uma leitura de todos os textos críticos produzidos por Saramago nesse período. Para além, acreditamos que as duas resenhas escolhidas agrupam a maioria dos argumentos defendidos pelo escritor enquanto esteve à frente da seção de resenha de

livros da *Seara Nova*, servindo de base para verificarmos se seu pensamento ideológico sofre algum tipo de mudança ou realocação.

1 SARAMAGO SEAREIRO: PRIMEIRAS FLECHAS

Extremamente conhecida e de alta circulação no país, a *Seara Nova* é uma revista que confunde sua história com a História de Portugal. Enfrentou cortes da Censura, inviabilizações e mesmo assim, permaneceu em seu ideal de difundir conhecimento, batalhar pela liberdade e pregar a democracia e a justiça social. Destarte, antes de pensarmos as críticas escritas por Saramago para o periódico, é necessário entendermos a importância do periódico para o contexto cultural de Portugal do século XX.

A *Seara Nova* foi um dos espaços mais importantes para o debate intelectual português, em especial durante o período de ditadura salazarista. Surgida em Lisboa, no dia 15 de outubro 1921, seus primeiros anos da sua existência (especificamente até 1926) foram fortemente marcados pelo perfil intelectual de seus três grandes mentores – Raul Proença, António Sérgio e Jaime Cortesão – e, por conta dessa influência, apresenta uma perspectiva cultural de doutrinação idealista – orientada, em especial, por António Sérgio e sua visão de racionalismo idealista, cooperativismo e valorização de fatores econômico-sociais frente aos políticos. Este período, que se estende até 1940, é considerado por Baptista (1985, p. 27) como sendo “o mais alto da *Seara*, em termos de prestígio, força, qualidade e originalidade da mensagem emitida”. Todavia, após 1926, como era de se esperar, a ascensão do regime ditatorial acabou por influenciar o rumo da Revista. E isso se deu por meio de dois fatos específicos: o exílio de seus principais diretores (Jaime Cortesão e Antônio Sérgio) e a censura prévia instituída pelo governo militar de 1926 e continuada pelo Estado Novo. Com tal processo, a Revista adentra um segundo momento de sua história e seu projeto reformista é transformado por conta do confronto interno com um ângulo marxista apresentado por, entre outros, José Rodrigues Miguéis e Bento de Jesus Caraça. Como bem aduz Amaro,

em termos culturais e ideológicos, a crescente afirmação de concepções materialistas e marxistas da história, com bastante incidência, no caso português, em novas correntes artísticas como o neo-realismo, fizeram com que, naturalmente, a *Seara Nova*, apesar de continuar a reivindicar o seu rico património inicial, mudasse (AMARO, 1995, p. 17-18).

A virada marxista pela qual a revista passa tenta transformá-la em uma voz hegemônica da esquerda portuguesa. Mas, a constante falta de apoio financeiro do Estado, bem como as dificuldades de uma liderança ideológica somada às econômicas colocam a sobrevivência da *Seara Nova* em risco.

Há uma mudança a partir de 1959, com a morte do então diretor Câmara Reis e a abertura da revista à inclusão de novas gerações na colaboração redatorial. Nesse novo momento da revista – que reúne um grupo de escritores cujas sensibilidades ideológicas eram diferentes, mas conservavam um arcabouço ideológico à esquerda – temos um período de renovação e força, advindos em especial pela atuação do seu novo diretor, Augusto Casimiro. É sob essa égide que, dezoito anos depois, o então pouco conhecido poeta José Saramago (à data, autor de dois livros apenas, *Terra de Pecado* e *Os poemas possíveis*) é pessoalmente convidado pelo diretor Rogério Fernandes² para ser resenhista da coluna Livros da *Seara Nova* e aceita o pleito.

Arvorados na ideação seareira, os artigos de Saramago apresentam um cariz “doutrinário e crítico” (qual o intuito da revista, que já fora delimitado no editorial de seu primeiro volume), cujo maior intuito era a quebra do alheamento entre elite intelectual e realidade social. Essa proposta, retornada pelo escritor de modo um tanto diferenciado em sua produção vindoura, não exprime em exato a opinião da *Seara Nova* à época, mas, como bem esclarece Beires, a

presença de grupos que assimilavam várias correntes de pensamento foi sempre admitida na revista pelo corpo dirigente, desde que apartidários, deixando a cada um a liberdade de pensar e agir independentemente de um programa imposto, embora existisse um conjunto de princípios dentro do qual todos se sentiam irmanados (BEIRES, 1971, p. 3).

Assim, imbuído de um pensamento socialista, entretanto livre de quaisquer amarras ou direcionamentos especificadores, Saramago passará, a partir de então, a tomar posição em seus escritos – em especial para a consolidação de sua vertente jornalística como podemos constatar por meio da leitura dos textos reunidos no livro *As Opiniões que o DL Teve*,

² A informação sobre o convite nos é dada pelo próprio escritor, constante do segundo volume do seu diário intitulado *Cadernos de Lanzarote*, com a data de 22 de julho de 1994 e cuja indicação completa encontra-se nas Referências.

curiosamente editado em Portugal pela gráfica da *Seara Nova* em 1974. Essa marca esquerdista presente em sua escrita ganha o primeiro grande fôlego motivado por essa perspectiva seareira e, introduzida a partir de então em seus escritos, passa a ser uma constante de sua obra – lembremos que até 1968, quando para de escrever resenhas na *Seara Nova*, Saramago só havia escrito *Terra do pecado*, *Claraboia* e *Os poemas possíveis*, livros que não possuíam um apelo de teor político como o restante da obra. Além desse tom, a proposta de quebra de alheamento e despertar do contexto se dá, nas resenhas, por meio de um tom reflexivo, intervencionista, dinamizador e catalizador. Contra uma crítica chã, morna e carola, Saramago inicia sua participação como resenhista na Revista posicionado por meio de uma verve estilística bem postada; ela se apresenta em um texto claro, direto e sem muita firula para desmontar o romance *A execução* de Julio Moreira. Já nas primeiras linhas dessa resenha o escritor dirá:

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

O autor põe em “cena”, diante de um pano de fundo de cidade revoltada, o encontro fortuito de um estrangeiro, não nomeado nem identificado, e de um tirano fugido do seu palácio por força dessa mesma revolta. Tal encontro, se o que julgamos saber do procedimento dos tiranos não está longe da realidade, parece-nos inverosímil. Mesmo em desgraça, os tiranos não saltam muros de palácios: há sempre uma última metralhadora para os defender, para impedir até a sua fuga... Mas aceitemos o encontro, necessário, e não exijamos do autor uma história diferente daquela que se propôs contar.

Temos pois que o herói (assim o devemos designar, como personagem principal que é e como “descobridor” e “matador” do “dragão”) deita a mão a um tirano desarmado e o leva consigo, movido por um impulso que se sobrepõe à sua vontade e aos conselhos da prudência. Fecha-o um armário de pensão e, após algumas hesitações e muitos preparativos, decide passeá-lo pelo país, metido numa jaula, como um urso domesticado. Furtando-o ao castigo que os seus crimes mereciam, pretende, com a exibição pública, que todos finalmente percebam “que nenhum homem detém outro poder que aquele que lhe consentem” (SARAMAGO, 1967a, p. 153).

Podemos identificar no excerto um resenhista cuja técnica não se revela como um identificador ou um mero julgador de gêneros, um sujeito cuja ação crítica está baseada em modelos prontos de leitura, antes um

leitor aberto que explicita não só seus pontos de vista, mas quais elementos são identificados no texto e o porquê da qualidade ou defeito desses elementos usados. Dentro desse viés de leitura, em seu julgamento sobre *A execução*, Saramago questiona a alegoria e justifica sua postura informando ao leitor existir um bom e um mau uso dessa figura. Como bom arguidor dialético – aquele que apresenta quase em lista cada um dos elementos a serem questionados, apresenta seus pontos de vista sobre eles e os amarra numa conclusão bem elaborada –, dispõe suas colocações de forma pedagógica, a fim de seus leitores compreenderem sua linha de raciocínio ao expor que a alegoria precisa ser um instrumento de clareza. Para Saramago, enquanto objeto de combate e desalienação, o uso de figuras de linguagem, tais como a alegoria, não podem prescindir de certa explicitação por parte do autor para “revelar” uma verdade oculta. Ao cobrar de Moreira um “processo adequado”, o futuro nobelista conclui, pedagógica e ideologicamente, que a alegoria não pode representar as coisas tais quais são, antes dar uma versão de como elas foram ou deveriam ser de forma clara, sem obscurantismos ou com a abertura da possibilidade de não se entender sua função moralizante.

A procura desse sentido que joga com abstrações sem determinar um sentido moral e de imediata compreensão é o motor para que Saramago julgue e desaprove *A execução*. Isso sem questionar a alegoria como uma figura desacreditada no romance em questão. Tanto que, quatro críticas depois, o resenhista voltará à questão da alegoria e tecerá altos elogios quando ela é usada por Álvaro Guerra em *Os mastins*. Vejamos um trecho rápido apenas para melhor ilustrar o que vimos dizendo até o momento:

Proposta para os historiadores da nossa cultura: como, quando e porquê (sobretudo porquê) recorreu o artista ou escritor português aos caminhos transversos da alegoria para exprimir a sua posição perante a sociedade em que viveu. Teríamos o inventário dos compromissos, das adesões interessadas, da arte e da literatura *ao serviço de*. Teríamos também os relatos, as mensagens das *terras ocupadas*. E tudo isto daria um capítulo fascinante de uma história social da cultura, em que se poriam a descoberto as cobardias e os heroísmos, as servidões e as afirmações de integridade (SARAMAGO, 1967b, p. 261).

É nítida, na colocação e posição de Saramago, que a função alegórica bem usada proporciona ao leitor possibilidades de mudança do social – lembremos, são esses os ideais da *Seara Nova*. Ao enaltecer Álvaro

A leitura do trecho permite constatar que, para além da forma de apresentação do ponto de vista crítico, há outra questão modular a permear: a doutrinação. O julgamento do desenrolar da narrativa, suas opções, a escolha da técnica e, ainda, o uso da alegoria servem ao recenseador como motivos para “ensinar” o leitor os modos e chaves de leitura de um texto literário – tal qual uma oficina de leitura. Essa possível oficina, como já dissemos, é um espaço fulcral de formação, tanto para o leitor quanto para o pensamento crítico saramaguiano.

Conciso em tamanho, mas profícuo em componentes que permitem a formação e o regulamento do olhar ideológico, o ponto de vista crítico apresentado pelo escritor é, como o estilo dos contos de *Objecto quase*, um produto direto, sem circunlóquios ou análises parcimoniosas, cuja maior função é a de valorizar o nome do escritor frente à qualidade do livro. Esse movimento escritural, como bem assevera Horácio Costa, permite-nos intuir que “o escritor possuía já uma tábua de valores de referência que evitou que a pequena extensão das suas críticas se confundisse com um exercício crítico impressionista” (COSTA, 1997, p. 190). Com efeito, tais informações somadas permitem constatar um programa de viés neorrealista, mas ainda sem fechar-se sobre si (tão ao gosto do movimento) ou em suas balizas. E essa abertura se dá, justamente, no momento em que o escritor avalia a presença e exige o cuidado do que chamaremos, em consonância com Horácio Costa (1997), de literariedade do texto.

O leitor concluirá, segundo o livro, não segundo a crítica, como quiser e puder. Quanto a nós, umas poucas palavras mais. O estilo de Julio Moreira não serve eficazmente à narrativa. É intumescido, barroco, por vezes verborreico, roçando o mal gosto e o lugar comum. De longe em longe, uma notação exacta, rigorosa, que cinge com justeza o momento e a situação, permite-nos pensar que Julio Moreira tem outras flechas para o seu arco. Mas não as mostra neste livro (SARAMAGO, 1967a, p. 153).

Ao questionar o estilo, o uso de uma linguagem verborrágica e o lugar comum no qual o romance se aloca, Saramago demonstra que um projeto de valores sozinho não constrói texto literário. Guiado por uma espinha dorsal ideológica, o literário precisa erigir-se por meio de uma ideia bem construída, além de ser guiado por escolhas específicas e que se entrelacem (linguagem, gênero, escolha de personagens) para a constituição do produto acabado e qualitativo. Essa concepção de arte é

extremamente importante por duas questões que se revelarão na escrita posterior de Saramago. A primeira se refere ao ponto de viragem de sua perspectiva literária. A segunda marca o entendimento de que, apesar de um projeto ideológico por si não construir um objeto literário, ele não deve ser negligenciado.

Quanto ao ponto de viragem, ele acontece em específico dentro de sua produção em prosa. Antes dos artigos para a *Seara Nova*, Saramago havia publicado dois romances: *Terra do pecado* (1947) e *Claraboia*, escrito em 1953 mas publicado apenas em 2011³. Este, de tom neorrealista, exagera quanto ao uso daquela alegoria criticada quatorze anos mais tarde pelo escritor; aquele, modelar do movimento naturalista⁴. Os dois romances, devedores claros de Eça de Queirós e carregados de desejos animais descontrolados e incestuosos, ainda não apresentam um engajamento de viés neorrealista (apesar de um discurso ficcional mais apurado em *Claraboia*, no qual elementos cruciais da obra saramaguiana já são trabalhados, tais como o uso de digressões, uma postura comprometida e o uso incipiente da alegoria).

A título de exemplo, pensemos rapidamente na configuração romanesca de *Claraboia*. Nele, temos um rol de dezessete moradores distribuídos entre seis apartamentos de um prédio, em Lisboa. No primeiro apartamento encontramos o casal Mariana e Silvestre, dona de casa e sapateiro respectivamente, que alugam um quarto para o andarilho Abel. Os vizinhos ao lado são Carmem e Emílio, dona de casa e caixeiro viajante, moram com o filho Henrique. Há, ainda, o casal Justina e Caetano, ele linotipista no jornal da cidade, cuja filha Matilde morreu aos 8 anos de idade. No apartamento em frente mora Lídia, que é amante de Paulino Moraes, um homem de meia idade que a visita poucas vezes ao mês. Nos andares superiores temos o casal Rosália e Anselmo, dona de casa e empregado de escritório, e a filha Cláudia, datilógrafa. Em outro apartamento, moram as irmãs Adriana (empregada de escritório) e Isaura (costureira) com a mãe Cândida e a tia Amélia. A narrativa, apesar de apresentar esse amplo espectro de personagens, gira em grande parte ao redor de Mariana, Silvestre e Abel e, bem ao modo dialético, debate

³ Após escrever *Claraboia*, Saramago o envia a uma editora e, quando recebe a negativa, pede a um amigo para enviar o datiloscrito a uma nova editora com o pseudônimo Honorato. Depois de mais de três décadas, quando o escritor já havia obtido uma fama invulgar, a editora entra em contato com a proposta de publicação do manuscrito, imediatamente recusada por Saramago.

⁴ Questão analisada minuciosamente por Costa (1997) em capítulo específico sobre *Terra do Pecado*.

diversas questões filosóficas por meio do diálogo entre o jovem locatário e o idoso sapateiro. Vejamos um trecho que confirme, em sua concisão, algumas das questões incipientes do futuro romancista:

[Lídia] preenchia o vazio dos seus dias desocupados com a leitura de romances e tinha alguns, de bons e maus autores. Nesse momento 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 bânton, fez um sinal na margem da página, um risco vermelho que ficava sublinhado um drama ou uma farsa (SARAMAGO, 2011, p. 37).

O excerto, apresenta, já em seu introito, a marca epistemológica naturalista de base queirosiana, bem explicitada na leitura que Lídia faz do romance *Os Maias*, mas agora com um tom analítico e pontual, já que a intromissão do narrador serve para se referir ao livro e avaliar a futilidade vivenciada no romance. Há, ainda, a presença de um narrador que, apesar de onisciente e cúmplice do narratário (a utilização de “exatamente” conjugado com o pronome “aquele” insinua um conhecimento prévio da obra queirosiana dos dois sujeitos do processo narrativo), ainda não é “intromissor” e não faz a ligação entre realidade romanesca e realidade factual. Por fim, não temos uma galeria de personagens de teor militante, apenas contornos de denúncia social – como se pode notar nos embates entre Silvestre e Abel presentes em todo o livro.

Se a dorsalidade neorrealista nasce posteriormente à escrita dos dois primeiros romances é inegável que, a partir de *Objecto quase*, a prosa saramaguiana já demonstra não ter uma postura apenas denunciante. Mormente, a organização textual não existe sozinha, ela necessita de se organizar em uma boa conformação com suas possibilidades interpretativas ou, para não nos furtarmos a termos mais específicos, expressão e conteúdo investem concomitantemente na formatação artística. *Levantado do Chão* pode ser visto, nesse quesito, como um marco; há nele, a retomada e, ao mesmo tempo, a superação dialética dessa herança neorrealista ou, para dizermos como Costa, “(...) encontramos o escritor no seguinte contexto: por um lado, está arraigado ao cânone realista; por outro, a sua compreensão e

valorização profundas da alteridade meta-realista na escrita abre espaços de problematização deste seu arraigamento” (1997, p. 203). Há nesse momento posterior, a realização objetivada dos neorrealistas, infelizmente inalcançada pelo movimento porque, apesar de tentarem mobilizar a consciência de seus contemporâneos, os escritores acabaram caindo em um excesso de dogmatismo e se esqueceram de que narrar era a melhor maneira de resistir. Em contrapartida aos neorrealistas, Saramago asseverou para a revista *Caliban* ter sido sua postura sintetizadora o marco transformador que permitiu ao seu romance ultrapassar o mero assunto político neorrealista para alcançar um novo parâmetro de escrita. Segundo o próprio escritor:

O Homem político que eu sou, o Homem cívico que eu sou, a ideologia que eu tenho ao manifestar-se artisticamente, não quero amputar-lhe as dimensões não ideológicas, também não quero amputar-me da minha dimensão ideológica. E é na conjunção, digamos, desta complexidade, que é ela uma totalidade, que depois vão ser escritos os meus livros. Talvez seja por isso que eu tenho leitores à esquerda, ao centro e à direita (SARAMAGO, 2018).

Saramago encontrou, primeiramente através de sua escrita e, com o tempo, através de seu amadurecimento e empenho, formas de expressar tanto seu conteúdo ficcional quanto sua opinião ideológica. Utilizando sua criticidade para despertar o interesse em seus leitores sem descurar da lide literária, o escritor fortalece, ao mesmo tempo, suas qualidades artísticas e os ideais que defende em um movimento complexo de totalidade no qual se irmanam poética e política.

Se retornarmos ao arcabouço epistemológico que as recensões da *Seara Nova* conservam, podemos notar, em seu estado bruto, a comprovação de certa corrente direcionadora: as críticas mapeiam leituras, iluminam ideologias e formas de pensar e descrevem qual a unidade formal pretendida pelo crítico em ação e do romancista em devir. Em outros termos, a crítica de Saramago se preocupa em promover, ainda que idealmente, um lugar no qual haja a fusão entre empenhamento sociopolítico e formatação estética em favor de uma manifestação justa do literário. Isso sem, como bem deixa claro, transformar-se em uma cartilha partidária – atitude que o próprio Saramago queria evitar. A leitura da crítica a *Eva*, romance de Sá Coimbra, talvez seja a melhor ilustração do que vimos afirmando até o momento.

A recensão começa de forma direta, clara, apontando a possibilidade de existirem título e subtítulo, uma atitude que, sem qualquer intenção de ser alvissareira ou elogiar gratuitamente, chama a leitura para atentar aos detalhes do romance. A seguir, continua o crítico:

Parece ironia, e não é. A tentativa de Sá Coimbra merece-nos o maior respeito, pela sinceridade que testemunha. Simplesmente, o autor – homem culto, maduro, que se mostra aberto a certos problemas da juventude – ficou aquém do que o tema lhe exigia. Não falamos em questões de estilo: aí, a par de notações felizes, há simplicidade, quando não impropriedades. Mas o livro lê-se sem esforço e até com curiosidade. O mal é que Sá Coimbra acabou por transformar o tronco do seu tema nos palitos da banalidade (SARAMAGO, 1968a, p. 245).

A simples colocação de que o autor do romance é um sujeito culto, maduro e reflexivo aos problemas da atualidade comprovam o tom respeitoso apresentado por Saramago. Essa educação pauta o início da crítica e sugere uma fuga ao modelo da época que valorizava apenas o autor, em um tom psicologizante extremado ou, ainda, a procura feroz apenas do conteúdo – tão ao gosto neorrealista. O espaço aberto pelas palavras de respeito e consideração preparam o terreno para um discurso desmanchado e sem máscaras, modelo cuja direção ensina à intelectualidade vigente ser necessário esquecer o elogio e encontrar a formatação estética e suas nuances. A formatação estética, aliás, é um dos quesitos questionado por Saramago quando ele aponta o “aquém” exigido pelo tema. Esse aquém se marca pela falta de estruturação, o que impossibilita o livro de ser um “excelente romance de amor”. Somado a essa desestruturação temática, temos a perda do fio condutor da narrativa, a fuga de um direcionamento genérico e a queda em um lugar comum cujo uso tenta enaltecer o conteúdo através da forma. A leitura se encerra com o retorno do resenhista ao ponto elogioso do início da recensão. Sem desclassificar por completo o escrito, Saramago pede que o escritor resenhado repare em “certos fermentos fecundos por sua mão dispostos no correr da história” (SARAMAGO, 1968a, p. 245).

A crítica é tipicamente correta dentro da proposta de recensão saramaguiana e passaria incólume se não fosse o senhor Sá Coimbra enviar uma carta ao escritor, questionando seu julgamento crítico, com cópia para a direção da revista. Em resposta à missiva, Saramago publicará na edição

de agosto de 1968 a cópia da carta enviada, bem como duas respostas a ela⁵. Retomemos as questões apontadas por Sá Coimbra para ver de que forma as respostas de Saramago correspondem ao seu juízo crítico. Em resumo, Sá Coimbra aponta cinco questões necessárias de serem respondidas:

- 1º – Porquê fiquei aquém do que o tema me exigia, dominado “pelo pânico” provocado “pela força que pus em marcha”?
- 2º - Porquê sugere para o meu livro, “ao calhar”, o título de “Eva ou o destino do Pinheiro”?
- 3º - Porquê o “trio Eva-Berto-Bentinho” se move “com uma fluência ambígua”?
- 4º - Porquê e onde encontrou em meu livro “alguns quadros dos do género que podem agradar a tais e tais leitores”? e a que tipos de leitores se refere?
- 5º - Porquê entende que “despachei a minha história segundo a melhor tradição edificante”? Que entende por tradição edificante? (SARAMAGO, 1968b, p. 282).

Após as questões, o escritor coimbrão ainda dirá como forma de encerramento:

Extrai este questionário [...] das suas afirmações, que, pela sua gravidade e desacompanhadas de outros elementos chegam a parecer injuriosos.

Suponho que tenha direito a uma resposta, que pode ser mais ou menos desenvolvida; mas uma resposta, uma explicação, que V. Ex.a nem sequer esboçou. [...] Só quando o fizer, a sua crítica poderá merecer o meu respeito (SARAMAGO, 1968b, p. 282).

A resposta, recheada de ironias, dada por Saramago se inicia por questionar se valeria a pena responder tais perguntas. A atitude tomada, eficaz para aquele momento, é reveladora de uma primeira nuance de seu projeto. Questionar o produto é um exercício válido de formação leitora, mas questionar a crítica tem qual função diretiva?

Após desqualificar a necessidade das questões apresentadas por Sá Coimbra, o futuro Nobel responde a cada postulação do autor de *Eva* de forma sagaz, mordaz e, a partir da terceira resposta, devolve a mesma pergunta ao indagador. A resposta concisa, direta e forte em seu

⁵ “declara que fez seguir uma cópia da sua carta para o director da “Seara Nova”. Será portanto nas páginas da revista que responderei, publicando, ao mesmo tempo, e na integra, a carta de V. Ex.a” (SARAMAGO, 1968, p. 282).

posicionamento comprova que, já em 1968, Saramago não possui apenas simpatias pessoais ou amigos que virão a ser seus pares de profissão, mas também desafetos que se marcam por seu posicionamento crítico e de linhagem marxista.

Assim, esse embate serve não para mostrar uma simples discussão entre duas posturas teóricas divergentes, mas serve como modelo para apresentar o então crítico de 46 anos inserido e participante no panorama da *intelligentsia* portuguesa de sua época. Em outros termos, sua atuação como recenseador serve, por um lado, para firmar sua opinião ideológica e aplicá-la ao leitor/crítico e, por outro, comprova haver, neste período, a estruturação de uma postura autoral reflexiva, engajada, exposta e sem medo de embates.

Destarte, as opiniões críticas de Saramago, em especial num momento fundamental como o foi o do salazarismo e em um espaço um tanto quanto comprometido ideologicamente como as páginas da *Revista Seara Nova*, conduziram sua atenção a uma consequente defesa de posição. Ao conceber um pensamento organizacional de escrita calcado em uma base ideológica, cuja maior intenção era o processo de mudança do sujeito, o escritor toma o outro como ser importante no diálogo com seu pensamento e, a partir da palavra, aceita o conflito inerente à natureza humana e ao contexto social de cada sociedade.

2 O ARCO CRÍTICO

A leitura das recensões de Saramago na *Seara Nova* deixa nítida uma forte crença, por parte do escritor de *Ensaio sobre a cegueira*, de existir salvação por meio da literatura e, por isso, ela ser um perfeito caminho para mudar a sociedade; a crença da desalienação do sujeito por meio da leitura, entretanto, não impedem Saramago de combater excessos e entender, diferente do que muitos dentro da *Seara Nova* acreditavam, a literatura enquanto objeto racional e cuja finalidade não impede sua boa produção. Essa postura, um tanto quanto desalinhada do movimento neorrealista e, por consequência, do pensamento seareiro, será o ponto de partida para a elaboração fabular de notas teórico-críticas que, posteriormente, se transformarão em produtos presentes nos romances posteriores da obra saramaguiana. Assim, de um programa altamente racional e de linhagem marxista, Saramago migra para um processo de organização da escrita que tem por partida um problema social. Esse

problema ensaja programaticamente o conteúdo e, subversão total, opõe à evidência dele um componente de carácter sobrenatural. O uso desse artifício mágico, que embaralha *factum* e *fictum*, apresenta uma das saídas estéticas encontrada pelo escritor em seu processo de elaboração ficcional. Nela, um narrador altamente crítico e participativo apresenta e, ao mesmo tempo, questiona a realidade e, muitas vezes, apresenta uma narrativa na qual o embaralhamento de categorias temporais contraria o modo clássico de se contar uma história. Dessa forma, Saramago faz de seu narrador um elemento que busca desalienar o leitor sem abandonar sua função comum e corriqueira de contar uma história – mesmo que ela seja repleta de intervenções e questionamentos.

Esse programa crítico, levada a cabo a partir de *Levantado do chão*, ultrapassa aquele reducionismo ideológico presente nas recensões de Saramago à *Seara Nova* e serve de resposta à falta de saída que muitos escritores se viram postos ao implicarem-se no reducionismo doutrinário neorrealista. Ao procurar um caminho para que seus romances pudessem ser arte e objeto ideologicamente direcionado, Saramago cria um jogo entre enunciador e enunciatário, facilitando o processo engajado de seus escritos e encurtando o lapso entre os ideais do escritor e os do leitor. Se nas críticas a intenção não permitiu satisfazer o propósito intervencionista e de aproximação ao social que o animava, a síntese propícia será alcançada nos romances por meio de um modo particular de narrar em que se dramatiza o papel de um espectador arrastado para a contemplação de um quadro no qual o descritor não abdica da função de crítico. Estamos no mundo de uma dupla representação: a da imagem social e a da narrativa que a descreve e a interpreta através de um sujeito particular.

3 CONSIDERAÇÕES EM FLECHA E ARCO

Ao retornarmos à proposta inicial, é necessário, por fim e para além do estofo apresentado pelas recensões, levarmos em conta que, enquanto esteve à frente da coluna de crítica, Saramago analisou alguns dos autores e dos livros mais importantes da literatura portuguesa do século XX, tais como Jorge de Sena (*O físico prodigioso*), Bernardo Santareno (*O inferno*), Augusto Abelaira (*Bolor*) e José Cardoso Pires (*O delfim*). Para além de apresentar nomes que viriam a entrar para o espaço de consagração literária portuguesa e questionar a produção literária vigente, a atenção de Saramago comprova, ainda, um novo quesito: o total comprometimento

do escritor em formação com uma literatura contemporânea, em explosão, sem preconceitos por movimentos específicos ou por nomes específicos.

Participar, de forma atuante como crítico literário atuante no meio desse rol de escritores, em um momento efervescente da cultura da época, é um dado suficiente para afirmarmos que tais leituras foram, também, modeladoras de um cuidado crítico e autocrítico da linguagem, do pensamento e da acuidade literária de Saramago. Tal fato confirma ser o período extremamente profícuo tanto para sua formação crítica e leitora quanto escritora.

Destarte, podemos afirmar, em glosa retorcida, que *de longe em longe, a notação exata, rigorosa, que cinge com justeza* o escritor e seu projeto, permite-nos pensar que José Saramago afiou suas flechas na *Seara Nova*, mas soube usá-las de forma bem acabada quando as mostra em seus romances de forma sibilina e certa, acertando em cheio seu catatônico leitor.

REFERÊNCIAS

AMARO, António Rafael. *A Seara Nova nos anos vinte e trinta (1921-1939): memória, cultura e poder*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1995.

BAPTISTA, Jacinto. "A *Seara Nova*, Raul Proença e António Sérgio". In: MEDINA, João (dir.). *História Contemporânea de Portugal: Da conspiração republicana ao fim do regime parlamentar*. Lisboa: Amigos do Livro, 1985, p. 27-33.

BEIRES, J. Sarmiento de. "Presença do passado". *Seara Nova*, n. 1512, suplemento dos 50 anos, p. 3-5, 1971.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

DIAZ, José-Luis. "Qual genética para as correspondências?". Trad. Cláudio Hiro. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, v. 15, p. 119-161, 2007.

SARAMAGO, José. "A execução – Julio Moreira". *Revista Seara Nova*, n. 1459, p. 153, 1967a.

SARAMAGO, José. "Pelos caminhos transversos da alegoria: sobre Os mastins – Álvaro Guerra". *Revista Seara Nova*, n. 1462, p. 261, 1967b.

SARAMAGO, José. "Edifícios ou edificâncias: Eva, por Sá Coimbra". *Revista Seara Nova*, n. 1473, p. 245, 1968a.

SARAMAGO, José. “Uma carta, duas respostas e um ponto final”. *Revista Seara Nova*, n. 1474, p. 282, 1968b.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Claraboia*. Lisboa: Caminho, 2011.

SARAMAGO, José. *Terra do Pecado*. Lisboa: Caminho, 2015.

SARAMAGO, José. *Entrevista à Revista Caliban*. 2018. Disponível em: <https://revistacaliban.net/de-mo%C3%A7ambique-uma-entrevista-com-jos%C3%A9-saramago-9240050a3485>. Acesso em: 19 dez. 2021.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 25 de maio de 2022

Nefatalin Gonçalves Neto

Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Portuguesa pela mesma Universidade. Professor de Latim e Língua Portuguesa na Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Contato: nefatalin.goncalves@ufrpe.br

 <http://orcid.org/0000-0002-0027-5237>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

AS ILHAS DOS CONTOS DESCONHECIDOS: “A MORTE DE JULIÃO” E “O SR. CRISTO”

THE ISLANDS OF THE UNKNOWN TALES: “A MORTE DE JULIÃO” AND “O SR. CRISTO”

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p159-172>

Saulo Gomes Thimóteo¹

RESUMO

As primeiras obras de José Saramago, feitas no final da década de 1940, revelam um jovem escritor em busca de uma forma de expressão. Após o romance *Terra do Pecado*, dois contos foram publicados em revistas, revelando algumas características que se desenvolverão em seus romances consagrados. Embora esses narradores e personagens não sejam tão profundamente construídos, elementos como a inquietação pela falta de algo ou a necessidade de agir para reverter essa ausência são sugeridos nesses textos e ajudam a ter uma visão mais ampla da literatura de Saramago.

PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; Período formativo; Contos.

ABSTRACT

*José Saramago's first works, written by late 1940's, reveal a young writer searching for a way of expression. After the novel *Terra do Pecado*, two short stories were published in magazines, showing some characteristics that will unfold in his consecrated novels. Although these narrators and characters are not so deeply constructed, elements such as the restlessness towards the lack of something or the need to act to revert this absence are suggested in these texts and help to have a wider view of Saramago's literature.*

KEYWORDS

José Saramago; Formative period; Short stories.

¹ Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, Paraná, Brasil.

Trinta anos antes de *Levantado do chão* (1979), um jovem José Saramago publica um conto intitulado “A morte de Julião”, na Revista *Ver e crer*, de julho de 1948, e outro chamado “O Sr. Cristo”, na Revista *Seara nova*, de março de 1950. Contando à época com menos de trinta anos de idade, ele já havia passado pela experiência de publicar *Terra do pecado* em 1947, de modo que esses contos integram os primeiros passos de um escritor em busca de sua expressão literária, somando-se a *Claraboia*, cujos originais datam do início da década de 1950. Por certo que tal impulso não pressupõe um Nobel *ab ovo*, como se os recursos literários do romancista estivessem já plenamente visíveis, mesmo em gérmen, nesses contos; porém, tanto pela curiosidade dos textos esquecidos, quanto pela tentativa de busca por uma compreensão o mais global possível da obra de Saramago, a leitura e a socialização de tais textos fazem-se necessárias.

Da mesma forma, faz-se necessário tal resgate, pois a estética saramaguiana mostra-se como um desassossego, produzido na forma de questionamentos postos como ensaios, em que os personagens e a voz do narrador nada mais são do que os anseios do escritor por desvendar algo que parece estar em plena vista, mas que continuamente escapa. Nos romances, *Blimunda*, *Deus ou Tertuliano Máximo Afonso* revelam-se com suas muitas camadas de sentido, sendo exemplos do domínio narrativo saramaguiano que faz de cada personagem uma consciência que se constrói não de modo isolado, mas em interação com os demais personagens, através do contínuo jogo de contraposição de questionamentos. Isso estaria presente, mesmo que em lances ainda iniciais, nos embates verbais de Maria Leonor com Benedita ou com o Dr. Viegas, em *Terra do pecado*, como também nas contraposições de visões de mundo dos personagens de *Claraboia*, em especial do sapateiro Silvestre com Abel, seu inquilino.

O caminho do dizer-se, que acompanhará José Saramago a cada livro e que se apresenta nos textos “ingênuos” das décadas de 1940 e 1950, conforme adjetivação do próprio escritor, está estruturado no desejo consciente de buscar a palavra exata, sabendo que a motivação de tal exercício não se encontra na pretensa palavra exata, mas sim no desejo da busca nunca satisfeita. Isso se verifica, por exemplo, numa espécie de auto visão retrospectiva que o autor faz em crônica intitulada “Os leitores e os

gatos”, originalmente publicada em 1982, na qual se aponta o valor intrínseco dos novos escritores:

Os novos escritores são, só por existirem, um dos fôlegos da literatura. Trazem consigo a mesma inteira fé dos seus predecessores, a mesma confiança sem dúvidas, a mesma intocada pureza. Quando, no silêncio do quarto, ou a contemplar a lua, ou por virtude da paixão, ou por discutir com a família, ou por ter caído do cavalo na Estrada de Damasco, um adolescente decide que vai ser escritor, o mundo deveria parar para ver: é um momento muito belo, esse, quando se estão olhando, calados, a Vida Toda e o Simples Ser Humano, tão pouco sabedores um do outro, e é por isso que, novamente, vai ser preciso escrever e haver escrita (SARAMAGO, 1999, p. 118).

Algo fundamental da escrita saramaguiana, desde seus primeiros passos, é esse jogo entre a leitura influenciadora e a escrita subsequente. Se as leituras de Camões resultaram em *Que farei com este livro?*, se o universo pessoano passa por processo alquímico em *O ano da morte de Ricardo Reis*, se o Almeida Garrett imprime as pegadas de *Viagem a Portugal*, e tanto eles quanto vários outros se vão diluindo em uma série de evocações que pululam por toda a obra de Saramago, o que subjaz a tudo isso é a conexão entre o sujeito e a cultura da qual faz parte, tendo a literatura como espaço simbólico de interação.

Para Roland Barthes, no texto “Escrever a leitura”, esse processo de ler e catalisar a leitura de modo a transportar-se em escrita, mesmo parecendo algo iminentemente subjetivo, passa também por um regramento. E tais regras viriam “de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes do nascimento, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (o autor, o leitor) não é mais do que uma passagem” (BARTHES, 1988, p. 42). Por esse motivo que José Saramago tende a questionar, a cada texto, “que povo é este que eu sou?”, algo que seria explorado pelo próprio escritor no discurso que se intitulou *Da estátua à pedra*. Eis que se evoca a estátua que compõe essa superfície mascarada, e que se arraiga da inquisição em *mésalliances* de *Memorial do Convento* até o Cristo ressignificado do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, como também se mergulha no íntimo da humanidade que se ecoa, tecida desde a cegueira epidêmica multiplicada em grupo do *Ensaio sobre a cegueira* até a revelação alegórica do Centro comercial, em que os homens modernos se enfurnam nos simulacros de *A caverna*.

Em ambos os casos, Saramago é o escritor a propor questões históricas, sociais, humanas e literárias por meio de seus personagens em projeção da própria voz narrativa, mas algo a se observar é que, antes dos romances consagrados, Saramago se foi constituindo como escritor por meio de uma miríade de gêneros: crônicas, poemas, peças dramáticas, textos experimentais (conforme analisados por Horácio Costa em seu *José Saramago – o período formativo*), tornando-o uma voz intelectual da imprensa e da literatura nas décadas de 1960 e 1970. Nesses exercícios de prosa breve que são esses dois contos (inseridos, na íntegra, como Anexos), contudo, o valor inicial que se destaca é a captação de lances corriqueiros e triviais tratados, cada qual em sua perspectiva, como um vislumbre das questões que, anos mais tarde, encontram reverberação maior nos poemas e nas crônicas e, mais além ainda, nos romances e nas peças teatrais.

Nesse sentido, e antes de se passar a uma breve análise dos dois contos, pode-se aprofundar a questão acima aventada por Barthes sobre o papel do escritor diante de sua obra em sentido amplo. Carlos Reis, na introdução dos seus *Diálogos com Saramago*, observa que “José Saramago protagoniza e representa um projeto literário sólido e coerente. [...] Um tal projeto não seria o que é e o escritor não se teria constituído como o romancista que conhecemos, sem um estágio decisivo, simultaneamente de criação literária e de reflexão meta-artística” (REIS, 1998, p. 15). Tal projeto não é, necessariamente, de etapas que se poderiam antever, como aconteceria com Onetti ou Borges, por exemplo, afinal, o autor de *As intermitências da morte* não é ainda o autor de *Caim*. Antes, pode-se apontar sobre essa questão que José Saramago deveria escrever cada romance no tempo em que surgiu, no contexto e com a evocação que o escritor foi tecendo, inclusive revendo seus livros (ou tendo contato com críticas deles). Mesmo que as temáticas não obedecessem a um padrão, a voz a criar outra etapa do “projeto” seguia sendo o do cronista que captava, nos pequenos questionamentos, experiências imprevistas de profundo valor humano, social e histórico.

O resgate de tais obras do período formativo, como estabelecido por Horácio Costa em seu livro que analisa as produções saramaguianas, articula-se à discussão da obra de um autor e da divisão que se impõe sobre “partes maiores” e “partes menores”. O que se nota é que tal abordagem

por um lado, vincula-se à ideia de um “valor estético” absolutizante e, não é demais dizê-lo, autoritário, que responde pela divisão entre obra

“importante” (ou “fundamental”) e obra “ancilar” ou – para usar uma terminologia contemporânea – “descartável”; por outro, vincula-se também, via de regra, a uma leitura “volumétrica” da obra considerada, cujas partes mais extensas se transformam, igualmente, nas mais visíveis e, portanto, passíveis de receberem atenção crítica privilegiada. Nesta operação, as partes tidas como “menores” são relegadas a um canto escuro da, e pela, inteligência crítica, tornando-se invisíveis ou, em todo o caso, espectrais” (COSTA, 1997, p. 13).

Mesmo que não se pretendam estabelecer relações de igualdade entre os romances e tais contos da juventude, há elementos em ambos que, longe de se considerarem “descartáveis”, podem ser lidos com um misto de curiosidade bibliográfica e associações de estilo. Em ambos, o que subjaz (quase como uma presença espectral) é precisamente a pergunta-chave de todo o projeto estético saramaguiano: “Quem é o outro?”.

No caso do primeiro conto, “A morte de Julião”, o enredo em pouco se resume: Julião é um homem solitário que, ao voltar para casa após um enterro, e com a chegada da noite, põe-se a pensar sobre a morte dos seres e o medo humano que daí vem. Vive só em um apartamento, e fica tão absorto em seus pensamentos de temor e morte que, diante de uma luz forte e súbita que surge em sua janela, julga ser a morte que lhe veio buscar, e salta do parapeito. No prédio em frente, uma criança tinha acendido um fogo de artifício.

O segundo conto, por sua vez, “O Sr. Cristo”, revela um narrador-personagem, Virgolino Dias, e sua admiração pelo colega de repartição Cristo Aires, poeta ocasional de grande talento e de reiterada necessidade de emprestar dinheiro. A admiração se acentua pela comparação que o narrador faz entre a grandiloquência de Cristo Aires e a timidez dele próprio. Até o dia em que, buscando ler mais para melhor se instruir e dialogar com o amigo poeta, o flagra copiando versos dos livros para fingir serem seus. Tal decepção faz com que, ao final, Virgolino vença a própria timidez e enfrente o plagiador.

Como se pode notar, esses contos insinuam, por trás de ações aparentemente despreziosas e corriqueiras – a volta de um enterro, a rotina dos trabalhadores de um escritório –, meandros do pensamento saramaguiano que se vai desenvolvendo continuamente e que, a cada obra produzida, mobiliza um conjunto de indagações que refletem os desassossegos presentes nos seres e em suas ideias.

1 “A MORTE DE JULIÃO”: ENTRE LUZ E SOMBRAS, O MEDO VAI TER TUDO

No conto, o pensamento do personagem produz um movimento pendular que se aproxima ora da concepção da morte (e em especial da sua condição de ser mortal), ora do medo que disso advém e que adquire certa concretude. Dessa forma, oscilando e intercambiando a finitude da vida, como certeza existencial, e o temor dessa iminência continuamente adiada, como incerteza de angústia, Julião se constrói como catalizador das impressões do narrador, divagando no que aparenta ser uma mansarda de fim de tarde.

A frase inicial, “Julião tinha medo, um medo mortal” (SARAMAGO, 1948, p. 89), estabelece uma relação direta e espelhada com o título do conto, de modo que os termos “morte” e “medo” cercam o nome do personagem, expressos, então, de modo conjunto na sequência. Isso se vai mostrar relevante, no decorrer do conto, pois embora as ações sejam mais voltadas para o ambiente descritivo do quarto, é graças à interação mental de Julião com o medo deflagrado pela morte possível (e incontornável) que a narrativa avança, numa espécie de “Tabacaria” de Álvaro de Campos, em que os devaneios e voos associativos do personagem alternam-se com visões reais do quarto e da realidade que está além da janela, indiferente.

Há um elemento complementar que, nessa escrita primeva de Saramago, acaba por se insinuar: o narrador-observador intruso, analítico e comentador, algo que evoluiria no estilo saramaguiano digressivo e dialógico, aqui se vai entretecendo aos enunciados. Logo à quarta frase do conto já se estabelece um parêntese, diante de associações metafóricas da luz que incide sobre as paredes brancas: “(Será forçoso que, em literatura, qualquer coisa seja como outra coisa?)” (SARAMAGO, 1948, p. 89). Do jogo comparativo que se põe em questão, pode-se aludir ao exercício saramaguiano de explorar sugestões alegóricas, indo, décadas mais tarde, desde o Deus maneta associado a Baltasar Sete-Sóis até a epidemia de cegueira branca ensaiada numa cidade. Tal evolução se verifica, pois ao José Saramago que escreveu “A morte de Julião” sucederam-se o poeta, o militante político e o cronista, em um período cada vez mais repressivo do regime salazarista, de modo que os recursos alusivos e os jogos de linguagem e sentidos para burlar a censura foram se tornando exercícios diários.

No caso desse conto do fim da década de 1940, Julião é a projeção ficcional de impressões do ambiente doméstico que bem poderiam ter

acometido o próprio autor ou qualquer português médio que habitasse a capital. Em seu quarto, sobre a cabeceira da cama, pairam os retratos dos pais, já falecidos, ali representados ainda na juventude. Tal fato suscita elucubrações por parte do personagem, reportadas por via do discurso indireto livre na voz do próprio narrador, em torno da questão dos seres e das coisas, sugerindo, *en passant*, a reificação, inclusive com uma visão externa na qual “os seres moviam-se como coisas e as coisas como seres” (SARAMAGO, 1948, p. 89) – algo que seria retomado, por exemplo, nos contos de *Objeto quase*, “Embargo”, com o homem se fundindo em carro, e em “Coisas”, com os objetos subitamente animizados. Essa prática de uma retórica metalinguística, do processo de extração de sentidos das palavras e expressões, é descrita, no conto, como “acrobacias mentais”, e Saramago justifica tais evasivas como formas de espantar o medo que o personagem sente.

Eis que a sugestão da morte ressurge, graças à gradação de luminosidade que se esvai. Ciente da escuridão que se aproxima, o narrador desenvolve o pensamento de Julião:

Não, morrer às escuras, não! E nem a morte deve significar trevas, a morte deve ser um esplendor vivíssimo, deslumbrante, talvez com alguma figura ao fundo, como nas grandes aparições celestiais em que são férteis as vidas dos santos (SARAMAGO, 1948, p. 89).

No monólogo interior que se vai tecendo, a morte na dualidade luz x sombra passa por uma questão de cunho tanto metafísico, quanto sensorial. Se após a morte, poderia haver somente o nada e a escuridão, simbolicamente, a chegada da morte poderia ser esse momento apoteótico em que a luminosidade envolveria todo o ser que se despede. No romance futuro *As intermitências da morte*, a morte é tratada de modo muito mais “prático” e concreto, ora deixando de matar, ora fornecendo um tempo para os preparativos, ora assumindo forma humana para tentar entender a vida, assim se apaixonando por ela. Seu escritor, na ponte que liga esse romance ao conto “A morte de Julião”, revela uma leitura materialista do narrador, no sentido de que as elucubrações sobre o pós-vida nada acrescentam, sendo antes necessário olhar e agir sobre os acontecimentos do que se perder em devaneios.

Por isso, Julião é tratado como um personagem angustiado, praticamente imóvel em seu quarto durante todo o conto, graças ao fato, eminentemente concreto, de ter comparecido a um enterro em que o morto

luminosidade, mesmo que advinda de outra fonte: “‘É Cristo Aires, um grande Poeta!’, e acrescentava: ‘É um colega...’ Desta basbaquenta maneira informava os amigos quando, no café, adregava encontrar o Talento” (SARAMAGO, 1950, p. 90). Para além da autodepreciação que se foi moldando ao narrador-personagem, o “imenso talento” de Cristo Aires torna-se alusão significativa ao prosseguimento do conto e, antes disso, ao próprio estilo em formação de José Saramago.

Uma de suas referências literárias é Eça de Queirós – “li o meu Eça, como toda a gente” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 36) –, e tal se nota nessa produção inicial não apenas na interação Maria Leonor e Benedita, de *Terra do pecado*, como evocação de Luísa e Juliana d’O primo *Basílio*, ou, ainda, no uso do nome Julião para o personagem do conto, similar ao do personagem eciano do mesmo romance, mas também na figura do Cristo Aires, posto aqui como o conselheiro Acácio ou o Pacheco da *Correspondência de Fradique Mendes*, pináculos da veneração alheia, incensado pelo narrador com intenção de receber, por via indireta, um pouco dessa beatitude. Tal prática se verifica, no conto, na confissão dos louros de empréstimo que Virgolino Dias usufrui: “É que, imediatamente, corria um murmúrio na mesa: ‘É o Cristo, um grande Poeta. É colega aqui do nosso Virgolino’, bebi alguns cafezinhos, ofertas de interessados em sonetos natalícios e quadras obscenas” (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Após situar os personagens, a ação narrativa pode, afinal, pôr-se em marcha. A interação de Virgolino com Cristo Aires ocorre por um jogo de interesses mascarado em amizade admirativa, pois, na benevolência do Poeta, ele declamava, durante os intervalos do trabalho, os seus poemas, transcritos por um extasiado narrador. No conto, três citações dos poemas aparecem, e se apresenta, ainda que de modo não de todo claro, o jogo de sentidos que Saramago propõe nesse conto. As estrofes que são mencionadas, e tratadas pelo narrador como exemplos do gênio poético do amigo, são, na verdade, a primeira estrofe de “Carinho triste”, de Manuel Bandeira, a última estrofe de “Os cativos”, de Antero de Quental, e a primeira estrofe de “Sol nulo dos dias vãos”, de Fernando Pessoa.

Usando o sutil recurso do apagamento dessas referências, Saramago cria a atmosfera desse grande poeta ocultado em um simples escritório e de seu amigo, espectador privilegiado:

Quando Cristo Aires chegava ao fim e dobrava a folha de papel chamuscada pela labareda do gênio, eu nem sabia onde me

encontrava. Tudo à minha volta era Beleza, Harmonia, Doçura, Força. Desaparecia o escritório de comissões e consignações e ficava o bafo da imortalidade. [...] E ele, ó alegria, ó nuvens, ó estrelas, ele levantava-se, apoiava no meu ombro terreal a sua mão divina e dizia: “aprecio-o, meu caro Virgolino, você é um ente sensível às belezas da poesia.” (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Nesse contexto, se por um lado o leitor atento já compreendeu que Cristo Aires é um falsário, por outro são reveladas as intenções do poeta-plagiador com tais declamações de gênio: pedir dinheiro emprestado ao amigo. E Virgolino empresta de bom grado, até mais do que o solicitado, justificando-se que “há quem pague mais para ouvir ópera ou ver futebol. Eu pagava para ouvir poesia, conhecer o autor e ser adulado” (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Sucedese, na sequência, uma completa inversão do tom até então empregado, com o narrador passando a criticar o Sr. Cristo, como preparação para a revelação do engano. Num jogo de linguagem, no qual a ironia se entretetece a um enunciado aparentemente elogioso, tornando-se máscara que deixa entrever o ódio, dá-se a declaração de que Cristo Aires era um poeta

magnífico, de todos os tempos. Sim, de todos os tempos, com que rancor o digo. Porque ele recitava versos de todos os tempos e de todos os poetas. Mas nem um verso sequer era seu. COPIAVA-OS NAS BIBLIOTECAS E VINHA LERMOS AO ESCRITÓRIO! (SARAMAGO, 1950, p. 90, maiúsculas no original).

Pensando-se na composição do conto, esse ponto de viragem delinea as duas etapas seguintes: elucida-se a explicação da descoberta do engano; tece-se um efeito de tensão sobre o passo seguinte de Virgolino.

Pontuando-se com o recurso retórico da ênfase reflexiva negativa sobre as próprias ações e pensamentos, inclusive recorrendo aos leitores como interlocutores, o narrador relata sua ida à Biblioteca Nacional para instruir-se na poesia e inclusive, ler os grandes poetas em associação com o seu bardo particular que era Cristo Aires. Faz-se, então, o cumprimento da explicação:

Uma noite, não a de Dóris prometida, mas outra, mais negra e triste, entrei na Biblioteca Nacional. Pedi António Nobre, o ‘Só’, Disseram-

me: 'Está em leitura. Naquele senhor...'. Olhei por acaso e estremei. Aquelas costas eram as de Cristo Aires (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Gerando-se um paralelo com outro contador de suas experiências vergonhosas de admirações e de ludíbrios – o gigante Adamastor, n'Os *Lusiadas* –, essa revelação ainda se mantém incompleta, pois Virgolino ainda se alimenta de um engano, vendo-o copiar versos, mas achando que antes eram de estudo do que de plágio. Algo que se desfaz totalmente logo a seguir: "No dia seguinte... – Oh, que não sei de nojo como o conte – ... recitou de fio a pavio o soneto 17. Eu ouvi, assombrado. Quando concluiu, perguntou, como de costume: - 'Que tal?' – 'Admirável!' – rilhei entre dentes" (SARAMAGO, 1950, p. 90). Reafirmando seu paralelismo com Adamastor, através do verso camoniano citado *in sotto voce*, todo o conto se estrutura como esse espelhamento de Virgolino diante de um espelho distorcido. Ele inicialmente se reconhecia em Cristo Aires por meio da exaltação do poeta, tornada uma espécie de autolouvação, com direito a transações pecuniárias para selar tal interação. Quando a máscara se remove, com o soneto 17 do António Nobre quase funcionando como gazua de toda a situação ("Vaidade, meu Amor, tudo Vaidade!"), Virgolino reconhece a triste figura que fez, sendo extorquido nos pequenos empréstimos pelo Poeta.

O conto termina com dois atos assertivos. O primeiro é a ação final: após a leitura do soneto copiado, o Sr. Cristo pediu emprestado algum dinheiro, o narrador apanha as notas que trazia na carteira: "Tirei-as, os dedos a tremer. Fechei os olhos, esmaguei por segundos a timidez, e lancei-lhe o dinheiro à cara. Fui despedido. Hoje odeio Cristo Aires" (SARAMAGO, 1950, p. 90). A esse final telegráfico e pontual, pode-se unir um segundo ato, sutilmente tecido por Saramago ao longo de todo o conto, que é, precisamente, a narração da descoberta do engano, gradualmente, mas que se sugere desde o seu início. O verbo no tempo presente, na frase final, cria um deslocamento da narração, de modo que, na releitura do conto, adquire-se a consciência do logro, podendo-se interpretar, nas falas do narrador, esse jogo de guiar o olhar do leitor até a surpresa pretendida.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos saramaguianos aqui analisados trazem consigo algumas das marcas desse escritor em contínua construção. Por certo que boa parte

das leituras que lhe serviriam de evocação e questionamento, bem como dos exercícios verbais e imaginativos que lhe delineariam um estilo ocorreriam após tais escritos, mas, aqui, se podem notar, ao menos, três elementos que, mesmo em mutação a cada nova obra, constituem uma força-motriz de José Saramago: a revelação da perda, a intenção da busca e a invenção da trama.

O primeiro, mesmo que se podendo aplicar em praticamente todos os autores portugueses, está na inclinação por perceber uma ausência. Esse desassossego da inconclusividade, em Saramago, se replica dos personagens até o narrador. Cipriano Algor e Tertuliano Máximo Afonso sentem, cada um em seu contexto, tal desconforto, assim como Julião diante do seu temor da morte de quinze dias ou de Virgolino envolvido em sua atroz timidez e na desilusão do seu ídolo partido. Em ambos os contos, a sensação de não pertencimento tende a constituir parcela da índole dos personagens, que se formulam como a consciência de tal lacuna e se conectam ao segundo elemento.

Saramago é um escritor postulante de uma intenção da busca, no sentido de que, se há a percepção de uma falta, é necessária a ação para superá-la. Tais consciências se estruturam em todos os personagens, assim como na voz narrativa, que intenta uma conexão e um despertar no leitor. Ainda que, nesses contos, a busca se dê por vias tortuosas e com resultados não promissores, não deixa de ser o enfrentamento de seus obstáculos e vencer-se a si mesmo, reconhecendo-se outro ao final. Julião, procurando a compreensão da morte e o afastamento de seu medo, acaba por mergulhar e morrer na sugestão por ele mesmo criada, Virgolino, no movimento de conquistar o conhecimento da poesia que Cristo Aires emanaria, descobre o engano que, em análise, funciona como a revelação de sua cegueira e a possibilidade de desvencilhar-se dessa idealização.

Articulando os dois elementos acima, surge o terceiro, da ordem da escrita literária saramaguiana, do modo de proposição da trama e enredo. Cada romance e peça de Saramago se estrutura a partir de um questionamento a ser medido e experimentado, seja com viés histórico, humano, existencial ou social. Esses contos, ainda que em extensão restrita a duas páginas, partem de premissas que, a princípio, já se encaminhavam a determinada conclusão. Julião, em meio à escuridão da noite, veria a morte como elemento luminoso, sendo que a conclusão se revela algo eminentemente trivial; e Virgolino Dias, envolto na admiração da

inspiração poética, seria enganado pela banalidade do colega que copiava para emprestar dinheiro. Em ambos, o narrador guia o leitor a um final já pré-determinado e desconhecido pelo leitor, na intenção de guiá-lo na narrativa segundo suas intenções de efeito.

Mesmo que tais contos dificilmente figurem em antologias da obra de José Saramago como textos fulcrais, sua leitura e sua discussão assumem um papel interessante nos estudos saramaguianos, no sentido de contribuir para uma visão mais ampla dessa etapa do escritor.

Se cada obra cumpre o seu papel no percurso da escrita saramaguiana, “A morte de Julião” e “O Sr. Cristo” tendem a figurar como breves exemplares da sua busca pela expressão literária, em seus passos iniciais, razão pela qual os trazer à luz é uma forma de continuar abrindo caminhos nos bosques de saramagos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.
- COSTA, Horácio. *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. “A morte de Julião”. *Ver e crer*, Lisboa, nº 39, p. 89-90, julho 1948.
- SARAMAGO, José. “O Sr. Cristo”. In: *Seara nova*, Lisboa, n. 1158-59, p. 89-90, março 1950.
- SARAMAGO, José. *Folhas políticas (1976-1998)*. Lisboa: Caminho, 1999.

Recebido em 23 de fevereiro de 2022

Aprovado em 29 de julho de 2022

Saulo Gomes Thimóteo

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS.

Contato: sthimoteo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

RESENHAS

O MUNDO DOS PEQUENOS E A MEMÓRIA DA INFÂNCIA EM *O SILÊNCIO DA ÁGUA*, DE JOSÉ SARAMAGO

RESENHA DE:
SARAMAGO, JOSÉ. *O SILÊNCIO DA ÁGUA*. 2^A ED.
ILUSTRAÇÕES YOLANDA MOSQUERA. SÃO PAULO:
COMPANHIA DAS LETRINHAS, 2021.

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p174-178>

Renan Henrique Messias de Paulo¹

Em *A maior flor do mundo*, José Saramago diz:

As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa (SARAMAGO, 2020, p. 4).

Na ocasião, *A maior flor do mundo* foi a primeira tentativa do brilhante escritor português em uma publicação na área da literatura infantil, sendo lançado em 2001, três anos após ser laureado com o Nobel de Literatura

¹ Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, Brasil.

(1998). De maneira sucinta, o livro conta a aventura de um garotinho que extrapola os limites de sua casa, descobrindo um vasto mundo ao pular os muros de sua casa, passando por diversas paisagens e retratando as coisas mais belas que fogem do nível privado.

Nessa aventura, o pequeno garotinho protagonista encontra uma pequena flor que, chorando sem lágrimas, está praticamente morta. Com o processo de humanização da personagem, o menino sai em busca de água para levar para a quase morta flor. Ele desbrava todo o mundo para carregar, de pouco em pouco, água para a flor.

Com a empreitada, o garoto fica exausto e acaba dormindo debaixo da flor que, naquela altura, estava gigantesca. A família e todos da aldeia que ele morava dão falta do menino, movimentando uma busca incessante atrás do mesmo.

Depois de horas de procura, os pais do menino o encontram sob uma pétala enorme da flor que a soltou para o cobrir, como um cobertor. Antes de encerrar a história, José Saramago, que participa da história nas ilustrações do moçambicano João Caetano diz que tentou escrevê-la, mas também propõe um convite a quem quiser contá-la de outra maneira, de um jeito talvez mais simples.

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria e poderão conta-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças... Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lê, mas muito mais bonita?... (SARAMAGO, 2020, p. 28-29).

O fato é que, depois de 5 anos dessa empreitada, José Saramago lança *O silêncio da água* no livro *As pequenas memórias* (2006), mas apenas em 2011 num único livro. Agora, se posso dizer, com uma linguagem mais simples, ainda que a história não seja. Nesta ocasião, o escritor português resgata memórias de sua infância. Saramago nasceu na pequena vila de Azinhaga do Ribatejo, mas passou a maior parte de sua vida na capital portuguesa, Lisboa. O contato com a terra e o campo pode ser tanto pela sua origem campestre mas, também, pelo fato de sua família ser de agricultores.

Mas o que mais importa nessa origem rural é que Saramago conseguiu transpor de maneira mágica a vida social que viveu no âmbito da natureza na infância. Com muitas ilustrações, temos nas primeiras páginas de *O silêncio da água*, personagens que estão em meio a um rio protegido por uma poderosa e densa mata ciliar: uma mãe com seu bebê se divertindo no leito; um pescador com sua embarcação; um rapaz descansando com um pedaço de grama entre os dentes e um menino correndo.

Mais páginas correm e encontramos meninos nadando e se divertindo no rio. Até que o narrador anuncia a história: “Tinha eu ido com os meus petrechos a pescar na foz do Almonda, chamávamos-lhe a “boca do rio”, onde por uma estreita língua de areia se passava nessa época ao Tejo” (SARAMAGO, 2021, p. 11). É nessa foz em delta que se desenrola a narrativa. Antes de mais nada, enxerguemos o mundo de possibilidades nessa formação geográfica. Quando um rio termina seu caminho em uma foz em delta, geralmente são formados bancos de areia, pois a o processo erosivo alinhado à sedimentação é tão grande que, todos os detritos, pedaços de rochas e compartimentos de solo são carregados até a foz do rio que, por sua vez, cria espécies de ilhas com todo o resultado dessa erosão e sedimentação.

Ali o protagonista alça sua vara de pescar e luta contra um peixe muito forte que acaba mordiscando a isca e rompe com a linha e o anzol. Desesperado o garoto que, na foz daquele rio, onde a atmosfera sugere a presença de um monstro, que possivelmente poderia ser o peixe que ele lutara, decide ir em casa reforçar sua vara de pesca para batalhar novamente com o peixe.

Contrariando a avó, o garoto acreditava que, se ele voltasse até àquele ponto do rio, ainda encontraria o peixe. Já sem a iluminação do sol, o garoto voltou e atirou novamente sua vara para encontrar o peixe, num silêncio total que anunciava o fim do dia. “Não creio que exista no mundo um silêncio mais profundo que o silêncio da água. Senti-o naquela hora e nunca mais o que esqueci (SARAMAGO, 2021, p. 21).

O livro termina com a não captura do peixe que, por não ser visto e, tampouco ilustrado em toda a obra, ganha dimensões no mundo do imaginário, pois não sabemos ao certo se ele morreu ferido com o anzol engolido; se fora capturado por outro pescador; ou se somente fugira daquela região. “Aquele barbo tinha vivido muito, devia ser, pela força, uma besta corpulenta, mas de certeza não morreria de velho, alguém o pescou num outro dia qualquer. De maneira ou outra, porém, com o meu anzol enganchado nas guelras, tinha a minha marca, era meu.” (SARAMAGO, 2021, p. 25).

E com a conclusão da obra temos o garoto que há muito se divertia e recolhia todas as experiências que o rio lhe proporcionara, porém esse mesmo agente geográfico ofereceu o silêncio e a incerteza, mas que essa aventura reviveu, e muito, no imaginário da criança que mais tarde escreveria essa história.

Com uma ilustração linda e sensível da artista espanhola Yolanda Mosquera, o silêncio é notado e percebido no ato final do garoto com seu cão, ambos pouco abatidos com a falha na missão, trocando olhares de cumplicidade.



Figura 1: Ilustração do desfecho do livro. Ilustrado por Yolanda Mosquera.
Fonte: SARAMAGO, 2021, p. 27.

É o leitor que, pelas imagens, que ocupam página dupla, vai identificar sua existência e seu lugar quase escondido atrás de um urso. É o leitor que vai concluir sobre seu compromisso encolhido, alheio ao congraçamento alegre dos outros companheiros. É o desenho que diz isso. Ao longo do livro, as imagens antecipam e completam a engraçada história (RAMOS, 2020, p. 54).

Se “a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados, que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (HUYSSSEN, 2000, p. 18), podemos considerar que os eventos retratados em *O silêncio da água* estão susceptíveis a serem esquecidos, ou foram construídos no campo da memória e do esquecimento. Mas quando nos referimos à literatura infantil, o campo da imaginação, da magia e do imaginário ganham mais importância do que o plano da realidade, uma vez que os elementos que constituem a narrativa devem fazer com que atraíam o interesse dos pequenos.

Contudo, essa literatura não é apenas lida pelos pequenos, na quarta capa de *A maior flor do mundo* encontramos a indagação “E se as histórias para crianças passassem a ser leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tempo têm andado a ensinar?” (SARAMAGO, 2020). Ora, a literatura infantil tem muito a dizer

não só às crianças, mas também aos mais velhos. Com essas duas lindas histórias encontramos a magia, a potência da contação de história e, especialmente, a paixão pela infância.

Portanto, simplesmente não concordo com o Saramago que diz não saber escrever histórias infantis. O mesmo gigante autor de *Memorial do Convento*, *Ensaio Sobre a Cegueira*, e *História do Cerco de Lisboa* também é fantástico na literatura voltada ao pequenos e tanto *A maior flor do mundo* quanto *O silêncio da água* comprovam essa minha teoria.

REFERÊNCIAS

- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SARAMAGO, José. *O silêncio da água*. 2ª ed. Ilustrações Yolanda Mosquera. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações: João Caetano. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2020.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 29 de julho de 2022

Renan Henrique Messias de Paulo

Mestrando em Estudos da Literatura na Universidade Federal de São Carlos. Bacharel e licenciado em Geografia pela Universidade de São Paulo. Professor PEB II do Governo do Estado de São Paulo.

Contato: renan.srv@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6909-7328>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

A MEMÓRIA DE UMA INFÂNCIA

RESENHA DE: SARAMAGO, JOSÉ. *UMA LUZ INESPERADA*. ILUSTRAÇÕES DE ARMANDO FONSECA. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRINHAS, 2021.

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p179-183>

Fernângela Diniz da Silva¹

“O mito do paraíso perdido é o da infância - não há outro. O mais são realidades a conquistar, sonhadas no presente, guardadas no futuro inalcançável. E sem elas eu não sei o que faríamos hoje. Eu não o sei” (SARAMAGO, 2021, p. 6). É, portanto, a infância que impulsiona a estória de *Uma luz inesperada* (2021), de José Saramago, última produção a chegar ao Brasil. Com o selo Companhia das Letrinhas, o texto envolvido de lirismo, anteriormente nomeado de “E também aqueles dias”, foi extraído de *A bagagem do viajante* (1996), como informa uma nota explicativa inicial, obra constituída por crônicas escritas nos anos 60 e 70 para o *Jornal do Fundão* e para *A Capital*.

Uma luz inesperada chega para acrescentar às publicações que direcionam atenção ao público infantil, mas não só a eles, o livro é para todos aqueles capazes de enxergar o mundo com os olhos de sua criança adormecida, como reforça o editor Alejandro García Schnetzer, na entrevista “As várias vidas de um texto”, na *Revista Blimunda*, em 6 de janeiro de 2022: “estes livros têm como público pessoas de 4 a 99 anos, qualquer pessoa que se emocione com eles pode considerar-se jovem”.

No entanto, se pensarmos apenas no âmbito do gênero ficcional, conforme explicita a pesquisadora Nelly Novaes Coelho, a literatura

¹ Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.

infantil: “se destina a um leitor especial, a seres em formação, a seres que estão passando pelo processo de aprendizagem inicial da vida. Daí o caráter pedagógico (conscientizador) [...]. E também, ou acima de tudo, a necessidade de ênfase em seu caráter lúdico” (COELHO, 2000, p. 164). Assim, menos pelo viés formativo, no sentido instrucional, e mais pelo viés lúdico que incentiva o pensar sobre os afetos, por meio do olhar curioso de uma criança, é que a publicação de determinados livros saramaguianos recebem o destaque editorialmente proposto para a infância.

José Saramago, seja em poesia, conto, teatro ou romance, revela um interesse pelo homem e tudo o que envolve a sua humanidade, por vezes o sujeito do discurso saramaguiano aparece em situações extremas ou até controversas, sendo assim os leitores iniciados por *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), por exemplo, habituados a um enunciador que constrói cenários provocadores pode se surpreender com as produções com selos de literatura infantil/infanto-juvenil cujo espaço para o imaginário poético prevalece, embora a reflexão existencial continue a se fazer presente.

A propósito dessa postura artística, José Saramago discorre, no dia 23 de fevereiro, em seus *Cadernos de Lanzarote*: “muitas das minhas velhas crônicas têm condições, tanto formais como de conteúdo, para servirem de algum proveito aos interesses da gente pequena, para quem, com sérios motivos, sempre me declarei incapaz de escrever” (SARAMAGO, 2014, p. 304). Essa incapacidade não existiu na prática. As escolhas discursivas e estilísticas saramaguianas fazem com que seus textos perpassem os gêneros, assim crônicas que inicialmente e, não necessariamente, foram escritas para o público infantil acabam por conquistá-las aos moldes dos contos. Isso porque, há, na obra saramaguiana, espaço para o imaginário poético, para os sentimentos e para o olhar de encantamento presentes nas memórias de infância do próprio autor português, responsável por provocar a identificação com os leitores independentemente da faixa-etária.

Uma luz inesperada chega, portanto, para somar a lista composta por *A maior flor do mundo* (2001), cujo enredo foi também contado em *A bagagem do viajante* dentro da crônica “História para crianças”, e as obras publicadas postumamente *O lagarto* (2016) e *Silêncio da água* (2021), republicado no mesmo período do objeto desta resenha. *Uma luz inesperada* revela toda a poesia de uma lembrança infantil, especificamente, a ida de um garoto de 12 anos à Feira de Santarém para vender bácoros.

As descrições que compõem o percurso de dois dias, de quatro léguas a pé, do menino com o tio, invadem os leitores com memórias sinestésicas, as quais unem o passado, na forma de uma criança que experimenta o novo, com o olhar do homem do presente, cujo discurso evoca as recordações de uma viagem encarada como uma aventura: “Imaginava-me como uma figura de proa avançando pelas estradas e caminhos como sabia que faziam nos mares os barcos de piratas de que falavam meus livros de aventura” (SARAMAGO, 2021, p.12). Desse modo,

o Saramago leitor deixa sua marca, como em tantos outros livros do autor. Vale salientar que tal imagem da citação reforça o lúdico de uma criança alimentada pela literatura.

A saber, a imagem, que surge do discurso e incentiva o imaginário de quem ler, dialoga com as belas ilustrações da obra, produzidas por Armando Fonseca, escritor e ilustrador mexicano. Tratam-se de figuras que possuem um ar insólito, a exemplo de uma das cenas, selecionadas para capa, na qual o menino agarra-se a uma árvore que o impede de sair de onde está. As imagens, que, por vezes, parecem nos dar a visão sob a perspectiva de cima dos acontecimentos, privilegiam a temática da natureza, que compõe justamente o percurso desbravador da criança. Páginas ilustradas constituem quadros inteiros e revezam com outras que apresentam o verbal e o não-verbal unidos.

Em meio a cores escuras como cinza e preto, traços em amarelo, azul, vermelho e laranja se destacam, como pontos luminosos e nos remetem à frase descritiva sobre o local o qual o menino e o tio se alojaram: “A escuridão era quente e espessa” (SARAMAGO, 2021, p. 16). As personagens são retratadas sem grandes detalhes em suas faces, às vezes, aparentam sombras, de tal modo que poderíamos até propor um olhar universal diante delas, assim qualquer leitor poderia ser aquela criança. Walter Benjamin refletiu acerca da ilustração e defendeu que: “Diante do seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos adentra um palco onde vive o conto maravilhoso” (BENJAMIN, 2009, p. 69).

Portanto, muitos são os elementos visuais que colaboram com a fantasia do texto, os desenhos escolhidos para compor o céu, por exemplo, podem colaborar para uma atmosfera onírica. Isso reforça que a viagem, sob a perceptiva de uma imagem poética, não se resume ao percurso linear na terra, mas sim guarda o inesperado. Para retratar o trajeto, tem-se a última imagem do livro, que aponta o ponto de chegada e saída e entre eles um barco, uma igreja e uma nuvem chuvosa, último elemento que representa um dos dois grandes ápices da estória.

O primeiro podemos afirmar que é aquele que nomeia o livro. Antes batizado de “E também aqueles dias...”, título que também reforça a temática da memória, bem como simula a performance de alguém que vai narrar um conto, é substituído por *Uma luz inesperada* e podemos arriscar uma justificativa para isso. Numa das cenas mais importantes o menino: “Ver uma luz inesperada que surgia de uma ‘lua redonda e enorme’” (SARAMAGO, 2021, p.18). A surpreendente visão faz surgir o encantamento aos olhos da criança que vai marcá-lo por toda a vida, como afirma posteriormente: “Por isso é que hoje me comovem pouco os luars: tenho um dentro de mim que nada pode vencer” (SARAMAGO, 2021, p.18), nenhuma outra experiência superou aquela da infância. A fascinação diante do novo é justamente o sentimento que impera nas crianças. Assim, a descoberta torna-se história que se fixa para sempre.

O adulto, enunciador do presente, também em outros momentos narrados poeticamente, aproxima sensações da fase infantil à adulta, de modo que ao reviver o passado explica o presente. Toda essa visão dialoga e reforça a defesa de que “o mito do paraíso perdido”, para o narrador, é a própria infância, lugar de importância para a elaboração dos primeiros afetos que acabam por ter seu valor independente de quanto tempo tenha passado, além de guardar um certo lugar de idealização.

Após a visão da luz, o segundo momento, ao nosso ver, mais importante é a presença do inusitado episódio que descreve o caminhar do menino com o tio em meio a uma forte chuva, mas segundo a criança: “por muito tempo andámos sem que uma gota nos apanhasse” (SARAMAGO, 2021, p.26). Tal qual nos contos maravilhosos, uma atmosfera mágica surge e os protege, isso o atinge e o faz grande, culminando na última frase: “Ninguém me via, e eu via o mundo todo. Foi então que jurei a mim mesmo não morrer nunca” (SARAMAGO, 2021, p. 27). Existe uma potência afetiva que alcança a criança, que, de fato, nunca vai morrer, uma vez que estará presente nas lembranças, nas cores e nas sensações.

Na obra, objeto desta resenha, a linguagem traz um mundo lúdico que não se limita a nenhum universo, mas abraça a todos - do adulto ao infantil, embora certas surpresas possam surgir no texto, já previstos e sinalizados editorialmente em nota que diz “Ao ler este livro, talvez você estranhe algumas palavras, expressões e cantos utilizados pelo autor. Isso se deve ao fato de José Saramago ter nascido em Portugal, onde também se fala a língua portuguesa, mas com diferenças no uso”. (SARAMAGO, 2021, s/p). Aqueles que não conhecem tais diferenças terão a oportunidade de perceber e reconstruir discursivamente a cultura do autor português, já os conhecedores, na primeira viagem, embarcarão na fantasia de “gente pequena” que revela também o homem por trás dessa aventura.

A leitura de *Uma luz inesperada* é uma forma aprazível de começar as comemorações de centenário de um dos maiores nomes da Literatura em Língua Portuguesa, José Saramago, que, independentemente do gênero, constrói de maneira discursiva cenários que revelam as relações humanas, os afetos, o viver, sem deixar de lado o questionamento e a busca por um eu profundo e poético.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – Teoria; Análise; Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*; ilustrações João Caetano. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.
- SARAMAGO, José. *Uma luz inesperada*; ilustrações Armando Fonseca. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHNETZER, Alejandro García. “As várias vidas de um texto — Entrevista a Alejandro García Schnetzer”. *Blimunda*, n. 112. Lisboa, Portugal, 6. jan. 2022. Disponível em:

<https://blimunda.josesaramago.org/as-varias-vidas-de-um-texto-entrevista-a-alejandro-garcia-schnetzer/> Acesso em: 07 fev. 2022.

Recebido em 23 de fevereiro de 2022

Aprovado em 29 de julho de 2022

Fernângela Diniz da Silva

Doutoranda em Letras na área de Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará.

Mestre em Letras e graduada em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará.

Especialista em Semiótica Aplicada à Literatura e áreas afins pela Universidade Estadual do Ceará. Bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC).

Contato: fernangelasd@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1017-2968>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

OUTROS DESASSOSSEGOS

A MORTE DE JULIÃO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p185-187>

José Saramago

Julião tinha medo, um medo mortal.

Estava sozinho no seu quarto, sentado perto da janela por onde entrava a luz antipática do crepúsculo da cidade. Pousara as mãos sobre os joelhos e ali as abandonara. As paredes do quarto eram brancas à luz do dia, brancas como uma pulha de sal ou, mais exactamente, brancas como umas paredes brancas. (Será forçoso que, em literatura, qualquer coisa seja como outra coisa?). Mas as paredes, agora, estavam sujas da luz do crepúsculo. Já não eram brancas, mas azuis-cinzentas, neste momento mais azuis-cinzentas do que há pouco. Numa delas, dois retratos: um de homem, outro de mulher – os pais de Julião. Haviam morrido velhos, mas, ali, estavam novos, tal como se tivessem ainda que viver muitos anos.

Quando Julião se estendia na cama, ficavam-lhe por cima, e ele nunca passava sem perguntar a si próprio por que motivo não envelheciam os retratos. E sorria da sua inteligência ao encontrar a resposta, sempre a mesma: os retratos eram coisas, não eram seres. É certo que as coisas e os seres envelhecem igualmente, mas as primeiras continuam sendo coisas e os seres deixam de ser o que eram. Há até quem diga que passam a ser coisas.

Na rua rolava um turbilhão de seres e de coisas. E, ou fosse por habilidade de prestidigitação, os seres moviam-se como coisas e as coisas como seres. Os pensamentos no cérebro de Julião confundiam-se. Da janela via um canto da rua onde afluíam e se aglomeravam automóveis e “eléctricos” e gente. Ou a aglomeração seria de gente, “eléctricos” e automóveis? Estas acrobacias mentais fazia-as Julião para espantar o medo. Ah, mas o medo não é coisa que se espante assim! E muito menos quando esse medo é o da morte. Não ficou dito atrás, de facto, mas o certo é que Julião tinha medo da morte. E é por isso que o medo era mortal.

* Texto primeiramente publicado na revista *Ver e crer*, Lisboa, nº 39, p. 89-90, julho 1948.

E, a propósito, por que se falará em latim, uma língua que nem os vivos nem os mortos entendem? Ah, sim, é a língua que Deus compreende. Mas, então, Deus não será poliglota?

Foi neste momento que a escuridão estalou. Houve mesmo um crepitar. Pela janela entrou um foco imenso, o quarto ficou branco como se dia fosse. Era luz, muita luz, grande luz. “É a morte”, pensou Julião. E ficou radiante porque acertara: no centro do foco aparecia uma figura de mulher. Ou seria uma criança? Ah, Julião preferia uma criança. Sim, a morte era uma criança que sempre pedia mais. Pedia-o agora a ele. Abriu a janela. O resplendor era, neste momento, maior, mais alto, mais largo, mais todas as dimensões!... Num pulo, Julião galgou o parapeito.

O filho do vizinho do prédio fronteiro queimava fogo de artifício...

Recolha e organização do texto: Saulo Gomes Thimóteo

Recebido em 23 de fevereiro de 2022

Aprovado em 29 de julho de 2022

José Saramago

Escritor com mais de quarenta livros publicados, entre romances, poemas, contos, crônicas e peças teatrais. Ganhador do Prêmio Camões em 1995 e do Prêmio Nobel de Literatura em 1998.

Saulo Gomes Thimóteo

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS.

Contato: sthimoteo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

A Revista Desassossego utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

O SR. CRISTO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p188-192>

José Saramago

Cristo Aires era o seu nome completo. E durante muito tempo foi para mim um Poeta. Não supunha, então, que os outros poetas de quem ouvia falar – os Virgílios e os Camões, os Hugos e os Anteros – pudessem competir com ele. Mas a razão por que utilizei o P grande da minha máquina de escrever é esta: eu sou um tímido. Por tal forma o sou que pretendendo falar de outrem, não comecei por dizer com que nome figuro no Registo Civil: chamo-me Virgolino Dias. Sem receio de que me desmintam, acrescentarei que não tenho cadastro policial. Além disso, sou dotado de uma certa predisposição para a tuberculose e para a calvície. Agora que comecei a falar de mim, talvez pudesse contar-lhes a minha vida. Mas não é isso o que pretendo. De resto, pouco de interessante teria para narrar.

Como ia dizendo, sou um tímido. E tudo o que de extraordinário há neste mundo, desde a Poesia à Bomba Atómica, passando pelo Senhor-Bem-Instalado-Na-Vida, me faz suar frio e me provoca vertigens. Neste estado, a minha já tão infeliz e rudimentar personalidade comprime-se, comprime-se até ficar reduzida ao tamanho de um grão de pó. Só fica a timidez concentrada.

Ah, não me falem! Sei o que querem dizer! Que devo reagir, não é? Belas palavras, essas. Já reagi, já assinei cursos de desenvolvimento psíquico por correspondência, já segui o método introspectivo, já li as “Seleções” durante anos (porque verifiquei que os meus amigos desde que as liam eram outros homens...) Nada resultou e agora estou conformado. Assim nasci, assim vivi e vivo, assim terei de morrer.

Nesta altura, com a argúcia que lhes invejo, já toparam outro motivo da maiúscula inicial, não é verdade? É que eu admirava Cristo

* Texto primeiramente publicado na revista *Seara nova*, Lisboa, n. 1158-59, p. 89-90, março de 1950.

Aires, sim. Mas, notem, admirava-o como não vai sendo uso nestes tempos de ídolos de alcatruz: admirava-o como se Cristo Aires se chamasse Virgolino Dias e fosse eu próprio. Dizendo isto, tudo fica dito.

Conheci Cristo Aires naquele escritório de comissões e consignações e que toda a gente sabe onde fica. Pelo menos, assim o pensava César Norte, o tiranete, o meu chefe, para quem o escritório (duas salas, nove secretárias e correlativas cadeiras, vários “dossiers” e muito papel velho), era uma espécie de cérebro do mundo, cérebro de que ele era a massa cinzenta. (Se mo pedirem, outro dia falarei de César Norte, o “massa cinzenta”).

“É Cristo Aires, um grande Poeta!”, e acrescentava: “É um colega...” Desta basbaquenta maneira informava os amigos quando, no café, adregava encontrar o Talento. Ah, como a minha timidez nesses momentos me parecia uma coisa sem sentido! É que, imediatamente, corria um murmúrio na mesa: “É o Cristo, um grande Poeta. É colega aqui do nosso Virgolino”, bebi alguns cafezinhos, ofertas de interessados em sonetos natalícios e quadras obscenas.

Honra me seja feita. Bebia os cafés porque seria ofensa recusar, mas nunca usei do meu valimento junto de Cristo Aires para obter o que me rogavam.

Acreditem. Cristo era meu amigo. Tratava-me com benevolência, lia-me ao almoço, por cima dos guardanapos estendidos nas secretárias, as suas últimas produções. Eu, de garfo em riste para uma azeitona, suspendia o gesto, alucinado...

A tua boca ingénua e triste
E voluptuosa, que eu saberia fazer
Sorrir em meio dos pesares e chorar em meio das alegrias,
A tua boca ingénua triste
É dele quando ele bem quer.

Outra:

Assim a noite passa. Rumorosos
Sussurram os pinhais meditativos.
Encostados às grades, os cativos
Olham o céu e choram silenciosos.

verso sequer era seu. COPIAVA-OS NAS BIBLIOTECAS E VINHA LERMOS AO ESCRITÓRIO!

Compreendam-me e compadeçam-se. Não riam. Eu sou um pobre ignorante. Peço beleza, paz, verdade, alegria. Vivo mal no mundo e confio nos outros e confiava nele. Mas ele, Cristo Aires, enganou-me.

E pensar que descobri a farsa por orgulho, por me orgulhar de Cristo, entenda-se!... Coração e cabeça cheios daquele prodígio vivo, decidi-me a frequentar as bibliotecas – onde nunca entrara até aí, preso às minhas obrigações de escriturário – para ler os outros autores, com a intenção fisgada de os encontrar pigmeus ao lado do meu gigante.

Uma noite, não a de Dóris prometida, mas outra, mais negra e triste, entrei na Biblioteca Nacional. Pedi António Nobre, o “Só”, Disseram-me: “Está em leitura. Naquele senhor...” Olhei por acaso e estremei. Aquelas costas eram as de Cristo Aires. Aproximei-me em silêncio e espreitei por cima dos seus ombros. Copiava.

Vaidade, meu Amor, tudo Vaidade!,

Retirei-me sem falar. Comovido, ia pensando a caminho de casa que Cristo não era apenas um inspirado, era também um estudioso.

No dia seguinte...

Oh, que não sei de nojo como o conte

... recitou de fio a pavio o soneto 17. Eu ouvi, assombrado. Quando concluiu, perguntou, como de costume: - “Que tal?” – “Admirável!” – rilhei entre dentes.

Depois, pediu-me 10 escudos. Eu era solteiro, pacato, vivia com a família, não fazia grandes despesas. Os ordenados no escritório haviam sido pagos poucos dias antes. Na carteira, muito bem dobradas, estavam cinco notas de cem.

Tirei-as, os dedos a tremer. Fechei os olhos, esmaguei por segundos a timidez, e lancei-lhe o dinheiro à cara.

Fui despedido. Hoje odeio Cristo Aires.

Recolha e organização do texto: Saulo Gomes Thimóteo

Recebido em 23 de fevereiro de 2022
Aprovado em 29 de julho de 2022

José Saramago

Escritor com mais de quarenta livros publicados, entre romances, poemas, contos, crônicas e peças teatrais. Ganhador do Prêmio Camões em 1995 e do Prêmio Nobel de Literatura em 1998.

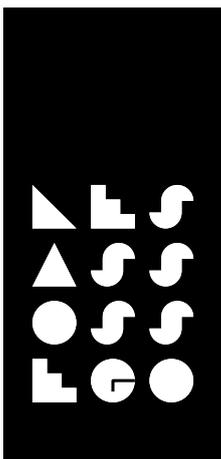
Saulo Gomes Thimóteo

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS.

Contato: sthimoteo@gmail.com

🆔: <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.



USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DLCV

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Desassossego – v. 14, n. 27 (2022.1) e v. 14, n. 28 (2022.2) – Semestral
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900
eISSN: 2175-3180
CDD 869
Licença: BY-NC-ND 4.0

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

EDITORES-CHEFES

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES RESPONSÁVEIS

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES CONVIDADOS E ORGANIZADORES DO NÚMERO

HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)

PARECERISTAS DO NÚMERO

ALMA MIRANDA (UNIVERSIDADE NACIONAL AUTÔNOMA DO MÉXICO, MÉXICO)
ANTÔNIO AUGUSTO NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)
CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO
PARANÁ, BRASIL)
DEMÉTRIO ALVES PAZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
EDSON SANTOS SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ, BRASIL)
EDUARDO SOCZEK MENDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)
GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS, BRASIL)
GUSTAVO MELO CZEKSTER (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL,
BRASIL)
HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, BRASIL)
HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)
JEAN MARCOS FRANDALOSO (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ, BRASIL)
JOSÉ LUÍS GIOVANONI FORNOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)
LEORNARDO VON PFEIL ROMMEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL,
BRASIL)
LUIZ ROGÉRIO CAMARGO (FAE CENTRO UNIVERSITÁRIO, BRASIL)
MARCOS HIDEMI DE LIMA (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
MARIA ISLANE DE MOURA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)
MIRIAM DENISE KELM (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA, BRASIL)
MURILO DE ASSIS MACEDO GOMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
NATÁLIA GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ,
BRASIL)
NÍNCIA BORGES TEIXEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ,
BRASIL)
PABLO LEMOS BERNED (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
RENATA SOARES JUNQUEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUISTA
FILHO", BRASIL)
ROBERTO CARLOS RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
RODOLPHO PEREIRA DO AMARAL (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
ROSANA GONÇALVES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ, BRASIL)
ROSANA HARMUCH (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
SANTO GABRIEL VACCARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)

SÉRGIO ROBERTO MASSAGLI (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
SILVIA HELENA NIEDERAUER (UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E
DAS MISSÕES, BRASIL)
TATIANA PREVEDELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
VALDIR PRIGOL (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
WELLINGTON RICARDO FIORUCI (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ,
BRASIL)

AUTORES DO NÚMERO

ADRIANA GONÇALVES DA SILVA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, BRASIL)
CAIO GAGLIARDI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CRISTIANE FEITOSA PINHEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)
CYBELE REGINA MELO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
DANIEL VECCHIO ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
DANIELE DOS SANTOS ROSA (INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA, BRASIL)
DIEGO KAUÊ BAUTZ (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO",
BRASIL)
EDUARDA BARATA (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
GABRIEL FRANKLIN (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL)
HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
IAGO NUNES DOS SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ISABELA PADILHA PAPKE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
JEAN PAUL D'ANTONY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)
JOSÉ SARAMAGO
LETÍCIA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARCELO BRITO DA SILVA (INSTITUTO FEDERAL DO MATO GROSSO, BRASIL)
MARCO AURÉLIO MELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
MARIA ISLANE DE MOURA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)
NATHALIE IVANDIC (UNIVERSIDADE DE LEIPZIG, ALEMANHA)
NEFATALIN GONÇALVES NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO PERNAMBUCO, BRASIL)
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE,
BRASIL)
RENAN HENRIQUE MESSIAS DE PAULO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, BRASIL)
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
TERESA CRISTINA CERDEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
THAÍLA MOURA CABRAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
UBIRATAN MACHADO PINTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
VALÉRIA HERNANDORENA MONTEAGUDO DE CAMPOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, BRASIL)

CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)

PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

REVISORES

ARIEL DE MORAIS (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)
CLÁUDIA COGO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
ELISÂNGELA ANELI RAMOS DE FREITAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
FABRIZIO UECHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)
MARIA CATARINA BÓZIO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
PAOLA SIMONI ZAPPA LOPEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JR. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)