



SEÇÃO: ENSAIOS

A harmonia possível das coisas: José Saramago, vida e obra

The possible harmony of things: José Saramago, life and literature

Pedro Brum Santos¹

orcid.org/0000-0001-8573-2427

pedrobrum@uol.com.br

Recebido em: 15 mar. 2022.

Aprovado em: 17 mar. 2022.

Publicado em: 1 jun. 2022.

Resumo: A presente reflexão objetiva apontar componentes textuais para ilustrar modos de funcionamento do discurso na narrativa de José Saramago. Papel do autor, posição do narrador, ordenações temporais, amarrações tropológicas e atualização da modalidade romance histórico, dentre outros aspectos, como se procura demonstrar, colocam-se em ordem de uma diversidade de recursos que concorrem para a pluralidade de sentidos, objeto e efeito de vigor artístico e alcance abrangente.

Palavras-chave: Narrador. Autor. Romance histórico.

Abstract: This reflection aims to point out textual components to illustrate modes of discourse in José Saramago's narrative. Author's role, narrator's position, temporal ordering, tropological ties and updating of the historical novel, among other aspects, as we seek to demonstrate, are placed in order of a diversity of resources that contribute to the plurality of meanings, object and effect. of artistic force and comprehensive reach.

Keywords: Narrator. Author. Historical novel.

Introdução

O fato de a vasta bibliografia produzida por José Saramago pertencer ao terço final de sua existência é elucidativo do quanto de paciência e amadurecimento se fez a fatura literária que o consagrou. Antes de *Levantado do chão* (1980), sua prosa acentua dois títulos em particular. O inaugural *Terra do pecado* (1947), recorte de fundo real-naturalista; e, trinta anos depois, um amadurecido *Manual de pintura e de caligrafia* (1977), mistura de gêneros e síntese de experiências pessoais do autor. *Levantado do chão*, com suas quebras sintáticas, combinação de vozes e códigos próprios de pontuação, é, de fato, o título que abre caminho para a produção prolífica do criador. Até sua morte, em 2010, afora produções de vários gêneros literários, foram mais 14 romances, sacração crítica mundo afora e muitas premiações, dentre elas o Nobel de Literatura de 1998.

Um dos aspectos importantes de quantos possam ser evidenciados na leitura de reconhecida produção recai no fato de que opera uma quebra de paradigmas nos limites da representação mimética. Maria Lúcia



¹ Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, RS, Brasil.

Lepecki, em apreciação original de *Levantado do chão*, ao calor do lançamento, já afirmava não ter dúvida de que o livro abria "novos caminhos na obra de José Saramago e no conjunto da narrativa portuguesa" (LEPECKI, 1988, p. 83).

A partir deste volume de 1980, o centro de interesse autoral imprimiu à ficção o status de contrato de análise aberto a uma experimentação formal sob a valência de apurado desdobramento estético. A crescente aderência às pautas democráticas, ambientalistas e acolhedoras do sofrimento humano reforçaram a extensão do projeto. A ideia social de forma, nesse quadro, parece adequar-se para compreender o esforço de uma fatura talhada a indagar e transformar.

A expressão – ideia social de forma – é utilizada por Roberto Schwarz (1999) para referir-se à prática ensaística de Antonio Candido. Operar a matéria criticamente implica encarar os fenômenos estéticos e a vida material como âmbitos igualmente perpassados por *formas* – formas de linguagem, formas de pensar, formas de relacionamento entre indivíduos, formas que organizam a produção, a convivência, a representação. Torcido o argumento para o campo da narrativa ficcional, pode-se estendê-lo a produções como as de Saramago, que contemplam o privilégio de modos apurados de dizer ou contar. O uso de recursos como a metáfora e a alegoria, com o intuito de deslocar as estratégias enunciativas do discurso, melhor evidenciam esta ou aquela situação de uma realidade em si previamente carregada de formas de representação e interpretação.

A ideia social de forma está implicada na sobreposição de camadas narrativas. Por esse caminho, em Saramago, a linguagem torna-se situação, como intercorrência que pode ser vista à luz de renovações que o par discurso/representação incorporou em décadas anteriores ao impacto causado por suas obras. Olhada a problemática em perspectiva histórica, há sintonias entre sua composição ficcional e superações de condicionantes do realismo literário. Destacadas na vanguarda modernista, tais superações expandiram-se na onda da ficção hispano-americana,

misto de experimentalismo mágico e imaginação criativa.

O reconhecimento da linguagem como o fator central desse novo romance foi sugerido por Julio Cortázar (1994), um de seus artífices, na largada do próprio surto transformador. Na linha de raciocínio de Cortázar, o novo romance definia-se como poético e, na medida em que seus produtos superavam os usos enunciativos da linguagem, característicos da tradição pregressa, impunham um desafio à classificação de gênero literário. As mudanças implicavam que a dialética fosse sobrepujada pelo dialógico, de maneira a abrir o discurso como uma imagem contínua, algo que abraçasse simultaneamente "formas aparentes" como o poema, o teatro, a narração. À diferença de o romance incorporar os demais gêneros, como sugeriam seus fundamentos modernos, tratava-se agora de colocar-se em consórcio com tais parâmetros, em nome de um estado de intuição para o qual a realidade, de qualquer sorte, somente podia "formular-se poeticamente" (CORTAZAR, 1994, p. 150).

A ruptura provocada por Saramago, distinta de desvios radicais e experimentais que Cortázar tinha em mente em sua formulação crítica, contorna o afastamento de realidade histórica. Se, por um lado, seus recursos expressivos permitem o vigor de uma poética "para dentro" (o metatexto, a parataxe, a pontuação, o actante), por outro, como reforço da ideia social de forma, tais recursos funcionam ao modo de orientação de leitura sobre temas, assuntos e referentes que, perceptíveis ao leitor, alcançam circunscrita e reconhecida relevância social e histórica.

Como sugere Raquel Wandelli, discurso de entremeio funciona bem para a compreensão do processo: trata-se de uma enunciação que mescla a operatividade de vários gêneros e modos de escritura como um reforço de escuta e um ordenamento de signos sociais e históricos. Este é o caminho pelo qual, através da raspagem das camadas discursivas, podemos entender "o texto histórico enredando o metaficcional, que enreda o ficcional, que enreda o testemunhal, que enreda o filosófico, todos se retroalimentando em

um sistema intratextual que [justamente] macula a pureza dos gêneros" (WANDELLI, 1998, p. 166).

José Saramago escreve de forma a transmutar história em componente estético e a colocar frente a frente dimensões da vida e da arte, da lembrança e do esquecimento, da linguagem enunciativa e da linguagem poética. A presente reflexão, no espaço abreviado que lhe compete, pretende auscultar recursos que supõem o desiderato do resultado social e histórico da fatura e a contraface autoral presente nesse processo. Objetivamos apontar componentes textuais para ilustrar modos de funcionamento do discurso. Papel do autor, posição do narrador, ordenações temporais, amarrações topológicas e atualização da modalidade romance histórico, dentre outros aspectos, colocam-se em ordem de uma diversidade de recursos que concorrem para a pluralidade de sentidos, objeto e efeito de vigor artístico e alcance abrangente.

Parte I

Um dos pontos caracterizadores da relação entre recursos expressivos utilizados pelo romancista e especificações de outros campos do saber é o que diz respeito à história. A compreensão de títulos como *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* reforça a ideia de que, ao perquirir o passado, o que interessa mesmo a Saramago é a dimensão histórica da escrita, a camada sensível à reescritura e à emenda. Daí sua aproximação crítica com a farsa, o falso, os duplos, aproximações que, em contrapartida, estabelecem distância em relação ao realismo privilegiado por Georg Lukács e por vasta tradição do romance histórico.

Ao comentar sobre as possibilidades de sobrevivência da ficção histórica nos anos dois mil, partindo dos postulados de Lukács, Frederic Jameson (2007) sublinha que as experiências descontinuadas da linhagem remontam ao próprio século XIX, o mesmo que assistiu ao nascimento e afirmação do gênero. Ao desviarem a convenção maniqueísta utilizada por Walter Scott, foram nomes como Stendhal e Tolstoi que sugeriram a economia de índices e símbolos em favor de

encobrimentos e sugestões. O problema passava a ser aguçar e renovar a percepção a partir do "singular" – e não mais do "individual" –, o que, nas palavras de Jameson, lançava "a realidade em plena multiplicidade" (JAMESON, 2007, p. 194).

A excelência – e a imensa dose de renovação – que o romance histórico alcança em uma obra como *Guerra e Paz*, conforme Jameson, está no fato de que ela reflete o esforço de Tolstoi em dar uma ordem ou um fim à incompreensibilidade do múltiplo que é o grande motor do relato. No autor russo, essa força desintegrada das imagens a custo ultrapassa o inominável da variedade para se alocar entre os motivos maiores da arquitetura de guerra e da mística de povo. Nesses termos, a novidade que Tolstoi afirma para o gênero radica no fato de que as referências que surtiam efeito de certeza e segurança, na tradição anterior, passam a conviver com assertivas de dúvida e suspeita.

Ainda não estamos aqui ante aquela multiplicidade que perde qualquer senso ou centro unificador. Isso ainda terá de esperar pela vanguarda modernista e dela, Jameson, a exemplo de Lukács, dirá que é hostil a qualquer formulação do gênero romance histórico. Para o crítico norte-americano, o século XX tornou-se hostil à antiga forma e, no pós-vanguarda, a ficção histórica somente restará autêntica através de narrativas que assumam o múltiplo como ordenação discursiva e representação da realidade. Para isso, precisarão recorrer ao mágico e ao paródico, adequando-se ao esfacelamento da história, já agora reconfigurada em uma chave que o autor classifica como pós-moderna.

Na época em que Saramago concerta suas produções literárias, as promessas do modernismo não valiam mais como única porta possível para o futuro. A relação com o passado alcançava maior complexidade, do mesmo modo que as expectativas com o porvir resultavam mais diluídas. Um dos caracteres originais que distingue a formulação social no último quartel do novecentos diz respeito aos impasses alocados por novas formas de percepção da realidade. Como enseja Jameson, daí, para a virada dos dois mil, o senso

de realidade deixa de ter uma orientação geral e histórica para mergulhar na submissão de uma multiplicidade (quase) anônima. Isso, na medida em que os antigos símbolos narrativos familiares e convencionalmente unificados cedem lugar a entidades singulares que podem ser infinitamente subdivididas e substituídas pela fragmentação.

Submetida ao andamento especular da cena, em Saramago, a história não pertence mais ao domínio do historiador ou do ficcionista. As entidades singulares, das quais nos fala Jameson, parecem ecoar no personagem-revisor, que, com suas dúvidas e transgressões, soa o tipo ideal para responder à submissão de multiplicidade anônima. Este é o teor da discussão entre historiador e revisor, no livre curso de um drama da escrita em *História do cerco de Lisboa*:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história. Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura. A história também, A história sobretudo, sem querer ofender (SARAMAGO, 1989, p. 15).

A passagem estrutura a equação história/literatura através de um duplo ajuste, ou seja, por um lado, expressa-a no próprio argumento narrativo e, por outro, ressalta-a através de componentes textuais – algo do campo da metáfora, da alegoria, da voz e da perspectiva – que dão curso à ideia social de forma, atrás referida. De acordo com essas orientações, talvez nem seja lícito afirmar que a preferência do romancista recaia sobre essa ou aquela compreensão da história. Mais que tudo, interessa-lhe, reafirmamos, a dimensão histórica da escrita que, como escrita – e não como acontecimento – pode ser sempre refeita e emendada. Pela mesma lógica, o caráter da ficção, ao invés de circunscrever-se a realidades prévias ou a documentos da história, mantém-se aberto aos retoques de compreensões múltiplas no espaço e no tempo.

Enquanto a ficção histórica afirmou uma tradição ao longo do século XIX e em boa parte dos novecentos ao materializar o tratamento das referências da história de acordo com uma lógica da

mimese narrativa de tradição realista – do campo da *imitatio* – a composição de Saramago busca operar seus referentes pela lógica da *operatio*, algo do campo da encenação da linguagem. Roland Barthes, em outro contexto, flagrou essas especificidades discursivas ao discorrer sobre a aproximação entre manifestações da arte e a tauromaquia, literalmente, combate com touros, de longa tradição nas culturas ibéricas.

Ao introduzir o tema em *O que é o esporte*, Barthes começa com uma dúvida e, de pronto, promove uma primeira aproximação com a arte:

Embora a tourada seja quase um não esporte, talvez seja o modelo e o limite de todos os esportes; elegância da cerimônia, regras restritas de combate, força do adversário, ciência e coragem do homem, todo nosso esporte moderno está nesse espetáculo de outras eras, herdado dos antigos sacrifícios religiosos. Mas esse teatro é falto: nele, morre-se de verdade. O touro que adentra a arena vai morrer; e, justo por essa morte ser fatal, a tourada é uma tragédia. Essa tragédia será representada em quatro atos, cujo epílogo é a morte (BARTHES, 2009, p. 97).

Noções como estilo e até mesmo a noção de *punctum* – desenvolvida por Barthes em sua teoria da imagem – aparecem de modo subliminar ou mesmo direto nessa passagem. O toureiro *pinça* o touro. De acordo com Nelson Rodrigues Filho (1997), o estilo – o estilo do toureiro, no caso, mas parece evidente que Barthes está pensando na literatura – será a conversão de um ato difícil em um gesto com graça; a introdução do ritmo na fatalidade; a valentia dentro da desordem; enfim, a aparência de uma liberdade. Até mesmo um senso de comunidade, com a vitória do toureiro, será motivo de espetáculo: "O homem fez de sua vitória um espetáculo para que se converta na vitória de todos os que o olham e se reconhecem nele" (RODRIGUES FILHO, 1997, p. 25).

No texto de Saramago, a construção do mundo orienta-se pela síntese do heterogêneo que se fixa no correr do discurso. Isso se dá através de autorreferencialidade e, também, pela apropriação de discursos alheios. Ao contornar a representação da ação como síntese do mundo da vida, a narrativa privilegia o espaço citacional, entrelaça o passado e o presente e inclui táticas

da narração no ato de narrar. A singularidade do processo é que tudo isso é escorreito – por assim dizer, ao correr da prosa –, o que lembra o gesto contido do toureiro na função de converter risco e desafio em graça espontânea.

A ordenação discursiva, submetida ao andamento especular da cena – onde pode cultivar a valentia, o negaceio e o desprendimento à semelhança da tauromaquia em seu jogo de vida e morte – indica uma noção de história cuja orientação distancia-se da figura tradicional do historiador. O revisor surge como seu representante adequado. Tanto mais porque, a depender do modo como exerce seu ofício, pode literalmente ditar os rumos da história. Eis o alcance alegórico do gesto de Raimundo Silva, em *História do Cerco de Lisboa*. Ao introduzir um “não” onde deveria grafar-se “sim”, além do texto do livro revisado, alteram-se os rumos da história de Portugal.

Em *A palavra do romance*, Maria Alzira Seixo enquadra esse tipo emancipatório encontrado em obras como as de Saramago ao modo de traço distintivo de liberdade e autonomia em relação a uma mimese estrita. Nesse processo, o real é diluído e transformado em função da fabulação empreendida. Aspectos como a metaficção, o narcisismo da escrita, a autoconsciência discursiva, a valorização do jogo, além da intromissão de uma insinuante subjetividade põem em dúvida o compromisso desses textos com uma mimese do real à maneira de simples imitação de gesto, voz e palavras de outrem. De acordo com Luciana Pichio, diante dessa produção podemos falar legitimamente que a

ficção afirma-se como jogo, envolvendo o autor, o leitor e o universo que o presidiu. E se estamos falando dela como exercício lúdico, ela pode adotar uma independência mais ampla em relação ao real, subvertendo-o, modificando-o de acordo com as intencionalidades escriturais (PICHIO, 1998, p. 14).

A sedução da escritura vai além da diluição da matéria histórica no tecido narrativo. Sob o crivo de anseios e tensões presentes abertos por entrecos múltiplos e diversos desdobram-se dinâmicas de interpretar, julgar e, às vezes, des-

construir criticamente o elemento dado, seja ele estritamente histórico ou, de modo mais amplo, social. Os movimentos tensionais que atravessam o texto, fundindo o modo de contar e o que se conta têm em vista furtar-se ao consensual, ao sabido e ao instituído. Enunciadores como Raimundo Silva sugerem uma espécie de história das possibilidades, onde novas e inusitadas ordenações questionam o acabamento expresso do que passou. A contrapelo das vozes dominantes, delineia-se o alicerce de uma autêntica transfiguração da história. Como assevera Giulia Lanciani, este é o ponto em que também avulta o papel do narrador:

Ele move-se de forma absolutamente peculiar: no sentido de que não procura, de forma alguma, como seria de supor, uma adequação mais ou menos perfeita, mais ou menos exaustiva, da figura ou da representação que ele produz com o que esse plano oferece. Pelo contrário, ele move-se mais atravessando esse plano, desagregando a sua ordem e construindo outras ordens possíveis. No novo contexto que se vem a constituir, o objeto narrativo assume uma valia nova que adquire um peso que originalmente não tinha (LANCIANI, 1993, p. 15).

O narrar que se renova no próprio ato de relatar é traço típico da composição ficcional de Saramago. A relação literatura/história, traduzida pela interpolação de entrecos ficcionais e signos da historiografia, torna salientes passagens, testemunhos, explanações que, em determinadas circunstâncias, foram ou são determinantes na vida das pessoas. Narrativas mestras ou paradigmas, orientações místicas, religiosas ou míticas, sabedoria antiga ou engodo moderno/contemporâneo, em Saramago, encontramos uma gama de aproveitamentos e reaproveitamentos. Fundem-se ideias, sentenças e ardis no esforço de ampliar os limites da representação literária de modo a nela incluir, nos seus termos, uma ampla produção da história das gentes e do mundo.

A variedade de assuntos concorre para atualizar sentidos naquela linha de reafirmar a ficção ao entretecer o já dito e o já feito. No lugar da coisa em si, as versões sobre a coisa. O metadiscorso e a intertextualidade robustecem o gesto fundante de abrir o argumento para o mundo de maneira

a apontar ou sugerir sob quais condições os sentidos – da vida, da história e do texto em si – retroalimentam um moto-contínuo de renovação e discernimento.

Parte II

Os universos mítico e maravilhoso aparecem na obra de José Saramago como um dos modos de ordenar criticamente seu ponto de vista aderente a uma ética humanista. Títulos como *Memorial do convento*, *A jangada de Pedra*, *O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim* compõem um conjunto vocacionado a provocar fissuras ou a preencher lacunas miradas em narrativas mestras. Histórias exemplares retiradas de orientações geológicas, relatos da igreja e escrituras cristãs servem para que os substratos ficcionais reavaliem o simbolismo de fundamentação religiosa e alegorizem móveis geopolíticos. Substratos que, com frequência, indagam sobre o enigma da existência humana, suas pistas, as faces encobertas do que passou, o desvelo de atualidade e de porvir como forças regeneradoras do tempo.

A revisão de princípios e padrões através da escrita reenquadra implicações ideológicas e temporais. Entre a força simbólica das narrativas mestras e a leitura/reescritura desmistificadora do discurso, uma das chaves de composição está no uso dosado de ironia e paródia. Tais usos ordenam-se pela lógica do equilíbrio e da proporcionalidade. Em lugar do riso de zombaria e da sátira demolidora, traços do gênero que Linda Hutcheon (1991) classifica como "metaficção historiográfica", Saramago opera distância crítica com sutilezas do discurso. Às vezes, utiliza-se de um desvelamento por camadas de símbolos e índices; outras vezes, recorre a modos paradoxais de dizer e representar.

A metaficção, o recurso de máximas sentenças, o uso de provérbios e aforismos são peças de uma máquina discursiva em que os móveis, colocados lado a lado, sugerem a concepção aberta do mal de arquivo. Na implicação teórica de Derrida (2001), é necessário desconstruir os arquivos, pois isso, além de levar a uma reinterpretção do passado implica sua possível

abertura para o futuro.

A estrutura paratática é sintoma de uma intertextualidade complexa e nem sempre discernível com facilidade. A articulação entre textos-fonte e aquilo que é do escopo de ações e personagens em cena, por um lado, recria, transforma ou inventa nexos entre seriações da matéria narrada. Por outro lado, a sequência de fictos e períodos justapostos, lembra a tradição oral, a transmissão espontânea de conhecimento entre os povos e sua rica variedade discursiva, que além de provérbios e sentenças, soma cânticos, canções e lendas. Segundo Maria Alzira Seixo a fala ritual é uma das marcas singulares do conjunto em questão:

A ausência de marcação definida dá conta [...] de uma toada litaniaca, ligada à seriação e não a hierarquização (a uma valorização da parataxe sobre a hipotaxe, da igualdade sobre o desnivelamento) que supera a dimensão de escrita do texto para o aproximar de uma fala de cariz ritual, repetitivo, popular [...] dá conta, por fim, da importância que nestes romances se atribui à escansão e a uma tendência versicular [...] inesperadas no universo romanescos (SEIXO, 1999, p. 69-70).

O emaranhado de vozes, a mistura de ficção e história expressam uma versatilidade narrativa prolifera que remetem ao universo musical. Além da repetição ao estilo da litania, ou seja, de entrecijos contíguos organizados como invocações curtas e alternadas entre o solista e a assembleia com finalidade encantatória, as ordenações de tempo e espaço também geram efeitos peculiares. Com frequência surgem anacronismos decorrentes da articulação entre o presente da narração e a posição da história narrada.

As discrepâncias funcionam à maneira de um concerto. Na sessão musical, a combinatória de sons produzidos pelos instrumentistas cria unidades de sentido orientadas a estabelecer pactos ou acordos com quem ouve. Na narrativa, uma tal combinatória serve como justificção à diversidade de registros discursivos, imagens e emblemas. Miradas em narrativas-fontes e coordenadas pela memória ambulante e ondulante do narrador, os registros encorpam uma espécie de dança de sentidos e, em acordo com o leitor,

chamam para o diálogo uma memória ancestral.

Como um maestro que rege dinâmicas e entradas, o narrador assume-se ao jeito de um administrador de tempos, espaços e personagens. Sua voz, afeita às práticas de interrogar, sugerir, interpelar, sondar consciência própria e alheia, cadencia a toada litânica, de que fala Maria Alzira Seixo. Nesta armação discursiva, tendente, nesses termos, ao encantatório, os signos temporais, também dispostos lado a lado, reforçam a citada lógica do mal de arquivo. A metáfora da tela, onde as imagens se projetam e se transmudam, como sugere Carlos Reis, é outro modo de compreender tal tecitura do material:

O tempo [para Saramago é] como uma grande tela [...] onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros ao de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os fatos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra "arrumação caótica", na qual depois seria preciso encontrar um sentido (REIS, 1998, p. 80).

A arrumação caótica, em todo caso, longe de invisibilizar os pontos nodais da semântica narrativa, os tornam apreensíveis ao modo de motivos centrais do relato. O retorcido da história e de sua escritura, os embustes da tradição judaico-cristã, os desarranjos de organizações sociais e seus meandros nem sempre éticos ou morais, as fissuras da vida em comunidade permeada pelas fraquezas do gênero humano, eis os temas preferenciais. Na prática, essa matéria que povoa o discurso emerge de um dialogismo interior que atravessa a forma e justapõe encaidamentos *en-abyme* – quadros inseridos em quadros, narrativas dentro de narrativas como adensamento de um simbolismo significativo que consorcia expressões verbais das culturas humanas.

Na contraface temporal desses procedimentos, avulta aquele desarranjo diacrônico referido por Carlos Reis. A crise de identidade, acentuada no tempo histórico em que viveu e escreveu Saramago, supõe quebra de paradigma epistemológico. Como na dança, nas artes plásticas e

no cinema, a ficção projeta a sombra de demarcações fluidas de território, embaralha os modos espetaculares de narrar e descrever, esmaece as fronteiras entre os diferentes domínios artísticos e reinventa recursos textuais e performances da linguagem. Os movimentos para a frente e para trás, que lembram o jogo de encaixe e de livre montagem ou o negaceio do toureiro é uma de suas estratégias, do mesmo modo que as molduras de intertexto e metadiscurso, tal como temos destacado.

Parte III

Entre as imagens que vão e voltam, uma das mais recorrentes é a figura do cão. Nomeado Constante, em *Levantado do chão*, quando se distingue ao ser apresentado como testemunha de mal-baratada história de caçador, retorna em diversas situações, seja na condição deste original do Alentejo, seja transformado em espécie onipresente e lúcida entre as peripécias humanas. Em *A jangada de pedra*, o cão francês Ardent reencontra a argúcia de Constante em fio que puxa a memória do narrador, da personagem – e do próprio leitor: "José Anaiço [...] propôs que fosse dado ao cão o nome de Constante, tinha lembrança de haver lido esse nome num livro qualquer, Agora não me lembro" (SARAMAGO, 2006, p. 254).

Em *A caverna*, o elo do sobrenatural evidencia mais uma aparição: "este cão não é de cá, veio de longe, de outro sitio, de outro mundo" (SARAMAGO, 2000, p. 63). Em situações como essas, a remissão pode ser tanto cenários romanescos produzidos pelo próprio Saramago (como é o caso presente) e, em igual medida, pode ser uma referência à longeva tradição de mitos e símbolos. Desde predições remotas do Oriente antigo, o cão destaca-se pelo apuro do faro e em tempos recuados foi tido como capaz de detectar a pureza da alma e, na morte, encaminhá-la aos domínios divinos. Justifica-se por aí sua aproximação com o mito de Platão e o papel que lhe cabe de ser um dos condutores do oleiro Cipriano no procurado caminho da verdade.

A condição de guia de almas, símbolo do

oculto e da iniciação adivinhatória, consoante com mitologias longevas, ressoa no cão das escadarias da Alfama encontrado em *História do Cerco de Lisboa*; no "cão das lágrimas", parceiro da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*, ou, no fiel exemplar do solitário violoncelista de *As intermitências da morte*.

Enquanto a figura do cão acorda sentidos ocultos, outra linha de força que se espalha pelo conjunto da obra é de inspiração telúrica. O Alentejo é a principal fonte desse estímulo e o seu alcance social associa-se, na origem, ao cenário que circunscreve os dramas humanos decorrentes da injustiça e da violência. Isso vale para a galeria encontrada inicialmente em títulos como *Levantado do chão* e *Memorial do convento* mas, de alguma forma, transmuda-se em várias imagens como na galeria de figuras bíblicas, tipos idiossincráticos, os subjugados pelo poder e pela força, os visionários, as personagens tomadas de empréstimo à literatura e até os animais que povoam a obra.

Uma presença que ilustra a força dessas imagens originais expressa-se na contiguidade entre os trabalhadores braçais de *Levantado do chão* e as figurações de barro de *A caverna*. Se os párias do mundo do trabalho servem ao apuro de consciência social que se ergue da liça camponesa, de modo a justificar o próprio título de *Levantado do chão*, os bonecos de barro encontrados no universo de *A Caverna* traduzem a antevisão inaugural. Em ambos os casos, trata-se de expressão-chave ampliável ao conjunto da obra, ponto de inflexão do olhar crítico e humanista de Saramago. Nesses termos, a cena primária de *Levantado do chão* ocupa um autêntico atributo de prescrição: "os quatro rapazes se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos, têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços" (SARAMAGO, 2002, p. 101).

Ecoa na argila amassada para o cozimento, em *A caverna*, o longo caminho aberto pela família rural do Alentejo, cujo tronco inicia com Domingos Mau Tempo, símbolo de uma linhagem que se perfila no aprumo de consciência social e histó-

rica. Em *A caverna*, os bonecos de barro, numa espécie de resposta às figuras humanas originais, alegorizam a tortuosa caminhada de formação:

Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão, a marca que ficou de um corpo deitado (SARAMAGO, 2000, p. 84).

Semelhante domínio de provação originado de *Levantado do chão*, ainda rende a situação de tortura e resistência que desborda da greve de camponeses. O legado sacrificial do lavrador Germano Vidigal exemplifica a experiência trágica que refere a morte como sacrifício, a falência do corpo diante da persistência da luta: "jacto vermelho, como se todas as veias do corpo se tivessem rompido e por este lado encontrado vazão. Retém-se, mas o jorro não abranda. É a vida que se lhe vai por ali" (SARAMAGO, 2002, p. 175).

Em operatória semelhante de imagens e temas persistentes, o sangramento de Germano Vidigal transfere-se para a abertura de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, onde se lê: "não goza Jesus de um descanso para os pés, [...], todo o peso do seu corpo estaria suspenso das mãos pregadas no madeiro se não fosse restar-lhe ainda alguma vida, [...], mas que cedo se lhe acabará, continuando o sangue a saltar-lhe da ferida do peito" (SARAMAGO, 1991, p. 19).

Assim como no livro sobre os trabalhadores alentejanos, o interesse estendido encontrável no restante da obra ecoa uma relação entre sacrifício, doença, morte e transformação. O traço de união aqui é revisitar tópicos sacrificiais, tanto na perspectiva de reificação, como em *Levantado do chão*, como no plano da mística religiosa explorada em *O evangelho*. A ênfase no sangue sacrificial abre a porta para a comunicação entre mundos visíveis e invisíveis, estabelecendo consórcios entre o sagrado e o profano, o justo e o injusto, o dominador e o dominado.

A escritura, ao tomar um ou mais desses cami-

nhos em seus diferentes títulos, propõe invariavelmente um questionamento ficcional que nos alerta criticamente para os condicionamentos mitológicos em que tradicionalmente nos concebemos. As narrativas indigitam visões imaginárias alternativas às dominantes do conhecimento humano. Seus personagens expressam pendores telúricos que deixam em trânsito o enigma da existência e que, às vezes, concedem ou sugerem o quadro de um mundo facultativo ou remoto. Mundo, em geral, possível na utopia implícita de superação das iniquidades legitimadas em dogmas e tradições.

Em uma ótica materialista, como aparece em *Levantado do chão*, abre-se um espaço para o fluir de tempos em transformação. Já em outros títulos como *Memorial do convento*, *Ajangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de maneira destacada, há o adensamento de passagens, expressões, indagações que colocam o ato de narrar simultaneamente como suporte e reinvenção. Como afirma o narrador de *O evangelho*, trata-se, no mesmo gesto, de torcer passado e futuro: "o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa" (SARAMAGO, 1991, p. 204).

No conjunto, pode-se perceber a singularidade da contribuição de Saramago na linha próxima entre suas posições pessoais e o alcance de seus produtos como escritor. Sua crescente preocupação com problemas de uma globalização centralizadora de renda e bens, desigualdades sociais e predação capitalista desenfreada alinha-se com o papel emblemático de cidadão de seu tempo histórico. Da perspectiva de sua obra, além da revisão de signos históricos, o interesse no contemporâneo reitera-se em títulos maduros, como *A caverna*, *Todos os nomes* e *Ensaio sobre a cegueira*. Apontados como uma "trilogia involuntária" na base do mesmo caráter alegórico do conjunto, particularizam o pessimismo desencantado de romances sobre um mundo abandonado pela razão. Desiderato e testamento de um conjunto destinado a permanecer.

A compreensão da figura autoral e sua relação com a constituição dos sentidos textuais culminou na conhecida tese da morte do autor apresentada por Roland Barthes, em 1966: "[...] A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve [...]" (BARTHES, 1987, p. 57). Passado o impacto inicial da posição de Barthes, a tese acabou relativizada. Isso ocorreu, em especial, na passagem para os dois mil, ante uma deliberada confusão de papéis cumprida dentro do próprio texto ficcional e de múltipla presença do escritor na cena pública.

Objeto da atenção dos estudiosos ao redor de chaves interpretativas inspiradas particularmente pela teorização de Michel Foucault (2022), a 'função-autor' passou a apontar para a emergência de um novo regime representativo. A figura autoral revalorizou-se, compreendida como uma construção discursiva que agencia as esferas biográficas e midiáticas e, ao fazê-lo, integra no processo o próprio discurso literário.

Literatura e vida ganham corpo quando pensamos sobre o peso crescente que a figura de José Saramago alcançou na cena pública. O processo supõe, além de consagrada recepção da obra, a propagação de um ideário autoral empenhado e definido ideologicamente pelas muitas intervenções que o escritor teve a oportunidade de fazer. Tomada a questão a partir do escrutínio de seus textos – de criação e de intervenção – percebe-se o quanto a operação desses discursos resulta em jogo imbricado de múltiplas relações.

Como figura autoral, Saramago ressoa um ente cujas elaborações assumem o poder que responde, ao mesmo tempo, pela ficção e por si mesmo. Como observa Leonardo Almeida, eis o ponto em que o nome do autor – no caso presente, o nome Saramago –, como impressão de marca particular, arca uma certa e reconhecível autoridade sobre o seu texto e sobre o sentido que tiramos dele: "[...] a assinatura de um texto [...] é atravessada pela questão do poder, pois esse nome garante, identifica, autentifica o texto, dando-lhe a qualidade marcada pelo nome que

Considerações finais

o designa" (ALMEIDA, 2008, p. 224)

O esquadramento da trajetória de Saramago aponta um horizonte firme de consciência social e sensibilidade humana. A singularidade da fatura literária, a evitar o uso de molduras sequenciais de fatos e episódios e a valorizar a tensão entre potências opostas de diferentes dimensões reforça a busca equilibrada entre esmero estético, apreensão crítica do passado e desvelo das falsas consciências do presente histórico. Tudo isso no curso de consórcio delicado entre literatura e vida. Como reafirma o narrador de *A jangada de pedra*: "a harmonia possível das coisas depende de seu equilíbrio e do tempo em que acontecem, não cedo de mais, não tarde de mais, por isso nos é tão difícil alcançar a perfeição" (SARAMAGO, 2006, p. 160).

O predicado de inconsciente político, oferecido por Frederic Jameson, reforça a compreensão da figura autoral incorporada ao ato simbólico fundante e resistente em que se matiza um texto literário ante o fogo cruzado de ideologias, desejos e intransigências históricas. Jameson sugere o necessário escrutínio crítico de causas ausentes na linha de fazer reverberar o inconsciente político suposto pela narrativa literária em geral. Trata-se de uma proposta de compreensão que amplifica as escalas da ficção e da vivência como "sequência de modos de produção e da sucessão e destino das várias formações humanas, da vida pré-histórica a qualquer tipo de História futura que nos aguarde" (JAMESON, 1992, p. 68).

Saramago, autor, nunca escondeu suas convicções políticas e ateístas e sua predileção contra opressão imposta pela hegemonia capitalista sobretudo nas nações mais pobres. Ao contrário, reafirmou tenazmente essas posições. De outro modo, o discernimento entre buscas autorais e soluções estéticas sempre lhe foi claro como escritor. São suas as palavras de que a literatura não é compromisso e "não pode ser instrumentalizada" (REIS, 1998). Malgrado a coerência dessa posição quando aplicada ao conjunto da obra, se aproximarmos vida e ficção resta claro o quanto os processos desta, ao modo de fatura estética, reforçam os valores afirmativos daquela.

O predicado de defesa de solidariedade entre os povos está entre os que mais robustecem sua figura de literato e cidadão. Mesmo após sua morte, é posição que o distingue como um caso singular na esfera em que vivemos. Carlos Alberto Lungarzo, da Anistia Internacional, sublinha esse arco de interesse que garante a obra literária na extensão de empenho e cidadania:

Saramago não foi apenas um literato que expressou, através de sua arte, uma visão humanista e progressista do mundo. Foi um homem comprometido, um observador e um ator consciente e corajoso, um batalhador que assumiu riscos radicais, desde que emergiu em sua juventude, de uma região do mundo dominada pelo fascismo e obscurantismo, até anos recentes (LUNGARZO, 2010).

Um dos fundadores da Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC), em Portugal, inspirador e artífice da Fundação Saramago, entre dezenas de iniciativas semelhantes mundo afora, na linha da solidariedade entre os povos, o autor assumiu o tema da união ibérica como verdadeiro exercício de vida e arte. Na literatura, desenvolveu-o ao modo de alegoria de recorte fantástico em *A jangada de pedra*, entre seus primeiros sucessos, de 1986.

Português de Azinhaga de Ribatejo, já consagrado e multipremiado, em 1993, como resposta à perseguição religiosa e a proibições que passou a sofrer em Portugal pelas queixas do catolicismo em relação a seus livros, escolheu habitar em Lanzarote, nas ilhas Canárias. O simbolismo do gesto radica no fato de se tratar de território pertencente à Espanha. A mudança para a ilha, somado ao casamento com a jornalista espanhola Pilar del Rio, entrelaçam definitivamente o tema da união ibérica e a história de vida de Saramago.

Quando morreu, em 2010, seus restos foram pranteados por Portugal e Espanha. Tratou-se de uma dessas ironias sarcásticas, tão a seu gosto. A morte acolheu um dos bons combates de vida inteira: o intercurso fecundo do princípio federativo, a importância da fraternidade entre povos e a ideia de que a pátria é muito maior do que o chão onde se nasce. Um tal desfecho podemos encontrar em muitas passagens de extensa obra

literária. Sirva-nos, porém, pelo poder sugestivo das palavras, o diálogo entre Joaquim Sassa e José Anaiço, registrado em trecho central do argumento de *A jangada de pedra*.

O diálogo abarca duas personagens emblemáticas. Joaquim Sassa protagoniza o episódio de ter jogado uma pedra ao mar, no exato instante em que a península ibérica começa a se desprender do restante da Europa e imbicar para o Oceano Atlântico, o conhecido argumento que inspira o título da obra. A José Anaiço liga-se a constante presença de revoadas de estorninhos, pássaros que sublinham o elemento fantástico em linhagem de relações fraternas e premonições ancestrais como cercamento ao apelo simbólico da separação em curso. O diálogo começa com a fala de Sassa:

a minha sabedoria está-me aqui a segredar que tudo só parece, nada é, e temos de contentar-nos com isso, [segue o cumprimento de José Anaiço] Boas noites, homem sábio, [por fim, os augúrios de Sassa] Felizes sonhos, companheiro (SARAMAGO, 2006, p. 115).

Referências

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. A Função-autor – Examinando o papel do nome do autor na trama discursiva. *Fractal*. Revista de psicologia, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 221-236, jan./jun. 2008.

BARTHES, Roland. O que é o esporte. Tradução de André Telles. *Serrote*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 97-105, nov. 2009.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Madrid: Alfaguara, 1994, v. 2.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auter? *Bulletin de la Société française de philosophie*, [S. l.], 63^e année, n. 3, p. 73-104, juillet/septembre 1969. Disponível em: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>. Acesso em: 5 mar. 2022.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, v. 1, n. 77, p. 185-203, mar./jun. 2007.

LANCIANI, Giulia. Os universais irreduzíveis de José Saramago. *Vértice*, Lisboa, v. 2, n. 52, p. 13-16, jan./fev. 1993.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões*. Lisboa: Caminho, 1988.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Tradução de Jasmin Reuter. México: Era, 1966.

LUNGARZO, Carlos Alberto. Imaginação e direitos humanos. Uma breve lembrança de José Saramago. In: *Eco Debate*. Lisboa, jun. 2010. Disponível em: <http://www.ecodebate.com.br/2010/06/21/imaginacao-e-direitos-humanos-uma-breve-lembranca-de-jose-saramago-artigo-de-carlos-alberto-lungarzo>. Acesso em: 15 de fev. 2022.

PICHIO, Luciana Stegagno. A história e a parábola. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 731, out. 1998.

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

RODRIGUES FILHO, Nelson. Saramago e o romance histórico. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 205-220, jan./jun. 1997.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Ensaio de genealogia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago – o Essencial e Outros Ensaio*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1999.

WANDELLI, Raquel. A invenção do real em Saramago. *Anuário de literatura*, Florianópolis, v. 6, n. 6, p. 165-193, jan./jun. 1998.

Pedro Brum Santos

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em Santa Maria, RS, Brasil.

Endereço de correspondência

Pedro Brum Santos
Universidade Federal de Santa Maria
Av. Roraima,1000, prédio 40 A, sala 2222 C
Camobi, 97105-900
Santa Maria, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá
Comunicação e submetidos para validação do autor
antes da publicação.*