



SARAMAGO

AMOR & ENGAJAMENTO

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Dom Joaquim Giovani Mol Guimarães

Assessor Especial da Reitoria: José Tarcísio Amorim

Chefe de Gabinete do Reitor: Paulo Roberto de Souza

Pró-Reitores: Extensão – Wanderley Chieppe Felipe;
Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo
do Carmo; Graduação – Maria Inês
Martins; Logística e Infraestrutura –
Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-
Graduação – Sérgio de Moraes Hanriot;
Recursos Humanos – Sérgio Silveira
Martins; Arcos – Jorge Sundermann;
Barreiro – Renato Moreira Hadad; Betim –
Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson
dos Santos Marques; Poços de Caldas –
Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel
Alonso de Gouvêa Valle; Guanhães e Serro
– Ronaldo Rajão Santiago

Secretário de Comunicação: Mozahir Salomão Bruck

Secretário-Geral: Ronaldo Rajão Santiago

Secretária de Cultura e Assuntos

Comunitários: Maria Beatriz Rocha Cardoso

Secretário de Planejamento e

Desenvolvimento Institucional: Carlos Barreto Ribas

Diretora do Instituto de Ciências

Humanas: Carla Ferretti Santiago

Chefe do Departamento de Letras: EvÂngela Batista Rodrigues de Barros

Coordenadora do Programa de Pós-

Graduação em Letras: Terezinha Taborda Moreira

Coordenadora do Centro de Estudos

Luso-afro-brasileiros: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

CESPUC – CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS

• Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901
Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • *E-mail:*
cespuc@pucminas.br ou cespuc.pucminas@gmail.com.

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Conrado Moreira Mendes; Edil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev'Angela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Mariana Teixeira de Carvalho Moura; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.

Núcleo de apoio aos periódicos (NAP) Alda Verônica G. de Miranda; Javier Alberto Vadell; Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Rodrigo Baroni de Carvalho;

Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho Moura

Revisão: Eduardo Martins

Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros
Miguel Antunes Caldeira

Imagem da capa: *Freepik.com*

EDITORA PUC MINAS

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom Lúcio Antunes, 180, Coração Eucarístico • 30535-490 • Belo Horizonte, Minas Gerais – Brasil • Tel.: (31) 3319-9904
Fax: (31) 3319-9907 • *E-mail*: editora@pucminas.br .

e-ISSN:2358-3231

CADERNOS CESPUC DE PESQUISA SÉRIE ENSAIOS

Saramago: amor e engajamento

Organizadores

Vera Lopes (PUC Minas)

Carlos Nogueira (Universidade de Vigo)



CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO-BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS



Cadernos CESPUC de Pesquisa: Série Ensaios. Publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty

Editora geral dos **Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaios:** Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Secretárias: Ev' Angela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaios – n. 1, 1996 –
Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2022.

E-ISSN 2358-3231

Semestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Indexadores: Latindex, Diadorim, WorldCat, IE Library, Google Acadêmico.

SUMÁRIO

Editorial

Saramago: amor e engajamento <i>Vera Lopes e Carlos Nogueira</i>	9
---	---

Saramago: love and engagement <i>Vera Lopes e Carlos Nogueira</i>	9
--	---

Dossiê temático: Saramago: amor e engajamento

Quem se calar quando eu me calei não poderá morrer, sem dizer tudo Homenagem a Saramago <i>Lélia Parreira Duarte</i>	22
--	----

A escrita enquanto inferno: Saramago, Dante e a ironia de Lukács <i>Isabela Padilha Papke</i>	38
--	----

Em defesa de uma História total: o poético e o histórico em José Saramago <i>Mateus Roque da Silva</i>	52
---	----

As intermitências da morte: José Saramago na tanatografia que ama <i>Augusto Rodrigues Silva Junior; Sara Gonçalves Rabelo; Marcos Eustáquio de Paula Neto</i>	69
---	----

Amor e adaptação em O homem duplicado , de Denis Villeneuve e José Saramago <i>Frederico Teixeira</i>	86
---	----

A estética do homem bestificado: engajamento e narrativa em Ensaio sobre a cegueira e o Ensaio sobre a lucidez , de José Saramago	
---	--

<i>Junia Paula Saraiva Silva</i>	107
Gênero e gênero em Saramago	
<i>José Leite Júnior</i>	126
“Cegos que, vendo, não veem”: a animalização do outro em Ensaio sobre a cegueira	
<i>Renata Villon</i>	142
O ano de 1993: eros como resistência no prelúdio da ficção saramaguiana	
<i>Fernângela Diniz da Silva</i>	156
Em busca do eu desconhecido: amor e subjetividade errante em O conto da Ilha Desconhecida , de José Saramago	
<i>Vanessa Cardozo Brandão</i>	175
O amor possível em José Saramago	
<i>Daniel Vecchio Alves</i>	194

Editorial

Editorial

Vera Lopes*
Carlos Nogueira**

Em 16 de novembro de 2022, demarca-se o centenário de José Saramago. A história literária e cidadã desse grande escritor fundamenta o exercício de sua homenagem. Trata-se de momento propício para que se comemore sua longa vida, muito além dos seus 88 anos fisicamente ao nosso lado, bem como para que pensemos no amplo leque de temas que emanam de sua bela obra. Consagrado internacionalmente, tendo recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1998, o autor português é uma personalidade ímpar, haja vista sua expressão ultrapassar a linha da produção literária e adentrar o comportamento político, compromissado com a vida, segundo suas próprias palavras: “Damos voltas e voltas, mas, na realidade, só há duas coisas: ou você escolhe a vida, ou se afasta dela [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 33). Esse compromisso com a vida tem lastro no comunismo, nas ideias de Karl Marx, o que ele assume fielmente: “Não sou um escritor comunista, o que sou é um comunista escritor, o que é diferente[...]”. E ainda:

Existe uma coisa que eu chamaria de comunismo hormonal. É como se os hormônios determinassem que a pessoa tem de ser aquilo que ela é, que mantenha uma relação estreita com os fatos, com a vida, com o mundo, com a sociedade. É como um estado de espírito ou seus hormônios assim a definiriam para sempre. Acho que é isso que acontece comigo em relação ao comunismo [...] (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 365)

Dito isto, convém não esquecer que o socialismo de Saramago não é o socialismo científico de Marx; o socialismo saramaguiano, embora de matriz marxista em aspetos essenciais como o envolvimento moral humanitário e a construção de uma sociedade justa para todos, reclama-se da tradição da liberdade e da responsabilidade individual. Combina a liberdade individual com uma ideia de sociedade (de coletivismo, podemos

* Doutora em Literatura Comparada pela UERJ; Professora vinculada ao Programa de pós graduação em Letras da PUC Minas, ministrando disciplinas da área de literaturas de língua portuguesa; coordenadora do grupo de pesquisa “Saramago, leitor de Marx”.

** Diretor científico da Cátedra José Saramago da Universidade de Vigo (Espanha). Regente da Cátedra José Saramago da UTAD (Portugal).

dizer) não marcada (ou menos marcada) pela divisão entre exploradores e explorados, entre opressores e oprimidos, entre muito ricos e radicalmente pobres: “Não é uma utopia. O comunismo é uma possibilidade [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 368); “Marx nunca teve tanta razão como hoje [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 368). Essas afirmações, que poderão parecer desajustadas da realidade e até em contradição com o que Saramago disse noutros momentos, são fundamentais para nos situarmos bem na essência do pensamento, da ação cívica e política e da escrita literária e não literária do autor de **Ensaio sobre a cegueira**; e são-no sobretudo se as confrontarmos com outras, também de Saramago, que parecem ser o seu reverso: “Ressuscitar Marx? Não. Estamos num tempo diferente. É preciso algo mais criativo que a simples indignação, que é legítima, para mudar as coisas [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 369). Nessas palavras, percebe-se bem que a dialética saramaguiana, sem deixar de ser materialista e de se instituir na ideia de luta de classes, supera o materialismo do **Manifesto do Partido Comunista**.

José Saramago foi um socialista libertário. Não há nesse epíteto qualquer resíduo de contradição nos termos; usamo-lo para nomear a assunção plena, em Saramago, dos deveres individuais que a liberdade impõe (ou oferece) a cada um de nós, que não devemos sacrificar a nossa liberdade para nos libertarmos de responsabilidades. Ser socialista como Saramago não equivale a acreditar que no fim da História (que Marx nunca situou cronologicamente) haverá uma sociedade perfeita, comum a todos os homens e a todas as mulheres. José Saramago não era ingênuo, nem excessivamente otimista em relação à(s) natureza(s) humana(s) e à indeterminação da História, e a prová-lo temos tanto os seus depoimentos como a sua escrita literária.

A literatura de Saramago, em especial a parte romanesca, não deixa quaisquer dúvidas sobre a largueza e a profundidade do conhecimento do autor sobre os seres humanos e as sociedades humanas (recorremos ao plural conscientemente). Ver na sua escrita e nas suas ideias e ideais o anúncio, tácito ou explícito, do fim previsto pela ciência marxista (a anulação de todas as diferenças entre pessoas e grupos humanos) é um erro e uma injustiça que, aliás, Saramago nunca aceitou, nem tolerou.

Detenhamo-nos um pouco mais no marxismo de José Saramago, tal como o entendemos. No artigo “*José Saramago’s ‘magical’ historical*

materialism”, André Santos Campos escreve: “*the problem at hand is that of explaining what kind of historical materialism can be found in Saramago’s fiction, that is, how Saramago can preserve it in harmony with his non-naturalistic fiction [...]*” (CAMPOS, 2018, 67). Essa questão suscita outra: a da compatibilidade ou incompatibilidade entre esse materialismo histórico e os elementos mágicos (ou “impossíveis”, “inverossímeis”) tão próprios da obra literária de Saramago; obra que o próprio autor tantas vezes define como “realista”, o que nos coloca perante outra contradição aparente ou real. Ao respondermos a essas perguntas, estaremos também a verificar se as constantes e inequívocas referências marxistas presentes nas declarações de Saramago se concretizam ou não (e de que modo) na sua obra literária.

Ou seja: os romances de Saramago traduzem um conflito entre o poder institucionalizado e uma concepção base-topo das forças produtivas da História. Esses dois elementos, só por si, combinados com o quadro de referência marxista em que o próprio Saramago se coloca ativamente como cidadão, sustentam o materialismo histórico de romances como **Memorial do convento** e **Ensaio sobre a cegueira**. Para que essa afirmação permaneça válida, temos de destacar e compreender uma (aparente) contradição (ou contraste): trata-se de perceber por que motivo a energia que desencadeia o movimento de transformação de baixo para cima consiste, antes de mais, em elementos inverossímeis (impossíveis ou mágicos).

À primeira vista, inverossimilhanças a atuar tão ativamente na transformação social (como a passarola ou o dom de Blimunda) sugerem que, afinal, não é legítimo falarmos de materialismo histórico em sentido estrito nos romances de Saramago. Porém, o que há é um contraste, não uma contradição, entre o materialismo histórico marxista e os elementos inverossímeis da ficção de Saramago. É nesse contraste que se gera o materialismo histórico saramaguiano, que supera Marx ao instalar, bem no centro da mudança das forças de produção, um ou vários elementos inverossímeis, próprios de figuras como Blimunda, Ricardo Reis, Raimundo Silva, a mulher do médico, a família Algor e Jesus.

Esses componentes “impossíveis” (características, comportamentos, ações, acontecimentos) são ao mesmo tempo metafóricos e simbólicos, como é óbvio, e a sua relevância torna-se mais evidente se, para tentarmos compreendê-los, usarmos os termos “espiritual” e “espiritualidade”. Essas palavras suscitam e são muitas vezes substituídas por outra, “espírito”, que

é o princípio imaterial das funções superiores do ser humano: o pensamento intelectual, ou, dito de outro modo, o intelecto e os seus processos e resultados (linguagem verbal, conceitos, juízos); a inventividade ético-moral, cultural, estética e sociopolítica; a vontade e o querer; o raciocínio filosófico em geral; o eu livre. “Espírito” tem um sinônimo que é central na história da humanidade e que Marx e Hegel usam em sentidos e com funções diferentes: “Ideia”. Esses vocábulos são essenciais para percebermos a tese que estamos a defender.

Como é sabido, Marx substituiu o “Espírito” de Hegel pela matéria e pelas questões materiais e econômicas. Essas suas afirmações são bem conhecidas, mas vale a pena citá-las, porque nelas o pai do marxismo distingue com clareza as dialéticas materialista e idealista:

For Hegel, the process of thinking, which he even transforms into an independent subject, under the name of “the Idea”, is the creator of the real world, and the real world is only the external appearance of the idea. With me the reverse is true: the ideal is nothing but the material world reflected in the mind of man, and translated into forms of thought. (CAMPOS, 2018, 102)

Para os defensores do idealismo, o espiritual origina o material; para os adeptos do materialismo, a proposição inverte-se, e é o material que institui tudo o resto. Para Saramago, o material e o ideal combinam-se de um modo que pode ser bem compreendido sobretudo se partirmos da ideia de que personagens como Blimunda Sete-Luas e Baltasar Sete-Sóis não podem ser simplesmente encerradas em leituras generalistas, românticas e idealizadas. Na profunda e incondicional força espiritual dessas figuras – únicas mas ao mesmo tempo representativas da energia idealista que pode ser desenvolvida por outros homens e mulheres –, converge toda a reinterpretação saramaguiana do materialismo de Marx e uma estimulante perspectiva sobre a relação material-ideal:

Unlike Marx, the material world does not simply determine the ideal world, and, unlike Hegel, the ideal world does not determine the material world; rather, materialism remains valid and immune to idealist influences with reference to objective historical laws, but idealism becomes entangled in materialism with reference to the subjective specificities of the true agents of History, that is, the

José Saramago resolve ou atenua uma polarização que tem conduzido a muitas das tragédias da História: a oposição radical entre o material e o ideal, e entre o coletivo e o individual, que, para ele, não constituem forças opostas, mas um par que deve dialogar (e tem dialogado) intimamente.

O inexplicável, em José Saramago, simboliza os “poderes”, melhor, as capacidades ou as possibilidades de certas personagens (e de cada um de nós). Esse realismo fantástico em que as personagens se movem encerra uma mensagem de renovação, é uma energia que nos chega pelo discurso literário de José Saramago. Pensemos n’**A jangada de pedra**. A vara de negrilho, a pedra, os estorninhos, o novelo de lã sem fim, o homem e o cão que sentem a terra tremer, a que cresce, no cão, o fio azul na boca e a sua função de guia silencioso, bem como a Península Ibérica a deslocar-se pelo Atlântico como se fosse uma jangada, são a representação literária de tudo o que nada vida é imprevisível e novo; de tudo o que não cabe na sociedade planificada que limita as mais elementares liberdades individuais. Não foi a vara de negrilho que traçou o risco singular que separou Joana Carda da sua vida anterior; foi a própria Joana Carda que naquele momento se transcendeu:

Joana Carda termina a sua explicação, Era para aqui que eu vinha pensar na minha vida, não deve haver no mundo lugar mais sossegado, mas também inquieto, não precisam de mo dizer, mas se aqui não tivessem vindo não poderiam compreender, e um dia, faz hoje precisamente duas semanas, quando atravessava a clareira de um lado para o outro, para me ir sentar à sombra de uma árvore além, encontrei este pau, estava no chão, nunca o tinha visto antes, viera cá no dia anterior e ele não estava, parecia que alguém o havia pousado cuidadosamente, e não se viam sinais de passos, as pegadasque estão a ver são minhas, ou antigas, de antigas pessoas que por aqui passaram há muito tempo. Estão na orla da clareira, Joana Carda retém ainda os homens, são as últimas palavras, Levantei o pau do chão, sentia-o vivo como se ele fosse toda a árvore de que tinha sido cortado, ou assim o sinto agora quando me lembro, e nesse momento, num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, tracei um risco que me separava de Coimbra, do homem com quem vivi, definitivamente, um risco que cortava o mundo em duas metades, vê-se daqui.(SARAMAGO, 2015, p. 151).

A disponibilidade de cada uma dessas personagens para saírem de si e chegarem ao outro é uma metáfora do entendimento que a literatura de Saramago nos propõe a cada um de nós e ao mundo como mosaico de seres humanos, países, povos, línguas, culturas. A nova sociedade que Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa, Maria Guavaira e Pedro Orce constroem funda-se na liberdade e na responsabilidade de cada um, em personalidades que são únicas e buscam entendimento no outro. Essas palavras de Joana Carda expressam bem essa vontade de independência e de reconhecimento de quem está também disposto a desafiar as convenções e a rever o seu passado, em nome de um futuro renovado:

Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu, teria sido uma decepção se não tivessem vindo comigo até aqui, mas vieram, pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo, agora acompanhem-me. (SARAMAGO, 2015, p. 151).

Mulheres independentes, homens capazes de alterar a sua visão sexista do mundo, mulheres e homens que contribuem para o bem-estar comum fora dos estereótipos (por exemplo: Joana Carda decide dormir com José Anaiço no mesmo quarto e na mesma cama e rejeita a passividade amorosa e sexual feminina; os cinco (Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa, Maria Guavaira e Pedro Orce) conduzem alternadamente o carro; Joaquim Sassa e José Anaiço preparam as refeições): eis, esquematicamente, como se pode definir a trama de **A jangada de pedra**, a viagem dessas personagens pela Península Ibérica. Essa viagem de uma “família” vale também como metáfora da viagem desejada por Saramago para a nova Ibéria, a ilha que deveria viajar para Sul, para aí formar uma nova pluralidade mais regida pela igualdade.

O marxismo de Saramago articula-se magistralmente com o amor, nas suas plurais e imprevistas manifestações de espírito e de carne. Pilar del Rio, refletindo sobre o encontro leitor-autor das obras saramaguianas e tomando como objeto o percurso de suas criações, por ele denominado “Da estátua à pedra”, aconselha: “Pense que é o mapa da vida literária de José

Saramago que você irá percorrer, e em sua companhia. Não importa: ocorre sempre nos momentos de amor [...]”(SARAMAGO, 2013, p. 14).

O conselho não restringe seu recorte ao processo autor-leitor, mas à própria ação-palavra saramaguiana. Em suas obras, encontramos amor em vários compartimentos. Por exemplo, o homem trabalhador: “Nenhuma empresa do mundo pode estar por cima das pessoas que lá trabalham. É utópico, é idealista, mas é a única maneira humana de ver as coisas [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 145; o cão: “Perdido, o nome assenta-lhe bem, Há outro que lhe assentaria melhor, Qual, Achado, [...] Estava perdido e foi achado [...]”(SARAMAGO, 2000, p. 53); a mulher: “As histórias de amor dos meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a forma é da mulher [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 266); a literatura: “As palavras trazem a sabedoria do vivido [...] ”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 188) Portugal: “Não sei até que ponto este país [Portugal] precisa de mim, mas sei até que ponto eu preciso dele. Este país agrada-me até aquilo que tem de menos bom. Há uma relação muito mais importante do que isso que se chama patriotismo; é uma relação carnal, de raízes [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 99); a relação entre casais: “Aprendi que o sentimento do amor não é mais nem menos forte conforme as idades, o amor é uma possibilidade de uma vida inteira, e se acontece, há que recebê-lo [...] ”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 35); e tantos outros que pautam esse sentimento.

Tomando como sugestão o conselho da fiel escudeira de Saramago, este dossiê reúne artigos e ensaios cujos autores se debruçam sobre os modos de tratar o amor na obra de José Saramago, sentimento tomado sempre em posição ideológica, quer no que se refere aos comportamentos entre casais, quer em relação à pátria, à humanidade, à história, etc. A seguir, anunciam-se esses textos, colhendo de suas próprias palavras os modos de amor presentes em Saramago.

O primeiro artigo é uma declaração de amor a José Saramago, de autoria da Professora Lélia Parreira Duarte: “Quem se calar quando eu me calei não poderá morrer sem dizer tudo: Homenagem a Saramago”. Ela se propõe, conforme o título anuncia, a fazer uma consagração ao autor português. Dedicar-se a isso, lembrando “a chegada ao Brasil do Levantado do chão, as primeiras análises do romance e a evolução de suas

personagens que, inicialmente sem voz, desvalidas e ‘esquecidas’, tornam-se capazes de um discurso próprio e chegam a líderes de uma revolução transformadora [...]”. Não se contentando com essas ideias, a professora ainda focaliza personagens femininas outras, de outros romances do autor, de forma a pôr em relevo a posição carinhosa de José Saramago em relação às mulheres fortes, seu criador em relação a sua criatura. Por fim, também discute como a questão da religião é objeto de reflexão para um comunista-pessimista e um ateu-religioso, imagens que revelam um grande humanista, “sempre preocupado com uma enunciação dialógica problematizadora, capaz de testemunhar o sofrimento e as manobras do poder [...]”.

Os estudiosos Augusto Rodrigues Silva Jr., Marcos Eustáquio de Paula de Paula e Sara Gonçalves Rabelo, analisam a obra **As intermitências da morte** (2005), de José Saramago, articulando a coletividade, explorada na primeira parte do livro, e os dramas humanos e amorosos vividos pelo violoncelista e pela morte “mulherificada”. Segundo essa articulação, pela tanatografia, esses elementos colocam em debate sistemas e condições humanas sob viés político-filosófico, tudo semeado “nas alcovas saramaguianas”. Bakhtin e Marx sustentam toda a reflexão sobre o caráter “desalienante” instigado pelas pulsões amorosas e mentais dessa novela filosófica das paixões como atividades. José Saramago encontra “a verdadeira outra área do conhecimento – o amor”, conforme “As intermitências da morte: José Saramago na tanatografia que ama”.

O artigo de Daniel Vecchio, “O amor possível em José Saramago”, põe em cena as histórias de amor escritas em **Memorial do convento** (1982) e **História do cerco de Lisboa** (1989), percorrendo sobre como consistem em uma reunião de sutis e amplas manifestações de sentimentos e afetos que formam as virtudes do contato íntimo entre homens e mulheres. A comparação elucida a construção de um amor materializado na possibilidade do viver, na esteira do que o próprio escritor afirma no livro-entrevista de Juan Arias, **Saramago: o amor possível**, de 2000: o amor representado em suas narrativas é sempre “possível”, sem sofrimentos desmedidos ou tarefas irrealizáveis, distante, portanto, das representações mais convencionais que se prendem aos aspectos físicos e idealizadores das relações amorosas.

Fernânga Diniz da Silva intitula seu artigo “O ano de 1993: Eros como resistência no prelúdio da ficção saramaguiana”, tomando como objeto a obra em que José Saramago narra a jornada de pessoas contra a

perseguição e a violência provocadas por forças autoritárias responsáveis por submetê-las ao controle e à hostilidade. Segundo a autora, “um dos aspectos figurativizados como força auxiliadora desse povo é o amor, especialmente o relacionado ao erotismo [...]”, o que abriu espaço para o estudo do amor e do sexo na produção, expondo a construção temático-figurativa do discurso e evidenciando o surgimento do efeito insólito dos acontecimentos.

Frederico Dias, em “Amor e adaptação em **O homem duplicado**, de Denis Villeneuve e José Saramago”, analisa a obra saramaguiana e sua adaptação para o cinema, intitulada *Enemy*, de Denis Villeneuve, e as diferentes concepções de amor presentes nas duas produções. O fio condutor dessa exposição se dá pelo entendimento de que a obra romanesca e a fílmica se relacionam com isonomia, sem hierarquias. Isso coloca também em isonomia o autor literário e a direção cinematográfica, de forma que esta se sinta livre para alterar o material de origem conforme julgar necessário, enunciando sua visão de mundo.

Em “Sem um braço no paraíso? Reflexões sobre a ironia lukácsiana em José Saramago”, Isabela Padilha Papke costura, pelo fio do conceito lukasiano de ironia, o oitavo canto infernal, Malebolge, de **A divina comédia**, e obras de Saramago, como crônicas de **A bagagem do viajante**, **O homem duplicado** e **Manual de pintura e caligrafia**. Trata-se de reflexão sobre a escrita reveladora da busca de si mesmo, eterna batalha travada pelo escritor, “que se prova, aqui, válida, e se faz grata, pelo fato de que, essa ironia lukácsiana, que se dispõe enquanto autorreconhecimento de impotência, desponta como um raio de potência literária, de sobrevivência, do único modo irônico de que somente a ironia é capaz de ser [...]”, conforme anuncia a própria autora.

“Gênero e gênero em Saramago” é o título do artigo de José Leite Jr. Nele, o professor explora dois sentidos da palavra “gênero”: o de gênero do discurso e gênero referente à sexualidade feminina, tomando como norte o fato de que José Saramago se notabiliza pela valorização do gênero feminino em todos os gêneros literários que ele produziu, poesia e prosa. A análise dos trechos permite deduzir que as variantes figurativas femininas reiteram a invariante actancial adjuvante, já que a mulher ajuda o sujeito a adquirir as competências cognitivas e pragmáticas sem as quais seria frustrada a realização do contrato narrativo. Dessa forma, o estudo configura

o valor transgressivo do gênero feminino como poder de desmascarar a dissimulação ideológica como uma prática amorosa da humanidade.

O ensaio “A estética do homem bestificado: engajamento e narrativa em **Ensaio sobre a cegueira** e o **Ensaio sobre a lucidez**, de José Saramago”, escrito por Junia Saraiva, estuda como as obras mostram a transformação do homem em um ser bestializado diante do sistema capitalista que o transforma em vítima de sua própria criação. Segundo a autora, Saramago reproduz essa bestialização humana na escrita por meio de estética própria e instigante, reveladora da intranquilidade pelo espelhamento da brutalidade do capitalismo social.

Mateus Roque desenvolve seu artigo a partir da ideia de que José Saramago é um autor histórico, estudando a urdidura de alegorias representativas do mundo concreto, passado e presente, de modo a estar em diálogo com historiadores, em especial com a escola francesa dos *Annales*. Porém, o norte de sua percepção histórica é o pensador Karl Marx, respaldando-se na concepção de História total, isto é, aquela que almeja compreender, em um mesmo plano narrativo, todos os sujeitos históricos, ricos e pobres, clérigos e leigos. Assim, o artigo “Em defesa de uma História total: o poético e o histórico em José Saramago” trata de elucidar como essa concepção se materializa em sua literatura.

Por sua vez, Renata Villon analisa a importância da visão no processo de apagamento de subjetividade em artigo intitulado “Cegos que, vendo, não veem, a animalização do outro em **Ensaio sobre a cegueira**”. Baseando-se nas teorias da animalidade, a autora compreende que a obra trata de uma cegueira muito maior do que a física, a cegueira para o Outro, e como ela tem danificado as relações humanas e não humanas igualmente. Em contrapartida, “a verdadeira visão seria a que considera o Outro, e que a violência e a desolação retratadas e que ocorrem quotidianamente se devem a uma falta de empatia a tudo e todos que são considerados menos que humanos [...]”.

“Em busca do eu desconhecido: amor e subjetividade errante em **O conto da ilha desconhecida**, de José Saramago” é o artigo de Vanessa Cardozo Brandão. Em seu estudo, a autora parte do fato de que José Saramago trata do tema da viagem de forma recorrente em várias de suas obras. Ela considera que, na perspectiva filosófica, percebe-se a temática como reflexão sobre o homem e sua viagem no mundo, a viagem da

vida, do ser, do “ser-no-mundo”, conforme Heidegger. Segue refletindo que, em dupla interpretação, a viagem é o percurso do próprio texto – viagem da escrita, viagem da leitura, sentidos errantes como o próprio viajante, em “metaviagem”. Chega então às reflexões sobre **O conto da ilha desconhecida**(1998), objeto específico do trabalho, em que tematiza a dupla leitura da viagem ainda em diálogo com a reflexão sobre a subjetividade. Nessa obra, a ideia de subjetividade é atravessada pelo encontro com o outro como aventura, “a partir da relação amorosa desenhada no texto [...]”.

Para nós, organizar este material foi uma das muitas situações pelas quais podemos confirmar como Saramago se tornou uma persona paradigmática, tanto no que se refere a sua escrita literária quanto na sua postura de ser pensante e atuante, crítico mordaz deste mundo, envolvendo a todos com sua prosa digressiva, seus discursos implacáveis, sua posição amorosa, sempre num alinhamento ético-estético.

Referências

ARIAS, Juan. **Jose Saramago: el amor possible**. Barcelona, Planeta, 1998.

CAMPOS, A.S. «José Saramago’s ‘magical’ historical materialism». *Saramago’s Philosophical Heritage*, edited by Carlo Salzani, and Kristof K. P. Vanhoutte. Palgrave Macmillan, 2018, pp. 61-80.

CAMPOS, A. S. José Saramago’s ‘magical’ historical materialism. **Saramago’s Philosophical Heritage**, Palgrave Macmillan, 2018. p. 61-80.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). **José Saramago nas Suas Palavras**. Tradução dos textos em espanhol, francês e italiano de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). **As palavras de José Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.53

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2015.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 14.

SARAMAGO, José. José Saramago: El deber de ser português.[Entrevista cedida a] Sol Alameda. **El País**, Madri, Suplemento El País Semanal, 23 abr. 1989.

SARAMAGO, José. José Saramago: Gárzon Hizolo que debía.[Entrevista cedida a] Peio H. Riano. **Público**, Madri, 20 nov. 2008.

PUENT, Antonio. La ce, um eufemismo. El Independente, Madri, 29 ago.1987

SARAMAGO, José. “Em busca de um nombre”[Entrevista cedida a] “Juan Manuel Villalobos. **La Jornada**, Cidade do México, 3 dez. 1998.

SARAMAGO, José. Uma certa idéia de Europa. [Entrevista cedida a] Clara Ferreira Alves.**Expresso**, Lisboa, 7 ago. 1993.

Editorial

Saramago: love and engagement

Vera Lopes*
Carlos Nogueira**

November 16th, 2022 marks the centenary of José Saramago. The literary and civic history of this exceptional writer is fundamental to the exercise of his homage. It is a propitious moment to celebrate his long life, in addition to his 88 years physically by our side, as well as for us to think about the broad range of themes that emanate from his beautiful work. Internationally renowned, having received the Nobel Prize in Literature in 1998, the Portuguese author is an unique persona, as proven by the fact that his expression goes beyond the line of literary to step into a political behavior, which is committed to life, in his own words: “We go round and round, but in reality, there are only two things: either you choose life or you walk away from it [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 33). This commitment to life is based on communism, on Karl Marx’s ideas, which he faithfully assumes: “I am not a communist writer, what I am is a communist who is also a writer, which is different [...]”. And yet:

There is something which I would call hormonal communism. It’s as if hormones would determine what a person must be, would maintain a close relationship with facts, with life, with the world, with society. It’s like a state of mind or one’s hormones define oneself forever. I believe that’s what happens with me in relation to communism [...]. (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 365).

Hereupon, it cannot be forgotten that Saramago’s socialism is not Marx’s scientific socialism; Saramago’s socialism, even though it has Marxist roots in essential aspects such as its humanitarian moral engagement and the building of a society which is fair to everyone, claims the tradition of freedom and individual responsibility. It combines individual freedom with an idea of society (of collectivism, we might say) not marked (or

* Literature Professor at The Pontifical Catholic University of Minas Gerais (Brazil). Coordinator of a research group called “Saramago, reader of Marx”.

** Scientific Director of José Saramago’s chair at University of Vigo (Spain). Department Chair of José Saramago at UTAD (Portugal)..

less marked) by the separation between explorers and explored, between oppressors and oppressed, between the richest and the poorest: “It’s not utopia. Communism is a possibility [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 368); “Marx was never so right as now [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 368).

These affirmations, which might seem far from reality or even contradict what Saramago said in other moments, are fundamental for us to understand the essence of the thinking, of the civic and political actions, of the literary and non-literary writing of the author of **Essay on Blindness**; and, above all, they are fundamental if we compare them to the other ones, also Saramago’s, which seem the opposite: “Revive Marx? No. We are in different times. Something more creative than the simple indignation, which is legit, is necessary to change things [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 369). All things considered, it is notable that Saramago’s dialectics, without ceasing to be materialist and instituting themselves in the class conflict ideas, surpasses the materialism in the **Manifesto of the Communist Party**.

José Saramago was a libertarian socialist. There is no residue of contradiction in terms in this epithet; we use it to name the full assumption, in Saramago, of the individual duties which freedom imposes (or offers) to each one of us, who shouldn’t sacrifice our freedom to free ourselves of responsibilities. Being a socialist as Saramago isn’t equivalent to believe that, in the end of History (which Marx never situated chronologically), there will be a perfect society, common to all men and women. José Saramago wasn’t naïve nor excessively optimist in regards to human nature and the indetermination of History and to prove it we have his statements and literary writings.

Saramago’s Literature, especially the novels, leaves no doubt about the breadth and depth of the author’s knowledge about human beings and human societies (consciously plural). Perceive in his writing and ideas and ideals the announcement, tacit or explicit, of the end predicted by the Marxist science (the annulment of all differences between people and human groups) is a mistake and an injustice which apropos Saramago never accepted nor tolerated.

Let’s consider José Saramago’s Marxism a little bit more, as we understand it. In the article “José Saramago’s ‘magical’ historical materialism”, André Santos Campos writes: “the problem at hand is that of explaining

what kind of historical materialism can be found in Saramago's fiction, that is, how Saramago can preserve it in harmony with his non-naturalistic fiction [...]" (CAMPOS, 2018, 67). This question leads to another: the compatibility or incompatibility between this historical materialism and the magical elements (or "impossible", "improbable") so present in the literary works of Saramago; works the author himself defines as "realist" many times, which leaves us with another contradiction apparent or real. To answer these questions, we will also verify if the constant and unequivocal Marxist references present in Saramago's statements materialize or not (and how) in his literary work.

In other words: Saramago's novels translate a conflict between the institutionalized power and a top-down conception of the productive forces of History. These two elements, just by themselves, combined with the Marxist frame of reference in which Saramago actively puts himself as a citizen, sustain the historical materialism of novels such as **Baltasar and Blimunda** and **Essay on Blindness**. As to keep this affirmation valid, we must emphasize and understand a (apparent) contradiction (or contrast): it is a question of perceiving the reason why the energy that trigger the transformation movement from down-top consists of, first of all, in improbable elements (impossible or magical).

At first sight, the improbabilities which act so actively in the social transformation (with the "passarola" or Blimunda's gift) suggest that at last it is not legit to discuss about historical materialism strictly in Saramago's novels. However, there is a contrast, not a contradiction, between the Marxist historical materialism and the improbable elements of Saramago's fiction. It's in this contrast that Saramago's historical materialism is born, which surpasses Marx's by installing, at the very center of change in the productive forces, one or many improbable elements, typical of characters such as Blimunda, Ricardo Reis, the doctor's wife, the Algor family and Jesus.

These "improbable" components (characteristics, behaviors, actions, events) are at the same time metaphorical and symbolic, obviously, and their relevance becomes more evident if we use the terms "spiritual" and "spirituality" to try to understand them. These words raise and are many times substituted by another, "spirit", which is the immaterial principle of human beings' superior functions: the intellectual thinking or, differently,

the intellect and its processes and results (verbal language, concepts, judgements); the ethic-moral, cultural, aesthetic and sociopolitical inventiveness; the will and desire; the philosophical reasoning in general; the free “I”. “Spirit” has a synonym which is central in the human history and which Marx and Hegel use with different meanings and functions: “idea”. These words are essential for us to perceive the thesis we are defending.

For Hegel, the process of thinking, which he even transforms into an independent subject, under the name of “the Idea”, is the creator of the real world, and the real world is only the external appearance of the idea. With me the reverse is true: the ideal is nothing but the material world reflected in the mind of man, and translated into forms of thought. (CAMPOS, 2018, 102).

To the idealism defenders, the spiritual originates the material; to the materialism supporters, the proposition is reverted and it is the material which originates the rest. To Saramago, the material and ideal combine themselves in a way which can be understood above all if the starting point is that characters such as Blimunda Sete-luas and Baltasar Sete-Sóis cannot be simply ended in generalist readings, romantic and idealized. In the deep and unconditional spiritual strength of these figures – unique but at the same time representatives of the idealistic energy which can be developed by other men and women –, converge all Saramago’s reinterpretation of Marx’s materialism and a stimulating perspective about the relation material-ideal:

Unlike Marx, the material world does not simply determine the ideal world, and, unlike Hegel, the ideal world does not determine the material world; rather, materialism remains valid and immune to idealist influences with reference to objective historical laws, but idealism becomes entangled in materialism with reference to the subjective specificities of the true agents of History, that is, the individuals constituting the masses. (CAMPOS, 2018, 71).

José Saramago solves or attenuates the polarization which has conducted many History’s tragedies: the radical opposition between material and ideal, and between collective and individual, which, to him, don’t constitute opposite forces, but a pair which must dialogue (and has been) intimately.

The inexplicable, in José Saramago, symbolizes the “powers”, or better, the capabilities or the possibilities of each character (and of every one of us). This magical realism in which the characters move ends a renovation massage, it is an energy that comes to us through the Saramago’s literary discourse. Let us think about **The Stone Raft**. The “negrillo” wand, the stone, the endless ball of yarn, the man and the dog who feel the earth move beneath their feet, and the author adds that, in the dog, the blue yarn in its mouth and its function as a silent guide, as well as the Iberian Peninsula dislocating through the Atlantic as if it were a raft, are the literary representation of everything which is unpredictable and new; of everything which doesn’t fit in the planned society, which limits the most elementary individuals freedoms. It wasn’t the “negrillo” wand which draws the singular line which changes Joana Carda’s life; it was Joana Carda herself which in that moment transcended:

Joana Carda finishes her explanation. This is where I came to think about my life, there must not be a quieter place in the world, but also restless, you don't need to tell me, but if you hadn't come here you wouldn't be able to understand, and one day, exactly two weeks ago today, when I was crossing the clearing from one side to the other, to go and sit in the shade of a tree beyond, I found this wand, it was on the floor, I had never seen it before, I had come here on the day before and it wasn't here, it looked like someone had carefully set it down, and there was no sign of footsteps, the footprints you can see are mine, or old, from old people who passed through here a long time ago. They are on the edge of the clearing, Joana Carda still retains the men, these are the last words, I lifted the wand from the ground, I felt it alive as if it were the whole tree from which it had been cut, or that's how I feel now when I remember, and in this moment, in a gesture that was more of a child's than of an adult's, I draw a line which separated me from Coimbra, of the man with whom I lived, definitely, a line which cut the world in two halves, you can see it from here. (SARAMAGO, 2015, p. 151).

The availability of each one of these characters to go out of themselves and go to the other is a metaphor of understanding which Saramago’s literature proposes to each one of us and to the world as a mosaic of human beings, countries, peoples, languages, cultures. The new society which Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa, Maria Guavaira and Pedro Orce build

are established in the freedom and responsibility of every one, in personas who are unique and search understanding in one another. These Joana Carda's words express well these independence and recognition desires of who is also ready to defy the conventions and review the past, in the name of a renewed future:

If I went to Lisbon to look for them, it wouldn't have been so much because of the unusual from which they are connected, but because I saw them as people separated from the apparent logic of the world, and that's precisely how I feel, it would have been a disillusionment if they hadn't come with me, but they did, somethings might still make sense, or might make sense after I have lost it all, now you should follow me. (SARAMAGO, 2015, p. 151).

Independent women, men capable of altering their sexist view of the world, women and men who contribute to the common good outside the stereotypes (for example: Joana Carda decides to sleep with José Anaiço in the same room and in the same bed and rejects the loving and sexual feminine passivity; the five (Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa, Maria Guavaira and Pedro Orce) drive the car alternately; Sassa e José Anaiço cook: there it is how, schematically, the plot can of **The Stone Raft** can be defined, the trip of these characters through the Iberian Peninsula. This "family" trip can also be seen as a metaphor of the trip desired by Saramago to the new Iberia, the island which should travel South, so as to create a new plurality conducted by equality.

Saramago's Marxism articulates masterly with love, in its plural and unexpected manifestations of spirit and flesh. Pilar del Rio, reflecting about the meeting of reader-writer of Saramago's works and taking as an object his creation path, by him called "From the statue to the stone", advices: "Consider it's Saramago's literary map you will go through, and in his company. It does not matter: it happens always in moments of love [...]"(SARAMAGO, 2013, p. 14).

The advice doesn't limit its focus to the writer-reader, but to the Saramago's own action-word. In his works, we find love in many compartments. For example, the worker man: "No company in the world can be above the people who work there. It's utopic, it's idealist, mas it's the only human way to see things [...]"(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 145); the

dog: “Lost, the name suits it well. There is another one which would suit best, which is, Found [...] It was lost and was found [...]”(SARAMAGO, 2000, p. 53); the woman: “The love story of my romances, deep down, are history of women, the man is there like a necessary being, sometimes important, is a nice figure, but the form is the woman’s [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 266); the literature: “Words bring the wisdom of the lived [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 188) Portugal: “I don’t know to what extent this country needs me, but I know to what extent I need it. I like even the not so good things about it. There is something much more important than this, which is called patriotism; it’s a carnal relation, of roots [...]”(GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 99); the relationship between couples: “I have learned that the loving feeling isn’t strongest when one is older, love is a lifelong possibility, and if it happens, you must receive it [...]” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 35); and so much more which guide this feeling.

Taking Saramago’s faithful squire advice, this dossier collects articles and essays whose writers peruse the way of treating love in Saramago’s work, this feeling always taken in an ideological position, whether in regards to couples behaviors, whether in regards to the homeland, to humanity, to history, etc. Hereafter, these texts are announced, collecting from its own words the ways of love present in Saramago.

The first article is a declaration of love to Saramago, written by Professor Lélia Parreira Duarte: “Whoever stays silent when I went quiet cannot afford to die before saying everything: in honor to Saramago”. She proposes, as announced by the title, to acclaim the Portuguese author. She dedicates herself to this, remembering “the **Raised from the Ground**’s arrival at Brasil, the first novel analysis and the characters evolution who, initially, were voiceless, underprivileged and ‘forgotten’, become capable of uttering their own discourses and came to be leaders of a transformative revolution [...]”. Not satisfied with these ideas, the professor focuses on some other feminine characters, from other Saramago’s novels, as to evidence José Saramago’s tenderness towards the strong women whom he boasts of having been the creator as well as the creature. Finally, she also discusses how the question of religion is an object of reflection to a pessimist communist and an atheist, in truth a great humanist, “always worried about a problematizing dialogical enunciation, able to witness the sufferings and maneuvers of power [...]”.

The scholars Augusto Rodrigues Silva Jr., Marcos Eustáquio de Paula de Paula e Sara Gonçalves Rabelo, analyze **Death with Interruptions** (2005) articulating the collective, explored in the first part of the novel, and the human and amorous dramas lived by the cellist and by the feminine death. Thanatography enables the verification of these elements as engines of debate that crosses politics and philosophy, systems and human conditions in “Saramago’s alcoves”. Bakhtin and Marx are the base for all this reflection on the “desalienating” character instigated by the amorous and thoughtful impulses of this philosophical novel of passions as essential activities. José Saramago finds the “the real other area of knowledge – love”, as “Death with Interruptions: José Saramago in the thanatography he loves”.

Daniel Vecchio’s article, “The possible love in Saramago”, brings the love stories written in **Baltasar and Blimunda** (1982) and **The History of the Siege in Lisbon** (1989), reflecting upon how they consist in subtle and broad manifestations of feelings and affections exchanged between men and women. The comparison elucidates the building of a materialized love in the possibility of living, as the author himself affirms in the Juan Arias’ interview-book, **Saramago: the possible love** (2000): the love represented in his narratives is always “possible”, without excessive sufferings or unrealizable tasks, far, therefore, from the conventional representations which are attached to the physical and idealizers aspects of love relationships.

Fernângela Diniz da Silva names her article “The Year 1993: Eros as resistance in the prelude to the Saramago’s fiction”, analyzing the work in which José Saramago narrates people’s journey against persecution and violence brought on by authoritarian forces, which are responsible for controlling and submitting them to hostility. According to Fernângela Diniz da Silva, “one of the elements which are figurativized as supporting force is love, particularly the love related to erotism [...]”, which gave a chance to the study of love and sex in this production, with special interest in both the thematic and figurative constructions, and in the emergency of uncanny effects related to the events.

Frederico Dias, in “Love and adaptation in **The Double**, by Denis Villeneuve and José Saramago”, analyses Saramago’s work and its film adaptation, entitled **Enemy**, by Denis Villeneuve, and the different love conceptions present in both productions. The line of reasoning of this study is the one which understands novel and film with isonomy, without

creating a hierarchical relationship between them. Thus, the film director is understood with the same authorial power as a literary author, with the freedom to alter the source material as he finds it necessary so his worldview is present in the final product.

In “Without an Arm in Paradise? Reflections on Lukács’ Irony in Saramago”, Isabela Padilha Papke reflects upon Lukács’s irony concept, the eighth inferno canto, Malebolge, of **Divine Comedy**, and Saramago’s works such as the chronicles **The Traveler’s Baggage**, **The Double** and **Manual of Painting and Calligraphy**. It is a reflection upon the revealing writing of self-seeking, an eternal battle fought by the author, “which proves itself here, valid, and it is grateful for the fact that, this Lukács’ irony, defined as a self-recognition of impotence, emerges as a strike of literary potency, of survival, of the only ironic way of which only irony is capable of being [...]; according to the writer herself.

“Gender and genre in Saramago” is the article of José Leite Jr. In it, the professor explores the meanings of the word “gender” and “genre”: the speech genre and the gender as in female sexuality, considering the fact that Saramago is notable for the appreciation of female gender in all literary genres he created, poetry and prose. The excerpt analyses allows us to deduce that the figurative female variants reaffirm the adjuvant actantial invariant, whereas the woman helps the subject to acquire cognitive and pragmatic competences without which the narrative contract realization would be frustrated. Therefore, the study shapes the transgressive value of the female gender as the power of unmasking the ideological dissimulation as a human love practice.

The essay “The aesthetics of the objectified man: engagement and narrative in **Essay on Blindness** and **Essay on Lucidity**, by José Saramago”, written by Junia Saraiva, studies how these works show the transformation of man into a bestialized being under the capitalism system, which turns him into a victim of his own creation. According to the author, Saramago reproduces this human bestialization in the writing through his own instigating aesthetic, revealing the uneasiness which mirrors the social capitalism brutality.

Mateus Roque writes his article based on the idea that José Saramago is a historical author, studying from this essential element that, through his creative lens, is able of poetically unfolding in various allegorical and

representative forms of the concrete world, past and present, as to be in dialogue with historians, especially the Annales French school. However, the genesis of his perception is Karl Marx, supporting itself in the conception of total History, in other words, the one which aims to comprehend, in the same narrative plan, all historical subjects, rich or poor, cleric or lay. Therefore, the article “In defense of a total History: the literary and historical in José Saramago” elucidates how this conception materializes in literature.

On the other hand, Renata Villon analyses the importance of sight in the process of erasing subjectivity in the article “Blind who can see, but do not see, the dehumanization of the other in **Essay on Blindness**”. Having in mind animalization theories, the author comprehends that the work approaches a blindness much bigger than the physical one, which is the blindness towards the Other, and how it’s been damaging the human and non-human relationships equally. By contrast, “the true sight is the one that consider the Other, and that violence and desolation depicted in the work and that happen every day is due to a lack of empathy to everyone and everything that is considered less than human [...]”.

“In search of the unknown self: wandering, love and subjectivity in **The Tale of the Unknown Island**” by José Saramago”, is the article by Vanessa Cardozo Brandão. In this study, the author considers the fact that José Saramago writes about the theme of travel on a recurring basis. She contemplates that, from a philosophical perspective, one can immediately perceive the theme as a reflection on man and his journey in the world, a life journey, of the being, of the being-in-the world, according to Heidegger. She keeps contemplating that, in a double interpretation, the journey can also be read as a journey of the text itself – a journey of writing, a journey of reading, traveling with meanings in motion, wandering like the traveler himself. Finally reflecting upon **The Tale of the Unknown Island** (1998), chosen for this work, the double reading of the journey as a theme is also seen through the reflection on subjectivity. In it, the idea of subjectivity is presented, crossed by the encounter with the Other as an adventure, based on the loving relationship as presented in the text.

For us, organizing this material was one of the many situations from which we can confirm how Saramago has become a paradigmatic persona, in both his literature and posture of active thinking, as a sharp critic of this

world, involving all of us in his digressive prose, implacable discourses, love position, always in a ethic-aesthetic alignment.

WORKS CITED

ARIAS, Juan. Jose Saramago: el amor possibile. Barcelona, Planeta, 1998.

CAMPOS, A.S. «José Saramago's 'magical' historical materialism». Saramago's Philosophical Heritage, edited by Carlo Salzani, and Kristof K. P. Vanhoutte. Palgrave Macmillan, 2018, pp. 61-80.

CAMPOS, A. S. José Saramago's 'magical' historical materialism. Saramago's Philosophical Heritage, Palgrave Macmillan, 2018. p. 61-80.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). José Saramago nas Suas Palavras. Tradução dos textos em espanhol, francês e italiano de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). As palavras de José Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. A caverna. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.53

SARAMAGO, José. A jangada de pedra. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2015.

SARAMAGO, José. Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo. Belém: ed.UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 14.

SARAMAGO, José. José Saramago: El deber de ser português. [Entrevista cedida a] Sol Alameda. El País, Madrid, Suplemento El País Semanal, 23 abr. 1989.

SARAMAGO, José. José Saramago: Gárzon Hizolo que debía. [Entrevista cedida a] Peio H. Riano. Público, Madrid, 20 nov. 2008.

PUNET, Antonio. La ce, um eufemismo. El Independente, Madrid, 29 ago. 1987

SARAMAGO, José. “Em busca de um nombre”[Entrevista cedida a] “Juan Manuel Villalobos. La Jornada, Cidade do México, 3 dez. 1998.

SARAMAGO, José. Uma certa idéia de Europa. [Entrevista cedida a] Clara Ferreira Alves.Expresso, Lisboa, 7 ago. 1993

Dossiê temático

Saramago: amor e engajamento

Quem se calar quando eu me calei não poderá morrer, sem dizer tudo

Homenagem a Saramago

Lélia Parreira Duarte*

Resumo

Relembra-se aqui a chegada ao Brasil do **Levantado do chão**, as primeiras análises do romance e a evolução de suas personagens que, inicialmente sem voz, desvalidas e “esquecidas”, tornam-se capazes de um discurso próprio e chegam a líderes de uma revolução transformadora. Focalizam-se também algumas personagens femininas de outros romances do autor, buscando demonstrar o seu especial carinho pelas mulheres fortes de quem ele afirma ter sido criador, mas também criatura. Estuda-se ainda na obra saramaguiana a questão da religião, para concluir ser o autor um estranho comunista que é pessimista e um surpreendente ateu que é religioso: na verdade um grande humanista, sempre preocupado com uma enunciação dialógica problematizadora, capaz de testemunhar o sofrimento e as manobras do poder.

Palavras-chave: Saramago; esquecidos; personagens femininas; ideologia; testemunho.

* Professora aposentada da UFMG e da PUC Minas. Tem grande experiência na área de Letras, com pesquisa sobre os seguintes temas: ironia, humor e morte, nas literaturas portuguesa (vários autores) e brasileira (especialmente Guimarães Rosa), sobre os quais publicou muitos estudos e organizou vários congressos e coletâneas de ensaios. Dirigiu na UFMG o Centro de Estudos Portugueses (CESP) e, na PUC Minas, dirigiu o Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros (CESPUC). Coordenou o grupo de pesquisa “De Orfeu e de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”, que reunia pesquisadores de 12 universidades, sendo três estrangeiras.

Whoever Stays Silent When I Went Quiet Cannot Afford To Die Before Saying Everything

In Honour To Saramago

Abstract

We are reminded here of the arrival in Brazil of the roman *Levantado do chão*, the first analyses of the novel and the evolutions of its characters who, at first voiceless, underprivileged and forgotten, became capable of uttering their own discourse and came to be the leaders of a transformative revolution. We also focus on some feminine characters from other novels of the same author, trying to show his special tenderness towards the strong women whom he boasts of having been the creator as well as the creature. We also study in Saramago's works the question of religion, coming to the conclusion that he is a weird communist, pessimist at the core as well as a surprising atheist, having a surprising religious vein: in truth a great humanist, always worried about a problematizing dialogical enunciation, able to witness suffering and the maneuvers of power.

Keywords: Saramago; Forgotten; Female characters; Ideology; Testimony.

Poema à boca fechada
Não direi
Que o silêncio me sufoca e me amordaça
Calado estou, calado ficarei
Pois que a língua que falo é de outra raça.
Palavras consumidas se acumulam, se represam.
Cisterna de águas mortas, ácidas mágoas em
limos transformadas,
Vaza de fundo em que há raízes tortas.

Não direi:
Que nem sequer o esforço de as dizer merecem,
Palavras que não digam quanto sei
Neste retiro em que me não conhecem.
Nem só lodos se arrastam, nem só lamas
Nem só animais bóiam, mortos, medos,
Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam
No negro poço de onde sobem dedos.
Só direi
Crispadamente recolhido e mudo
Que quem se calar
Quando eu me calei
Não poderá morrer, sem dizer tudo.¹
(SARAMAGO, 1985, p.69)

Saramago publicou **Levantado do chão** – esse romance perfeito para releitura nas comemorações do 25 de abril – em fevereiro de 1980 e, em julho do mesmo ano, o romance já estava em segunda edição. Logo apresentado em congresso no Brasil, despertou grande interesse por seu autor, ainda praticamente desconhecido. “Seria essa mais uma obra neo-realista?”, indagava a assembleia que, curiosa, ouvia falar daquele “dia levantado e principal” do romance, após um percurso de três quartos de século, numa espantosa transformação que incluía mudanças nos dois tipos de personagens.

¹ Poema sugerido por Mia Couto e declamado por Odilon Esteves no Programa Letra em Cena, do Minas Tênis Clube, dedicado a Saramago, sob curadoria de José Eduardo Gonçalves. Disponível em: <<https://youtu.be/dhPhEYFJAsg>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

O primeiro tipo, o dos “esquecidos”,² seria caracterizado pelo desvalimento e silêncio do que o autor chama “vidas desperdiçadas”:³ “pode andar por cá uma vida toda e nunca se achar, se nasceu perdido [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 12); de cada vez, foi “comprado e vendido” (SARAMAGO, 1980, p. 13); “Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 14). Esse primeiro tipo não tem espaço próprio. É formado pela gente “solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas?” (SARAMAGO, 1980, p. 14). Posteriormente, essa gente é várias vezes equiparada a animais, ou situada até abaixo deles: “E quando Deus quer, é um fora, outro dentro, mal a mulher pariu, logo ocupa. É uma brutidão de gente, ignorantes, piores que animais, que esses têm seu cio e seguem as leis da natureza.” (SARAMAGO, 1980, p. 79).

O segundo tipo de personagem do romance seria o dos donos da terra, cujo comportamento de dominador, miticamente natural, teria sido iniciado *in illo tempore*, transmitido por relações de contiguidade e indicado pela semelhança dos nomes, sempre terminados em “berto”. Quando o nome de um trabalhador aparentemente foge ao esquema (Felisberto Lampas), como se fizesse naturalmente parte dos dominadores – pois, além de Berto, é feliz –, explica o narrador: “tem nome de Felisberto, mas é um acaso [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 106).⁴

Também a tautofonia que caracteriza os nomes dos representantes do poder junto aos dominados indica-lhes a situação de repetidores do discurso ideológico: tenente Contente, cabo Tacabo, sargento Armamento, administrador Goncelho, os torturadores Escarro e Escarrilho, o agente Leandro Leandres, sempre armados, como se tivessem saído com armas das barrigas das mães.

Desse grupo faria parte o padre Agamedes, sempre o mesmo em nome⁵ e atitudes; embora varie a sua figura física, o seu discurso mantém-se

2 Em “Ideia da justiça”, Giorgio Agamben fala dos esquecidos, conceito que parece coincidir com o de Saramago, quando fala em vidas desperdiçadas. Cf. Agamben (1999, p. 72-73).

3 “É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas.” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 82).

4 Interessante lembrar que, no discurso proferido por Saramago na UFMG, ao receber o título de Doutor *Honoris Causa* por essa universidade, falou de sua rejeição a serem as suas palavras atribuídas a um suposto “narrador”, como se quisesse confirmar sua exclusiva responsabilidade pelo seu discurso: “A pergunta que me faço é se a atenção obsessiva prestada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de substanciosas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra [...]” (SARAMAGO, 1999, p. 22).

5 Agamedes significa o que medita superlativamente e, por isso, sabe o que deve fazer e pode, portanto, identificar-se ao poder.

apoiado no divino e caracteriza-se pelo poder encantatório, de incontestável fidelidade ao latifúndio, cuja maldição seria capaz de obrigar o destinatário a manter-se submisso para aceitar condições sub-humanas de vida.

Levantam-se as vozes: o início do questionamento

Acompanhando o tempo do romance, observa-se a transformação ocorrida naqueles que bem poderiam ilustrar os “esquecidos”: o grupo começa com Domingos Mau-Tempo, em seu sofrimento. Como os domingos, esse Mau-Tempo é submissamente dedicado ao Senhor; determinado, porém, pelo destino negativo indicado em seu nome, acaba por suicidar-se. E assim Saramago inicia a saga dos Mau-Tempo e a vida daqueles “esquecidos”: a mulher, inconsciente de seu papel social e incapaz de ter uma palavra sua, passa da alienação à loucura.

A primeira rebelião contra esse “esquecimento” acontece, no romance, quando vozes de crianças começam a questionar o discurso ideológico: o primeiro filho de Domingos e Sara, embora tivesse o sobrenome Mau-Tempo, ainda em vida do pai discordava de sua submissão e dizia: “Minha mãe, o pai parece que está excomungado [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 43). Também no comício de Évora, ouve-se a voz de uma criança, a qual pergunta onde poderia ser satisfeita uma necessidade física, questão que lembra o conto infantil sobre a roupa nova do rei e é tida como falta de respeito e ignorada. Esse processo de aquisição da consciência crítica acontece, inicialmente, com o aprendizado da leitura: João e Gracinda Mau-Tempo, filho e neta de Domingos e Sara da Conceição, aprendem a ler. João frequenta precariamente a escola e Gracinda é alfabetizada pelo noivo, Manuel Espada.

As transformações revelam-se também no relacionamento sexual: no início havia um impulso individualista e unilateral – “marialvista” – revelação de simples necessidade biológica e certamente do desejo de dominação do homem e da submissão da mulher: e o romance lembra o acontecido com a donzela violentada nos fetos, em razão do “atiçado do sangue”, quando fora buscar água à fonte, quase quinhentos anos antes (SARAMAGO, 1980, p. 24).

Nas três gerações da família Mau-Tempo, a relação sexual passa a ser, paulatinamente, resposta a uma necessidade bilateral, ainda apenas biológica em Domingos e Sara, já mais consciente em João e Faustina, e de escolha, amadurecimento, preocupação com o diálogo e com o crescimento do outro em Manuel Espada e Gracinda. Será talvez oportuno observar que, na festa do casamento dos dois últimos, houve quem ousasse afrontar a prepotência do padre. Nessa festa, os trabalhadores já sabiam falar e ouvir e isso se reflete no surgimento de personagens contadores de histórias.

Escrita e poder

Especialmente importante, em **Levantado do chão**, seria o relacionamento entre escrita e poder, nesse texto em que História e ficção se misturam, num embate entre criação e verdade dos fatos, configurando-se como a literatura de testemunho de que fala Márcio Seligmann-Silva.⁶Esse testemunho, além de misturar realidade e ficção, desvela o horror de injustiças que desrespeitam e humilham seres humanos mesquinamente impedidos de assumir a sua humanidade.

No início do romance, fala-se na escritura do latifúndio, e parece poder relacionar-se essa posse da escrita com a detenção do poder: quem produz os signos detém o poder, pois quem controla a letra controla a comunidade. Justamente por isso a maior repressão ocorre no texto quando os trabalhadores/dominados começam a ler e escrever. É que eles começam a contestar, a partir de uma nova escrita, um código de valores elaborados no seu tempo de “esquecidos”. Isso faz lembrar um estudo de Vera Lopes: “História do cerco de Lisboa: uma leitura anárquica da História”; a professora lembra a ironia de Saramago, em sua “clara proposta de questionamento da existência privilegiada da Verdade no discurso histórico oficial [...]” (LOPES, 1999, p. 62).

Essa aquisição de uma consciência crítica é bem nítida em João Mau-Tempo. Ele ouve os sermões do padre Agamedes, lê os papéis proibidos e faz o seu juízo de homem simples: “se dos papéis acredita alguma coisa, das palavras do padre não acredita em nenhuma [...]” (SARAMAGO, 1980, p.

6 Márcio Seligmann-Silva, um estudioso da questão do testemunho, assim o define: “[...] minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre a visão, a oralidade narrativa e a capacidade de julgar.” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 145).

121). Ele não se julga, entretanto, dono da verdade, mas é capaz de dialogar e, especialmente, sabe aprender com os mais novos. Ao contrário do pai, ele sabe ouvir e defender o filho Antônio. E especialmente notável é o fato de Gracinda, a filha de João Mau-Tempo, convencer Manuel Espada, seu marido, de que ela também deve ir à manifestação dos trabalhadores, apesar da discordância inicial: “responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, isto não é coisa para mulheres [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 310).

Reconhecendo que, como “esquecidos”, seriam sempre – exclusivamente e na melhor das hipóteses – força de trabalho, de produção e de enriquecimento dos felizes Bertos da história, os trabalhadores optam pela luta coletiva que tentará fazer com que eles tenham um discurso próprio, em vez de repetirem individualmente discursos alheios. Sua vitória se preconiza quando uma voz não identificada mostra ter aprendido a atualizar o discurso alheio, ao modificar um ditado da sabedoria popular: “quem rouba por precisão tem cem anos de perdão [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 334).⁷

Nesse sentido, parece possível dizer-se ainda que o próprio texto do romance dialoga, ao estabelecer a intertextualidade e a estrutura em abismo, especialmente com a diferenciação de pontos de vista relativos aos textos referidos. E Saramago diz ter-se provavelmente encontrado no *Levantado do chão*:⁸

[...] o *Levantado do chão* era uma questão de outro tipo que eu tinha que resolver e que tinha a ver com a minha própria vida, com o lugar onde nasci: eu não nasci no Alentejo, mas, *mutatis mutandis*, a história é a mesma. Assim como se eu tivesse que agarrar naquela gente que foram os meus avós, os meus pais e os meus tios, essa gente toda, analfabetos e ignorantes, e tivesse que escrever um livro. (REIS, 1998, p. 45).

Tudo isso explicaria, afinal, tanto a estrutura do romance, quanto o tipo de personagem, sua evolução, sua perspectiva ideológica e sua valorização das mulheres. E revelaria o seu caráter de “testemunha”, porque,

⁷ Lembre-se que antes da conscientização havia a pura repetição de ditados, como quando são todos levados a Évora para o comício: “A voz do povo é a voz de Deus”; veja-se a repetição de um discurso sancionado pelo senso comum que precisa, entretanto, historicizar-se.

⁸ “Eu acho que me encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do chão* [...]” (REIS, 1998, p. 42.)

se sua base é o tempo de observação do autor junto aos “esquecidos”, na sua criação misturam-se a “verdade dos fatos” e as suas estratégias de convencimento.

A valorização da mulher

A capacidade de uma mulher convencer o seu homem, em **Levantado do chão**, indica ter ela conquistado direito a um espaço junto a ele, sendo esse espaço representado também no que lhe é reservado na narrativa. Anteriormente, dizia o narrador: “De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideira e animais de carga [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 125). Ainda mais esquecida e mais desvalorizada que o homem, a mulher teria mais dificuldade em adquirir discurso próprio. Isso se representa, especialmente, no **Levantado do chão**, por meio da surdez física de Faustina, a segunda mulher da família Mau-Tempo; também metaforicamente surda, Faustina só consegue ouvir que o marido não se distraiu, quando foi ao comício.

No final do romance, entretanto, depois de se integrarem ao novo tempo, as mulheres tomam parte nas decisões: “No segundo falar juntaram-se mais quatro vozes, duas de homem, [...] e duas de mulher, Emília Profeta e Maria Adelaide Espada [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 363), sendo esta última a bisneta de Domingos Mau-Tempo. Sua diferenciação do bisavô indica que o processo histórico realmente se realizou. Embora tenha os olhos azuis do avô João Mau-Tempo, os quais poderiam ser vistos como um mau presságio, pois são como os olhos daquele que, há quinhentos anos, forçou a donzela na fonte, Maria Adelaide Espada, já ao nascer, tem voz e aos sete anos entende a vida (SARAMAGO, 1980, p. 337). Ela se une a Emília Profeta e aos outros para a criação coletiva de um novo mundo, onde a realidade pudesse ser contada de outra maneira.

Será interessante observar como àquelas mulheres frágeis e analfabetas de **Levantado do chão** que, literalmente, ergueram-se e afirmaram-se – tornando-se líderes de uma revolução transformadora –, seguiram-se tantas outras, na obra de Saramago, fortes na sua fragilidade e exemplares na sua atuação. Se as mulheres desse romance caracterizam-se

sobretudo pela descoberta da própria força e pela capacidade de orientar a família e todo o seu povo, em outras obras de Saramago, pode-se observar o olhar amoroso e cheio de fidelidade e reconhecimento do autor às suas personagens femininas: lembro Blimunda, por exemplo, capaz de recolher vontades que realizam feitos incríveis, como o de fazer voar a passarola do Padre Bartolomeu. É também dona de seu corpo, como diz Teresa Cristina Cerdeira: “No **Memorial do Convento**, Blimunda é a dona de um corpo oferecido sem limites ao erotismo compartilhado e assumido [...] num tempo de rígidas sanções que negavam à mulher o desejo e o gozo [...]” (CERDEIRA, 2000, p. 218).

Também Lúcia, de **O ano da morte de Ricardo Reis**, é personagem exemplar da fortaleza atribuída às mulheres por Saramago: simples criada, mulher submissa retirada das **Odes** de Fernando Pessoa/Ricardo Reis, o qual lhe atribui o papel de expectadora passiva: “Vem sentar-te commigo, Lydia, à beira do rio./Socegradamente fitemos o seu curso e aprendamos / Que a vida passa [...] / Quer gosemos, quer não gosemos, passamos como o rio. (PESSOA, 1994, p. 98). Diferentemente, a Lúcia de Saramago não é passiva ou submissa: ao contrário, revela a sua coragem ao assumir-se grávida e sozinha e, influenciada pelo irmão, consegue até entender e discutir as manobras do discurso ideológico.

Mulheres fortes serão também, certamente, Joana Carda e Maria Guavaira, de **A jangada de pedra**; Maria Sara e Ouroana, da **História do cerco de Lisboa**; Maria de Magdala, de **O evangelho segundo Jesus Cristo**, e, especialmente, a mulher do médico, do **Ensaio sobre a cegueira**, a qual Teresa Cerdeira vê no quadro de Delacroix “A liberdade guiando o povo”: “[...] rota, erguendo a comida que conseguira encontrar para salvar uma célula ao menos de uma comunidade falida, ela é a paródia dolorosa da heroína de Delacroix, deslocada para um fim de milênio desesperançado. (CERDEIRA, 2000, p. 222). A lembrar ainda Maria mãe de Jesus, que cumpre com a mulher do médico a missão de educar, orientar e guiar os fracos, humilhados e ofendidos, na busca de recuperar ou adquirir uma digna humanidade.

São todas essas mulheres extraordinárias, fortes e capazes de orientar homens e lutar pelo respeito e por um lugar ao sol, sempre tratadas com enorme ternura e carinho por seu autor. E certamente corresponsáveis por vários dos prêmios recebidos por ele, como o Nobel, em 1998, o prêmio

Camões (Portugal/Brasil), em 1995, e mais 25 outros prêmios, sendo 12 portugueses e 13 de países estrangeiros (Itália: 7, Espanha: 6 e 1 do Reino Unido). E ainda títulos como o de Doutor *Honoris Causa*, concedido, entre outros, pela UFMG, em 1999.

Toda essa fortaleza feminina acaba por chamar atenção, e houve mesmo quem perguntasse ao autor se não seriam essas personagens muito idealizadas, sempre tão capazes e tão fortes. Com um sorriso, teria ele respondido: “Mas isto é apenas uma fase [...]”. Essa fase, entretanto, se perpetuou durante sua vida de escritor consciente de um papel que Mia Couto chamou, numa entrevista, de um estranho comunista / pessimista e de um surpreendente ateu, que é religioso (COUTO, 2022),⁹ a que, certamente, poder-se-ia acrescentar: um idealista educador.¹⁰

Interessante notar as declarações de Saramago sobre suas personagens em várias oportunidades e, especialmente, no volume **A estátua e a pedra**, posteriormente renomeado **Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo**. Diz o autor, por exemplo: “Sinto que as mulheres são, em regra, melhores do que os homens [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 279); na **História do Cerco de Lisboa**, “a força está nas mulheres... Claramente nas mulheres [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 279); “[...] as personagens fortes dos meus romances são as personagens femininas [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 280); Blimunda “surgiu-me com uma força que, a partir de certa altura, me limitei a... acompanhar [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 281); “[...] é a própria história que me leva, sem me ter preocupado antes com isso, a que haja sempre em todos os meus romances uma mulher forte [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 283).

Consciente de que a sua obra se abre aos leitores de agora e também aos do futuro, “O escritor explica-se”: faz uma autoanálise, analisa suas personagens femininas e lembra ter sido criado por mulheres extraordinárias, as quais lhe ensinaram profundidade e humanismo.

Foi esse assunto das personagens femininas discutido com o autor numa entrevista, tendo ele dito que as de **Levantado do chão** seriam plausíveis, pois ele as conhecera quando esteve durante dois meses entre os trabalhadores do Alentejo. Já Blimunda não seria plausível, pois estaria “noutra esfera, embora muito ligada ao concreto das ações, das vivências,

⁹ Mia Couto em entrevista sobre José Saramago (LETRA, 2021).

¹⁰ Saramago (1999) assumiu plenamente esse papel na cerimônia de recebimento do título de Doutor *Honoris Causa* na UFMG, quando discutiu a questão autor/narrador.

dos sentimentos e dos atos [...]”. Também não seriam plausíveis as mulheres de **Jangada de pedra**, nem a Lúcia de **O ano da morte de Ricardo Reis**, uma personagem que se faz no ato do discurso(DUARTE; MALARD; MIRANDA, 1988,p. 96-97).

Hoje compreende-se: a “fase” a que se referia Saramago não se restringia ao seu tempo de produção; realisticamente, sabia ele que essa luta seria muito longa, maior que o seu próprio tempo de vida; a força transformadora de suas personagens não seria capaz de vencer totalmente o “esquecimento”, para criar uma justiça que desse reais condições de vida a todos os que vivem esperando poder levantar-se do “chão”. Pois, embora marxista convicto, reconhecia ele os limites da reflexão ideológica nos seus livros, apesar de sua “clara proposta de questionamento da existência privilegiada da Verdade no discurso histórico oficial.” (LOPES, 1999, p.62).

Ainda sobre as mulheres de sua obra, Saramago declarou não ser ele apenas “criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas”; “essas dezenas de personagens de romance e de teatro [...], esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta [...]”,os quais foram seus “mestres de vida”. Pois ele não teria, “a bem dizer, mais voz que a voz que eles tiveram”, pois o conduziram, mais do que ele os guiou (SARAMAGO, 2018, p. 21).

Muitos estudiosos debruçaram-se sobre as personagens de Saramago: Aguilera, por exemplo, diz que essa obra é sustentada também por excepcionais figuras femininas, “verdadeiramente fortes, verdadeiramente sólidas [...]fulgurantes encarnações do melhor da condição humana[...]” (AGUILERA, 2010, p. 277). E acrescenta posteriormente o crítico: “Saramago deposita a sua confiança numa mulher que assume a sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos, que defende a sua exclusiva razão de ser[...]” (AGUILERA, 2021, p.281).

Também em dicionários estudam-se essas personagens, como em **Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago** (NETO, 2012), em que Pedro Fernandes Neto analisa como a estética e a lógica do retrato se cruzam com as questões do feminino, da identidade e da representação discursiva na obra do autor. E ainda o **Diccionario de personajes saramaguianos** (KOLLEFF, 2008), dirigido por Miguel Koleff, o **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**, de Salma Ferraz (2012) e o **Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa** (REIS, 2016). Neste, estudam-se várias personagens de

Saramago, sem restrição ao seu contexto literário de origem, o que possibilita a extensão da observação a outras práticas mediáticas: cinema, televisão, rádio e banda desenhada, sublinhando desse modo a atualidade de figuras que, mesmo criadas no passado, continuam a dialogar com o nosso tempo e com o nosso quotidiano.

A religiosidade

Uma última questão seria talvez relevante focalizar nesta homenagem a Saramago: trata-se da “religiosidade de um Saramago ateu”, sobre a qual disse o autor em uma já mencionada entrevista: “há uma temática muito recorrente nos meus livros, que é a religião. O cristianismo, mais concretamente, o catolicismo. Apesar de eu ser ateu, há o **São Francisco de Assise** o **Memorial do convento**. Eu às vezes respondo, não, eu sou ateu mas não sou cego.” (SARAMAGO, 1988 apud DUARTE, MALARD, MIRANDA p. 100). Em outro momento, ele lembra que, em **Levantado do chão**, após o nascimento de Maria Adelaide, é ela “visitada pelos três Reis Magos e isso é, por assim dizer, uma recuperação do nascimento de Jesus, que a essa altura ainda não era o Cristo...” (SARAMAGO, 1988, p. 100). E explica: “Falo da disponibilidade para receber essas associações de ideias, que estão contidas no simples fato de descrever o nascimento de uma criança, pois o escritor vive num meio mental e moral em que tudo tem a ver com a religião.” (SARAMAGO, 1988, p. 100 apud DUARTE, MALARD, MIRANDA).

O assunto foi tratado pelo Pe. Geraldo Magela Teixeira, à época Reitor da Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, por ocasião das comemorações do prêmio Nobel, na PUC Minas, onde se publicou o **Caderno CESPUC de Pesquisa** n. 4, dedicado a “José Saramago: um Nobel para as literaturas de língua portuguesa” (TEIXEIRA, 1999, p. 7-11). Em seu texto “Saramago, um cristão inconfesso”, Pe. Magela afirma que as “pegadas de fé” encontradas na obra do nosso Nobel não serão passos “de uma militância, inadmissível em Saramago, pois seus passos, em toda sua obra, são, intencionalmente, na contramão da fé.” (TEIXEIRA, 1999, p. 8). E mostra diferenças entre a obra saramaguiana e a de autores como Norberto

Bobbio e Morris West, lembrando uma afirmação do autor de **O evangelho segundo Jesus Cristo**: “Para mim, ateu, como para um crente, a questão da relação do homem com Deus é importante. É esta relação básica, essencial, radical, que eu ponho em causa neste livro.” (TEIXEIRA, 1999, p. 9).

Em seguida, Pe. Magela mostra, em alguns trechos desse romance – especificamente relativos à concepção de Maria, ao sonho de José e à morte de Jesus –, que,

[...] mesmo se José Saramago, em momento algum de sua obra, deixasse dúvida sobre sua confissão explícita de ateísmo, a humanidade do seu trabalho, a luta de sua vida pela justiça e pela solidariedade humana, sua indignação com a atual arrumação do mundo seria uma prova de seu profundo espírito cristão. São Paulo, na Carta aos Romanos, afirma que “diante de Deus, passará por justo não quem sabe, mas quem pratica a lei”. (TEIXEIRA, 1999, p. 10-11).

Talvez se pudesse relacionar essa questão à valorização e à defesa dos “esquecidos” tratada neste texto, bem como ao que diz Mía Couto, que vê em Saramago um estranho comunista/pessimista e um surpreendente ateu/religioso,¹¹ a que certamente se poderia acrescentar um idealista educador.¹² Para concluir: Saramago terá sido na verdade um grande humanista, sempre preocupado com os humilhados e desprezados por um poder injusto – político ou religioso.

Isso me leva de volta ao poema que abriu esta celebração dos 100 anos de Saramago, com a sua terrível ameaça: “Quem se calar [...]Não poderá morrer, sem dizer tudo [...]”. Creio que isso explicaria o trabalho fecundo do nosso laureado escritor, em cujo universo ficcional convivem personagens de natureza, configuração e condição muito diversas, várias oriundas da História, outras de origem mítico-bíblica, ou ainda figuras alegóricas ou mesmo animais. Um denominador comum, entretanto, as uniria: o olhar atento de um escritor que denunciava o mal, porque sonhava com um mundo mais humano, com melhores condições de vida para todos. Esse escritor, embora sempre assertivo e ciente das intenções e dos caminhos de suas personagens, teve também a humildade de dizer: “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz.” (SARAMAGO, 2013,

¹¹Letra (2021).

¹² Papel que ele assumiu plenamente na cerimônia de recebimento do título de Doutor *Honoris Causa* na UFMG, quando discutiu a questão autor/narrador(1999).

p.71). Seria talvez como se dissesse que, imbuído embora de suas verdades, o autor tem as suas certezas abaladas pelo discurso e pelas atitudes de suas personagens, as quais ele anteriormente pensava dominar.

Isso poderia provavelmente ligar-se um depoimento de Mia Couto: respondendo sobre o que teria aprendido com José Saramago, afirmou ter sido “a usar melhor o discurso direto e o indireto[...]” (COUTO, 2022). Essa seria uma enunciação dissimulada, pois o leitor muitas vezes não sabe quem está a falar. Saramago teria dito: “A língua que falo é de outra raça, como se tivesse a percepção de que a língua que podia servir a um escritor tinha que ser de outra dimensão, porque a que lhe deram como língua materna não lhe bastava”.¹³ A isso talvez pudesse acrescentar-se: esse seria um artifício irônico de sabedoria enunciativa do nosso homenageado, que, estabelecendo com essa problematização uma estrutura dialógica em seus textos, tentaria manter o seu leitor atento, não só à história lida, mas também aos artifícios de convencimento da linguagem e da ideologia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Ideia da justiça. In: AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. Tradução, prefácio e notas de Joao Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 72-73.

AGUILERA, Fernando Gómez. José Saramago nas suas palavras. trad. dos textos em espanhol, inglês, francês, e italiano de Cristina Rodrigues, Artur Guerra. - Alfragide : Caminho, imp. 2010.

AGUILERA, Fernando Gómez. José Saramago nas suas palavras. Porto: Porto Editora, 2021.

CERDEIRA, Teresa Cristina et al. (org.). José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar. In: E agora, José(s)? José Saramago e José Cardoso Pires 20 anos depois. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

¹³ Entrevista de Mia Couto a José Eduardo Gonçalves, sobre Saramago, YOUTUBE.COM.MINASTCoficial.Letra em Cena/ComolerSaramago.Com Mia Couto. Acesso em 12.04.2022.

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: o romance contra a ideologia. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. Formas de ler. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 101-114.

DUARTE, Lélia Parreira, MALARD, Letícia, MIRANDA, Wander. José Saramago, tecedor da História. Boletim do Centro de Estudos Portugueses. FALE/UFGM, p. 90-100, jul. 86/dez. 88.

FERRAZ, Salma. Dicionário de personagens da obra de José Saramago. Blumenau: Editora de FURB, 2012.

KOLLEFF, Miguel (org.). Diccionario de personajes saramaguianos. Buenos Aires: Fundación Santillana, 2008.

LETRA em Cena, como ler... José Saramago. Belo Horizonte: Minas Tênis Clube. 09 mar. 2021. 1 vídeo (1h02min.). Publicado por Minas Tênis Clube. Disponível em: <https://youtu.be/dhPhEYFJAsg>. Acesso em: 28 jul. 2022.

Lopes, V. (2017). HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA: UMA LEITURA ANÁRQUICA DA HISTÓRIA. Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaios, 1(4), 61-70.

NETO, Pedro Fernandes. Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago. Curitiba: Appris, 2012.

PESSOA, Fernando. Poemas de Ricardo Reis. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 98.

REIS, Carlos. José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar. In: CERDEIRA, Teresa Cristina et al. (org.). E agora, José(s)? José Saramago e José Cardoso Pires 20 anos depois. Belo Horizonte: Moinhos, 2019

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

REIS, Carlos (org.) Dicionário de personagens da ficção portuguesa. Coimbra: CLP/FCT, 2016. Disponível em: <http://dp.uc.pt/>. Acesso 20-04-22

SARAMAGO, José. A Estátua e a Pedra. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, José. Discurso. José Saramago: Doutor Honoris Causa da UFMG. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Faculdade de Letras, 1999. p. 19-26.

SARAMAGO, José. Discursos de Estocolmo. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. Lisboa: Fundação José Saramago, 2018.

SARAMAGO, José. Levantado do chão. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

SARAMAGO, José. Poemas possíveis. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1981. Disponível em: <https://youtu.be/dhPhEYFJAsg>. Acesso em: 12 abr. 2022.

SARAMAGO, José. Poemas possíveis. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Repensando o campo literário a partir do testemunho: um percurso de Êsquilo a Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 131-171.

SILVA, Vera Lopes da. História do cerco de Lisboa: um cerco de discursos. 1993. Dissertação (Mestrado em Literaturas Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

TEIXEIRA, Pe. Geraldo Magela. Saramago, um cristão inconfesso. Cadernos CESPUC de Pesquisa, Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, n. 4, p. 7-11, jan. 1999.

A escrita enquanto inferno: Saramago, Dante e a ironia de Lukács

Isabela Padilha Papke*

Resumo

Lukács, em sua obra **Teoria do Romance**, definiu a ironia como sendo o autorreconhecimento da impotência do sujeito humano. O presente trabalho tem por objetivo revelar o como Saramago performa esse conceito lukácsiano em algumas de suas obras, de modo a observar suas reflexões mediante o próprio ato de sua escrita, quando integradas dentro de suas ficções, bem como realizar uma análise comparativa de seus trabalhos mediante a performance desse conceito de Lukács na obra de Dante Alighieri, **A divina comédia**, principalmente no que diz respeito ao oitavo canto infernal da obra, denominado *Malebolge*.

Palavras chave: Ironia; Malebolge; Saramago; Dante.

* É Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Mestra na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá e Licenciada em Letras Habilitação Única - Português e Literaturas correspondentes pela mesma Universidade. É revisora ortográfica na Revista "História em Curso", revista científica dos alunos do curso de História da PUC-Minas, membro do Grupo de Estudos em História e Literatura da PUC-Minas (GEHISLIT) e membro do Grupo de Estudos Literaturas e Ditaduras da PUC- SP. (GELD). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9127-1698>.

Writing as Hell: Saramago, Dante and the irony of Lukacs

Abstract

Lukács, in his *Theory of Novel*, defined irony as the self-recognition of the impotence of the human subject. The present work aims to reveal how Saramago performs this Lukastian concept in some of his works, in order to observe his reflections through the very act of his writing, when integrated into his fictions, as well as to carry out a comparative analysis of his works through the performance of this concept of Lukács in the work of Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, mainly with regard to the eighth infernal canto of the work, called Malebolge.

Keywords: Irony; Malebolge; Saramago; Dante.

Considerações iniciais

Em seu ensaio “Um novíssimo lê Dante”, Alfredo Bosi (2003) realiza uma leitura acerca da análise de um crítico italiano, Eduardo Sanguinetti, acerca da obra **A divina comédia**, de Dante Alighieri, no qual o teórico tece apontamentos acerca dos cantos de *Malebolge* (fossas más), os quais retratam o oitavo círculo do inferno dantesco, onde o poeta pune os fraudulentos. O uso desse ensaio em nossa análise se torna crucial, por ser, por meio dele, que visualizamos a nítida conversa existente entre Saramago e a obra dantesca.

Afirmar que Saramago teça diálogos com Dante em sua obra pode parecer um raciocínio óbvio, afinal, é muito fácil dizer-se que os ecos d’**A divina comédia** se façam grandes nas literaturas ocidentais. No entanto, Saramago traça uma linha específica de comparação, principalmente no que diz respeito ao trabalho realizado em suas crônicas, como por exemplo, em textos como “Sem um braço no Inferno”, presente em sua obra **A bagagem do viajante** (2017), crônica no qual ele realiza referências diretas ao autor e principalmente, ao seu inferno.

Queria dizer que apesar desse meu ar pacato e grave, que se limita a oferecer um sorriso ao convívio das gargalhadas, também desço aos infernos. Quando entro naquelas obscuras furnas, entre o relampejar do órgão de luzes e o desencadear sonoro dos altifalantes, quando sinto o chão estremecer debaixo dos pés e vejo aqueles dezenas ou centenas ou centenas de vultos contorcerem-se e vêm-me logo a lembrança (se a isso vou de antemão decidido, claro.) os tercetos com que Dante explicou o inferno. E acho parecido. (SARAMAGO, 2017, p. 179)

Entretanto, o inferno de Dante ainda nos parecia muito grandioso para uma referência em um curto texto, como o citado acima – mesmo que ecoe, de formas diferentes, em temáticas ou em outras crônicas e romances –, a partir do texto de Bosi, passamos a perceber os múltiplos ecos do *Malebolge* na literatura de Saramago. Bosi menciona que o oitavo círculo é dividido em dez fossas: “Nas quais jazem, separadamente, rufiões e sedutores, os adúladores, os simoníacos, os adivinhos e magos, os especulatórios, os

hipócritas, os ladrões, os conselheiros dolosos, os semeadores discórdia e enfim dos falsários.” (BOSI, 2003, p. 377).

Bosi menciona ainda que Sanguinetti, como vanguardista, lê a obra dantesca como possuidora de uma estrutura narrativa, por não se centrar nas questões líricas dos personagens e, sim, num estabelecimento de um itinerário ético, que revela a proposta ideológica compositora de Dante e que “narra visualmente os efeitos do juízo divino” (BOSI, 2003, p. 378). Sanguinetti, de acordo com Bosi, explicita o caráter negativo que a existência assume ao fixar-se no mal e no castigo. Para o crítico italiano, o inferno seria, “um soberbo monumento construído sobre o nada, uma viagem através dos pecados, das omissões e dos enganos, que a condição humana ofereceu à memória e a imaginação do poeta [...]” (BOSI, 2003, p. 378).

Dante, Saramago e arte de zombar de si mesmo

Joseph Falvo, em seu artigo “*The Irony of Deception in Malebolge: Inferno XXI-XXII*”, menciona que Dante não apenas leva o leitor a examinar mais de perto o poder do discurso e o modo como ele pode tornar-se uma fonte de salvação ou perdição, mas também a refletir sobre o verdadeiro significado de sua própria comédia, uma mistura de falsidade e verdade, um preceito que podemos considerar como uma reflexão do próprio Dante sobre sua escrita, de modo a ironizar seus processos. Lukács, em sua obra **Teoria do Romance** (2009), versou sobre esses aspectos quando cunhou sua própria definição de ironia. Mas, antes de adentrarmos suas reflexões, precisamos compreender a ironia como figura de linguagem e a importância do contexto romântico na consolidação desta no meio literário. Hudson Aragão, em seu artigo “Ironia e Literatura: Intersecções” (2013), pontua que a ironia atravessa a temporalidade histórica. Tivemos primeiramente a ironia grega, nos tipos socrático e trágico; posteriormente, no tipo romântico, vinculada a diversos nomes do pensamento alemão do século XVIII, e, na versão moderna, proveniente da revisão de literatura das teorias do romantismo. Por último, Aragão pontua a possibilidade de enxergar a ironia como função retórica, postura, ou até mesmo como centro de

discussões acerca da própria arte. Para compreender com mais magnitude a aplicabilidade da ironia em contexto literário, nos dirigiremos, agora, para Lélia Parreira Duarte, em seu artigo, “Ironia, humor e fingimento literário” (1994).

Duarte comenta que a ironia é definida popularmente como sendo uma figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, implicando um reconhecimento da potencialidade de mentira implícita em termo de linguagem. A ironia, nessa definição, é dependente da estrutura comunicativa do que é dito, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Nesse sentido, a ironia revela seu parentesco com a literatura, que se constitui como afirmação de uma identidade individual que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade. Um autor escreve para ser lido, mesmo que seja, em princípio, por ele mesmo, [...] embora o autor clássico aparentemente negue isso, pois não se coloca de forma explícita na obra e não revela geralmente preocupação com o receptor [...] (DUARTE, 1994, p. 55-56).

Duarte pontua também que o nascimento da ironia acontece durante o Romantismo, quando ocorre a revolta do indivíduo contra a sociedade, de modo a manifestar sua subjetividade como modo de rebeldia a objetividade: “o autor passa a assumir voz na narrativa, representando-se através de um narrador implicado no texto, de forma autodiegética, homodiegética ou até heterodiegética [...]” (DUARTE, 1994, p. 56). Nesse caso, o autor deve abdicar de sua posição de autoridade, ao passo que tem que considerar a capacidade de seu leitor de compreender a mensagem proposta em modo irônico, gerando uma ironia que conta com um fator retórico.

Essa ironia retórica dos românticos conta com um monologismo que está a serviço de ideologias, buscando estabelecer verdades que interessam a determinadas perspectivas. “Essa valorização romântica do indivíduo gera, entretanto, um paradoxo, porque ao lado do desejo do absoluto, o homem toma consciência de sua transitoriedade e relatividade; opondo-se à infinitude de seu desejo, o homem conhece a finitude da vida [...]” (DUARTE, 2017, p. 59). Gyorgy Lukács define a ironia, em sua obra **Teoria do Romance**, como sendo um autorreconhecimento da impotência do sujeito. Para ele:

O autorreconhecimento, ou seja, autossuperação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do Romance, os estetas do primeiro Romantismo. Como constituinte formal da forma romanesca, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio. Com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela abstração e, portanto, a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto. (LUKÁCS, 2009, p.175).

Para compreender como o conceito de ironia, conforme Lukács, é performado tanto na obra dantesca, como em algumas obras saramaguianas, retomemos Falvo que comenta que, embora em *Malebolge* se trate de um mal de natureza sobrenatural, esse mesmo mal é retratado nestes cantos de uma forma humanizada, envolvendo dois peregrinos (Dante e Virgílio) numa atmosfera cômica, que chama a atenção do leitor por meio dos traços físicos e psicológicos de seus personagens.

É interessante observar esse ato n’**A divina comédia**, pois o próprio autor é personagem de sua ficção, o que pode entregar-nos uma proposta de construção de uma caricatura de si mesmo, por Dante. Em Saramago, notamos uma proposta semelhante, sem a necessidade de o autor colocar-se como personagem. Por meio de sua própria narração, ele já caracteriza uma espécie de caricatura de seu próprio ato narrativo. Em sua crônica “uma carta com tinta de longe”, também presente em sua obra **A bagagem do viajante**, ele menciona: “quem escreve, penso eu que procura ocultar um defeito, um vício, uma tara aos seus próprios olhos indecentes. Quem escreve, está traindo alguém.” (SARAMAGO, 2017, p. 117.), em sua obra **O homem duplicado** (2019), ironiza seu próprio trabalho de narrador:

Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver, foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de ideias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveriam ser expressamente proibidas pelas leis do bem escrever. (SARAMAGO, 2019, p. 35)

Em outro excerto d’**O homem duplicado**, o português zomba₂ por meio da ironia₁ até mesmo do valor do romance como gênero:

Que os acontecimentos lhe aparecessem depois ordenados no livro de História, em nada modificava a sua ideia, o que o compêndio fazia não era mais que recolher as livres fantasias de quem o havia escrito, e, portanto, não deveria existir uma diferença assim tão grande entre essas fantasias e as que se podiam ler num romance qualquer. (SARAMAGO, 2019, p. 70).

Pelo fato de o protagonista da trama, Tertuliano Máximo Afonso, ser um professor de História, constrói-se a ideia de que, para ele, os livros de História são tão passíveis de criar fantasias quanto ficções, incutindo-nos a ideia de que não há a necessidade da ficção, pois a realidade já produz a quantidade de fantasias necessárias, não havendo um porquê de se criar mais. Outro tipo de relação com o romance que é construída por meio de Tertuliano é a de tratá-lo como um passatempo vulgar, sem muita serventia para o intelecto: “Não é disso que falamos, mas sim da minha vida profissional, Muito mais do que um romance que estivesse a ler nas tuas horas vagas [...]” (SARAMAGO, 2019, p. 63).

Em **Manual de pintura e caligrafia** (1992), Saramago entrega a sua obra o epíteto de “Ensaio de um romance”. No livro, o autor cunha uma retórica entre a pintura e a escrita, em uma constante reflexão de insuficiência em relação àquilo que realiza:

Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo essa escrita falhar, se daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas, forem pra mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta, se, uma vez, mais em suma (a primeira vez não chegou a ser), a mim mesmo deve recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades. (SARAMAGO, 1992, p. 4-5).

Por meio desse excerto, percebemos com que tom Saramago trabalha a reflexão sobre a escrita em sua escrita – ou seja, com a metalinguagem – e como faz dialogarem escrita e pintura, o que nos possibilita entender claramente quão grande é seu conflito. Por isso, o epíteto de “Ensaio de um romance” ecoa tão bem nessa obra, pois literalmente ele não acreditava estar escrevendo um romance, assim como não acreditava ser um romancista. Se retornarmos ao canto terceiro da Divina Comédia, veremos que Dante e

Virgílio chegam às portas do inferno com a seguinte mensagem: “Livrate desse medo circunspecto;/ aqui toda tibiez esteja morta;/ que chegando ora estamos ao conspecto/ das tristes gentes das quais já te disse/ que têm perdido o bem do intelecto [...]” (ALIGHIERI, 2018, p. 47).

Esse contexto é importante, visto que Saramago faz uso da ironia para lidar com a velhice. Vale recordar aqui que Saramago iniciou sua carreira de escritor tardiamente, sendo consagrado já em idade avançada dentro do campo literário. É sabido que, muitas vezes, de modo estereotipado, vinculam a fase idosa, ao não ser possuinte de discernimento para as coisas básicas da vida, no decurso de uma fase onde desprovê-se da intelectualidade de forma cada vez mais atroz, mediante a demência adquirida progressivamente. Para escritores como Saramago e Dante, o inferno só pode ser o estágio no qual se perde a capacidade de raciocínio. Em vias práticas de interpretação, o caráter finito da vida de um sujeito deixa-o de cara com seus maiores temores, podendo ser eles não necessariamente a vida após a morte, mas o trajeto que o leva até ela, o mais puro reflexo do que Lukács propõe como sendo a ironia:

Essa unidade, no entanto, é puramente formal; o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram seus objetos. Isso retira da ironia toda a superioridade fria e abstrata que reduziria a forma objetiva a uma forma subjetiva, à sátira, e a totalidade um aspecto, já que obriga o sujeito contemplador e criador a aplicar em si próprio o seu conhecimento do mundo, a tomar a si mesmo, assim também as criaturas como livre objeto da ironia em suma, ao transformar-se num objeto puramente receptivo, prescrito normativamente para a grande épica. (LUKÁCS, 2009, p.75-76)

Lukács considerou a obra de Dante como sendo aquela que faz uma transição da epopeia para o romance, e isso nos entrega mais oportunidades de aprofundarmo-nos nas relações de Saramago com Dante. Ao colocar lado a lado as definições de sujeito da epopeia e sujeito do romance, Lukács pontua que uma das características principais do homem das épicas seria o que ele denomina como sendo uma totalidade da vida: “A feliz totalidade

existente da vida está subordinada ao verso épico segundo harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial.” (LUKÁCS, 2009, p. 57).

Essa dita totalidade da vida só é possível pelo fato de a épica se dar em uma cultura fechada que se baseia no fato de o herói de suas histórias não ser o dono de seu próprio destino, por ele ser predestinado por divindades. A agonia da incerteza mediante a finitude da vida não ronda esse sujeito que, por não ser agente de sua vida, não tem que se preocupar com decisões. Em contraposição, temos o herói da cultura aberta, o do romance, a dita epopeia do mundo abandonado por Deus, que é o herói agente de seu destino e atormentado pela angústia de suas próprias decisões. “O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Ao invés de lhe ser entregue a totalidade da vida, a certeza de que seu ciclo tem um começo, meio e fim, o herói romanesco tem o desafio de buscar essa totalidade. “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 71).

Para Lukács, o novo herói que surge no drama moderno não compreende que a essencialidade que procura não está presente em valores humanos, nem que a certeza íntima desse saber não pode oferecer nada que lhe sirva para sua vida em si. Contudo, anseia por descobrir sua essência e encontrá-la sozinho em seu destino. Sua solidão se faz necessária, pois é por meio dela que ele se desaponta com sua vida e embarca no obscuro caminho do autoconhecimento. Essa solidão, muito além de dramática, é psicológica, pois a própria trajetória desse sujeito que se torna herói expressa liricamente a psicologia de seu drama vivente, a força motriz que constitui a tragédia.

Quando o inferno dantesco e a ironia dividem palco

Para encaminhar nossas reflexões para o fim, de modo a aglutiná-las com coerência, retomemos para análise o primeiro texto saramaguiano citado neste trabalho: a crônica “Sem um braço num inferno”. O texto se inicia com seu sujeito narrador e protagonista em reflexão sobre seu viver, constatando ser uma pessoa boa, com um único dito defeito, a ironia:

Essa expressão sisuda e seca que passeio pelas ruas, engana toda a gente. No fundo, sou um bom sujeito com uma só confessada fraqueza de má vizinhança: a ironia. Ainda sim, procuro trocar-lhe as voltas e trato de trazê-la à trela (as aliterações dos nosso trisavós estão outra vez na moda) para que a vida não se torne em demasia desconfortável. Mas devo confessar que ela me vale como receita de bom médico sempre que a outra porta de saída teria de ser a indignação. Às vezes o impudor é tanto, tão maltratada a verdade. Tão ridicularizada a justiça, que se não troço, estoiro de justíssimo furor. (SARAMAGO, 2017, p. 179).

E será, justamente, essa sua peculiar característica que será colocada a prova nessa história. Afinal, a crônica tem como mote principal mostrar que a ironia é uma arma tão perigosa que atinge a si mesma. Vejamos como isso toma corpo.

O protagonista, dentro da crônica, inicia um diálogo com aquela que tem como sendo sua única corruptela: “Cuidado, ironia. É altura de recolheres à tua jaula, distrai os dentes num osso insensível, porque é de carne viva e a sangrar que estou falando.” (SARAMAGO, 2017, p. 180). A dita ironia é personificada, torna-se personagem e ainda é ameaçada com ironia, pelo narrador e protagonista do texto.

Ali à direita, no limite da pista dança sozinho um homem. É um velho que veste uma camisa de renda, que tem os cabelos compridos, lisos de uma cor desvalada de louro falso, um velho que usa umas calças floridas e que dança sozinho, movendo com insolência e desafio as pernas- e um braço. O outro braço, o direito, é apenas uma manga vazia cujo punho se prende no cinto. E através do tecido quase transparente vê-se o coto agitar-se no balanço da música, com um resto de músculos que ainda não desaprenderam os gestos da antiga harmonia e ceguem cegos o desamparado voo do braço esquerdo. (SARAMAGO, 2017, p. 180).

O homem louro citado na crônica, não teme a realidade que o cerca, dança impetuosamente como se fosse alheio a sua condição de estar no inferno como os outros, transcende sua realidade, é distinto do sujeito protagonista, que desce ao inferno atordoado. Após visualizar a figura do homem, o sujeito protagonista volta a conversar com a ironia e, dessa vez, pede para que ela venha à tona, que use, com o homem, seu papel jocoso que lhe é tradicionalmente atribuído, mas esta é incapaz dessa tarefa.

A ironia personificada acaba por sofrer o dito reconhecimento de sua impotência, prevista por Lukács, que faz com que ela volte a si própria e reconheça sua incapacidade diante do homem, causada pelo sujeito que a abriga, que se reconhece como um ser sem totalidade, totalidade essa que está evidenciada na figura do velho louro.

Para Lukács, “a loucura é inteiramente ignorada na epopeia, exceto quando se trata de uma linguagem universalmente incompreensível de um mundo sobrenatural [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 61). Em contraposição, o sujeito da cultura aberta possui tais características, ele é quem controla suas ações, “pois crime e loucura são a objetivação do desterro transcendental [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 61). O sujeito protagonista tem sua ironia como a marca de seu crime, e a loucura nas suas inquietações. Já o velho louro que, por dançar incessantemente no inferno, poderia ter sido visto como louco é, na verdade, invejado por aquele que o observa, invejado porque pode viver despreocupado e alheio à sua condição.

Enquanto o personagem protagonista é um indivíduo atormentado pela inconstância de seus dias, pelos fantasmas de sua existência, o velho louro, já sendo habitante do inferno, não tem mais com o que se preocupar, seu destino já foi traçado, já fora condenado e, por isso, é mais feliz que o outro. Podemos perceber, portanto, que, de certa forma, o sujeito protagonista da crônica é possuinte das características que Lukács entrega para o sujeito romanesco, sobrevivente das culturas abertas, enquanto o homem louro possui as características dos sujeitos das epopeias, habitantes de culturas fechadas.

Lukács pontua que a loucura e o crime não são atitudes que pertençam ao mundo das culturas fechadas, pelo fato de que os sujeitos destas não são agentes de seu destino e, portanto, não podem ser culpados de suas ações. O mundo do inferno retratado na crônica, é esse mundo alheio a ideais; o velho não é um indivíduo, é uma persona, um ser do mundo

inferior que lhe gera o desconforto de perceber-se impotente, tanto que o final da crônica é visceral: “Não conheces esta música, deste bailado não sabes – e tens medo [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 180). Saramago conclui que até mesmo a ironia, em seu modo jocoso, teme a totalidade dos dias do homem infernal, não dança sua música, reconhecendo-se impotente, provando que até mesmo a impotência é provida de impotência.

Agora, sim, ironia, é a tua vez. Sai da tua jaula, ronda sorrateiramente esse homem, afia os dentes gulosos, habituados a uma doméstica e ridícula pitança. Ele dança absorto, não dá por ti, porque não tacas? Chama-lhe de velho, maneta, outros nomes que esta habituado a ouvir. Ele dança, infinitamente dança, afasta-se cada vez mais. Diz-lhe adeus, ironia, enrosca-te na palha e dorme, se puderes. (SARAMAGO, 2017, p. 180)

Se retomarmos Joseph Falvo, veremos que a sutil lembrança da queda dos anjos e dos homens, cujo orgulho rompeu a ordem divina da criação universal em *Malebolge*, reflete a lei da justiça recíproca que rege o mundo de miséria e aflição de Dante, mais profundamente, uma manifestação estrita do pecado como culpa. Tendo traçado os conceitos patrísticos subjacentes, compreende que o sofrimento representa uma exteriorização da maldade e corrupção que espregueia nas almas dos pecadores, Dante representa as imagens de uma figura condenada simbolicamente, iconograficamente e teologicamente com o próprio mistério e complexidade de seus pecados. Falvo argumenta que ele também desvela, na imagem bruta e grotesca de anjos e homens degradados, a subversão e corrupção da ordem sobrenatural, manifestada pela distorção e perda da bela imagem de Deus. Por meio de *Malebolge*, no centro da qual pecadores e perseguidores trocam eternamente de papéis nos seus fúteis jogos de engano, em um fim no qual se encontra a “gratuidade da salvação”, o peregrino cristão consegue finalmente subir pelas ruínas que leva à sua expiação e purificação.

Para Lukács, o romance é a forma de aventura do valor próprio do indivíduo, no qual este é colocado em confronto com o mundo corrente, que converge com suas ânsias e objetivos, o colocando em um estado de sofrimento ao longo de suas jornadas. Em tese, o sujeito romanesco é um indivíduo portador de múltiplas problemáticas, em um mundo que está em constante contingência. Dante, como Lukács preveu, antecedeu esse

sentimento por meio d' **A divina comédia**, e, por meio deste trabalho, tentamos esboçar a magnitude de seu ato, revelando suas múltiplas semelhanças com a obra de um escritor tão contemporâneo como Saramago.

Considerações finais

Aqui, vislumbramos um furor, visualizamos essa necessidade de busca de respostas para si mesmo, nessa insistência em que consiste a literatura e a saga de escritores como Dante e Saramago. Dessa esperança, dessa luta contra si mesmo, contra os poderes que lhe transcendem, dessa eterna batalha travada pelo escritor, que se prova aqui válida e se faz grata – com base nessa ironia lukásciana, que se dispõe como autorreconhecimento de impotência –, desponta um raio de potência literária, de sobrevivência do único modo irônico que somente a ironia é capaz de ser.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugenio. São Paulo: Editora 34, 2018.

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Ironia e literatura: interseções. **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1, p. 1-14, 2013.

BOSI, Alfredo. Um novíssimo lê Dante. In: **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo, Editora 34, 2003

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos de Pesquisa**, n. 15, p. 54-78, 1994.

FALVO, Joseph D. the irony of deception in “malebolge”: “inferno” XXI-XXIII. **Lectura Dantis**, n. 2, p. 55-72, 1988.

LUKÁCS, Gyorgy. **Teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARAMAGO, José. **A bagagem do Viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. Lisboa: Porto Editora, 2019.

Em defesa de uma História total: o poético e o histórico em José Saramago

Mateus Roque da Silva*

Resumo

José Saramago é um autor eminentemente histórico. Suas obras são urdidas e (re)significadas a partir desse elemento essencial que, por meio de suas lentes criativas, é capaz de se desdobrar poeticamente em diversas formas alegóricas e representativas do mundo concreto, passado e presente. Diante desse inevitável diálogo entre o literário e o histórico em sua obra, grande parte da crítica tem se dedicado, em múltiplas perspectivas analíticas, à compreensão de sua face leitora dos historiadores (VECCHIO, 2017; CERDEIRA, 2018; SILVA, 2022a), evidenciando, em especial, sua aproximação com os paradigmas marxista e da escola francesa dos Annales. O elo entre as duas correntes epistemológicas encontra-se centrado na concepção de História total, isto é, aquela que almeja compreender, em um mesmo plano narrativo, todos os sujeitos históricos, ricos e pobres, clérigos e leigos, dentre outros. A vista disso, o presente artigo objetiva elucidar como José Saramago, um declarado marxista, coaduna-se com essa perspectiva teórica de História Total e, ao mesmo tempo, elucidar como essa concepção materializa-se em sua literatura.

Palavras-chave: José Saramago; história total; história e literatura.

* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e membro do Grupo de Pesquisa "José Saramago, Leitor de Marx", coordenado pela Profa. Dra. Vera Lopes da Silva. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2292-5197>

In defense of a total History: the Literary and the Historical in José Saramago

Abstract

José Saramago is an eminently historical author. His works are woven and (re)signified from this essential element that, through his creative lens, is able of poetically unfolding in various allegorical and representative forms of the concrete world, past and present. Faced with this inevitable dialogue between the literary and the historical in his work, much of the criticism has been dedicated, in multiple analytical perspectives, to the understanding of the author's facet as a reader of historians (VECCHIO, 2017; CERDEIRA, 2018; SILVA, 2022a), evidencing, in particular, its approach to the Marxist paradigms and the French school of the Annales. The link between the two epistemological currents is centered on the conception of total History, that is, one that aims to understand, in the same narrative plan, all historical subjects, rich and poor, clergy and lay people, among others. In view of this, the present article aims to elucidate how José Saramago, a declared Marxist, is in line with this theoretical perspective of total History and, at the same time, to elucidate how this conception is materialized in his literature.

Keywords: José Saramago. Total History. History and Literature.

Em 1978, por meio da Editorial Estampa, publicou-se, em Lisboa, a tradução de José Saramago de **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420**, do historiador francês Georges Duby (1919-1996). A obra, a partir de uma perspectiva estético-sociológica, começa por discutir o medievo ocidental em sua materialidade, enfatizando a pobreza, o excesso populacional, as péssimas condições de produção e a respectiva escassez de alimentos. Comparado ao Império Bizantino e ao mundo árabe do mesmo período, o ocidente, com exceção da alta nobreza e dos membros do alto clero católico, era “pobríssimo e desamparado. Um mundo cercado pela fome [...]” (DUBY, 1988, p. 13).

De longe em longe, [...] o esqueleto embranquecido duma cidade romana, bairros de ruínas que as charruas contornam, uma cerca nem bem nem mal reparada, edifícios de pedra que datam do Império [romano], convertidos em igrejas ou em cidadelas; **perto deles algumas dezenas de cabanas onde vivem vinhateiros, tecelões, ferreiros, os artesãos domésticos que fabricam, para a guarnição e para o senhor bispo, adornos e armas; duas ou três famílias de judeus que emprestam algum dinheiro sobre penhores [...]** (DUBY, 1988, p. 13, grifo nosso).

A descrição do ambiente urbano medieval realizada por Georges Duby, diferentemente de uma leitura mais tradicional do passado, isto é, centrada nos “grandes” sujeitos históricos, contempla, como se pode observar, uma vasta gama de sujeitos e situações sociais. Do bispo aos judeus e dos ferreiros às guarnições reais, o historiador, em um evidente exercício dialético,¹ almejou alcançar, por meio de seu discurso, a totalidade histórica. Essa forma de apreender o passado, introduzida na historiografia do século XX pelos historiadores sociais ingleses, em especial o marxista Edward Palmer Thompson, subvertia o paradigma analítico mais tradicional, jogando luz sobre outros sujeitos e situações em um movimento que ficou conhecido como a história vista de baixo.² Segundo Jean-Claude Schmitt (1988, p. 261), para os historiadores mais tradicionais:

1 Para Ana Laura Reis Corrêa e Bernard Herman Hess (2011), em seu glossário **Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética**, ancorado no pensamento filosófico de Karl Marx, compreendem o princípio da lógica dialética como a tensão entre forças contraditórias. Para os teóricos, “na perspectiva dialética, a contradição exige ser pensada para além da simples oposição ou conciliação entre polos contrários. O pensamento dialético recusa o maniqueísmo e o estático, busca a correlação tensionada e o movimento entre partes adversas. A dialética busca escapar do mecanicismo e, para tanto, pensa os elementos opostos como partes de um todo, portanto, não é possível pensar o todo sem considerar suas partes, tampouco é viável pensar as partes abstraindo-se do todo que elas formam.” (CORRÊA; HESS, 2011, p. 153).

2 Grafaremos “História” com a inicial maiúscula quando nos referirmos à História total, compreendia aqui em sua totalidade e concretude, e “história”, com inicial minúscula, quando nos referimos a uma versão da História, como a história oficial.

[...] **a história era, antes de tudo, obra de justificação dos progressos da fé ou da razão, do poder monárquico ou do poder burguês.** Por isso, durante muito tempo ela se escreveu a partir do “centro”. Os papéis representados pelas elites do poder, da fortuna ou da cultura pareciam ser os únicos que contavam. **A história dos povos se diluía na história dinástica, e a história religiosa na da Igreja e dos clérigos. Fora dos grandes autores e das letras eruditas não havia literatura.** [...] O que escapava ao seu olhar era apenas “resto” supérfluo, “sobrevivência” anacrônica, “silêncio” cuidadosamente entretido ou simples “ruído” sobre o que se evitava falar. (SCHMITT, 1998, p. 261, grifo nosso)

Lançar luz sobre esse “resto”, aparentemente supérfluo, para mantermos os termos de Jean-Claude Schmitt (1998, p. 261), não se constitui apenas em um simples exercício de resgate dos sujeitos e vozes esquecidas (intencionalmente ou não) pelo discurso oficial da história. Antes disso, essa abordagem teórico-metodológica ambiciona complementar um discurso marcadamente fracionado e generalizador. A História, para esses historiadores – *Annales* e marxistas –, deve ser capaz de abarcar ou, ao menos, aspirar alcançar essa totalidade, contemplando, em um mesmo discurso, os nobres e os camponeses, os clérigos e os leigos, os vencedores e os vencidos. Isso equivale dizer que a História, essa grafada em maiúsculo, só pode ser concebida como um único todo, composta por diversas partes, articuladas em vários feixes e possibilidades que, por meio de um constante movimento dialético, se (re)encontram em um mesmo plano.

Para o sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (1989):

[...] **a escola dos *Annales* se torna advogada da totalidade contra o “pensamento segmentário”,** dos fundamentos econômicos e sociais contra a fachada política, da “longa duração” contra o “eventual”, do “homem global” contra o homem “fracionado”. [...] Ela favorece o estudo da história quantitativa em detrimento da narração cronológica, **a fusão da história e das “ciências sociais” contra a crença na unidade histórica** e a “história estrutural” contra a “história historicizante”. (WALLERSTEIN, 1989, p. 20, grifo nosso).

Para Eduardo Peruzzo (2009), os estudiosos e analistas do passado que partem dessa perspectiva da totalidade, isto é, os *Annales* e o próprio marxismo de que eram leitores, não só reconhecem a existência de uma História do todo, como também buscam subterfúgios para alcançá-la,

descobrimos e encobrimos lacunas, ou, diante dos impasses teórico-metodológicos, ao menos vislumbramos tais possibilidades (PERUZZO, 2009, p. 8). Nas palavras do historiador marxista Eric Hobsbawm (2005):

[...] **as novas perspectivas para a história também devem nos levar a essa meta essencial de quem estuda o passado, mesmo que nunca seja cabalmente realizável: “a história total”.** Não “a história de tudo”, mas a história como uma tela indivisível onde todas as atividades humanas estão interconectadas (HOBSBAWM, 2005, grifo nosso).

José Saramago é um autor que, nessa senda, também vislumbra a totalidade da História. Em certa ocasião, ao ser questionado por Carlos Reis (2018) acerca do carácter parcelar, em seu sentido fracionado, e parcial, em seu sentido ideológico, da História, respondeu:

[...] a História que se escreve e que depois vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, **tem necessariamente que ser parcelar**, porque não pode narrar tudo, não pode explicar tudo, não pode falar de toda a gente; mas ela é **parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de “lição”, aquilo a que chamávamos a História Pátria.** A questão é que **a mim não me preocupa tanto que ela seja parcial**, quer dizer, orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação. **Talvez a mim me preocupe muito mais o facto de a História ser parcelar.** [...] Quando eu falei de Auschwitz e do homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer as tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que honrado ...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram seus rastros. (REIS, 2018, p. 73).

A angústia do autor português, assim como a de tantos outros estudiosos que se coadunam com a perspectiva da História vista de baixo, reside na parcialidade, ou melhor, na fragmentação dos discursos históricos e, por conseguinte, em sua inevitável exclusão de uma série de sujeitos e vozes da História. Nesses termos, para Saramago, a parcialidade

do pesquisador, em seu sentido ideológico, não se constitui em um efetivo problema de caráter teórico-metodológico, até porque a ciência histórica contemporânea não é, e não pretende ser, neutra. Contudo, de forma inversamente proporcional, tem-se a construção de uma narrativa que também é parcelar e que, embora não possa deixar de o ser, comporta-se, no campo das aparências, como representante de uma totalidade histórica. Na visão do ficcionista, é justamente nessa concepção totalizante da história oficial que reside o maior dos problemas, pois, para que esse discurso efetivamente impere como total, é necessário que se generalize e, principalmente, que se excluam as outras partes não contempladas por essa mesma narrativa.

Teresa Cristina Cerdeira, em sua tese **José Saramago entre história e ficção**: uma saga de portugueses, originalmente publicada em 1987, realiza um importante estudo que se dedica justamente à compreensão de José Saramago como leitor desses historiadores.³ O trabalho discute três obras do romancista de grande cunho histórico: **Levantado do chão** (1980), **Memorial do convento** (1982) e **O ano da morte de Ricardo Reis** (1984), nos quais, para Cerdeira (2018), o que une essas produções é o fato de se servirem da história do povo português e não de seu Estado. Para ela:

[...] já não nos parece que a história surja, aí, como simples elemento ou técnica capaz de criar no leitor o sentimento de estar em contato com um “discurso de verdade”. Aqui [...] **prevaleceria o desejo de fazer história, numa espécie de pressentimento e um longo vazio que um discurso histórico falido foi incapaz de suprir. 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” [...] mas do “fingimento verdadeiro”. Saramago explicita o seu desejo de fazer história e de repensar, desta forma, o modelo do romance histórico português. Será, então, possível acreditar que a “nova história” portuguesa estaria surgindo do discurso literário de um autor consciente e estudioso da História?** (CERDEIRA, 2018, p. 30-31, grifo nosso).

3 Diversos pesquisadores contemporâneos têm se dedicado à essa questão, dos quais destacamos: Gobbi (2011); Silva (2014); Canto (2015); Redu (2015); Vecchio (2017); Silva (2022a); Silva (2022b).

Em suma, para José Saramago, “é preciso deixar de fazer História de Portugal, para se começar fazer História dos portugueses”.⁴ Na esteira dessas duas falas, compreende-se que o autor português não se portaria apenas como um replicador do discurso historiográfico oficial, transpondo-o irrefletidamente às suas obras, mas, ao contrário, ele estudaria atentamente seus mecanismos de composição, adaptando-os teórico-metodologicamente à sua própria literatura. Esse comportamento, assim lido por Teresa Cerdeira (2018), posiciona **Levantado do chão**, **Memorial do convento** e **O ano da morte de Ricardo Reis** no seio da epistemologia histórica proposta pela *Nouvelle Histoire*, em evidência a partir dos anos de 1970 e 1980.

A ambição do ficcionista é alcançar a história dos portugueses, de todos eles, isto equivale dizer, dos pobres e dos ricos,⁵ dos homens e das mulheres,⁶ dos jovens e dos velhos,⁷ dos habitantes dos grandes centros urbanos e dos habitantes do interior,⁸ em seus mais diversos contextos. No entanto, do ponto de vista historiográfico, ir ao encontro de todas essas vozes constitui-se em uma tarefa quase que irrealizável, uma vez que, na maioria das vezes, esses indivíduos passaram anonimamente pela história oficial e deles não se têm vestígios concretos. Contudo, para Leyla Perrone-Moisés (1990), é justamente diante desse impasse que a literatura pode contribuir com a construção de uma História total, pois “na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. [...] Ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.” (MOISÉS, 1990, p. 104). O horizonte literário, nesse sentido, “é sempre o real que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta ou representar numa proposta alternativa de completude.” (MOISÉS, 1990, p. 106).

Em conferência proferida na Universidade Federal de Santa Catarina, em 1999, José Saramago, ao discursar acerca dessa tensão entre o histórico, o poético e a totalidade, fez-se entender a partir da seguinte exemplificação:

4 Frase pronunciada no auditório da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1984, durante um debate entre escritores portugueses.

5 Por exemplo, *O conto da ilha desconhecida* (1997).

6 Por exemplo, *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014).

7 Por exemplo, *A maior flor do mundo* (2001).

8 Por exemplo, *Levantados do chão* (1980).

O historiador Max Gallo resolveu um dia começar a escrever romances sobre temas históricos por sentir a necessidade de equilibrar por meio da ficção a insatisfação que lhe causava a impossibilidade de expressar na História todo o passado. Foi buscar as potencialidades da ficção, à imaginação, à elaboração livre sobre um tecido histórico definido, o que sentira faltar-lhe enquanto historiador, isto é, as complementaridades duma realidade. Não estava muito longe deste sentimento, suponho eu, o grande Georges Duby, quando escreveu na primeira linha de um dos seus livros: “Imaginemos que ...”. Precisamente aquele imaginar que antes havia sido considerado o pecado mortal dos historiadores positivistas e seus continuadores de diferentes tendências. (SARAMAGO, 2000, p. 12-13, grifo nosso).

Max Gallo (1932-2017), a quem se refere Saramago, foi um importante historiador e escritor francês que, conforme se observa no excerto, transitava com facilidade entre os campos do factual e do fictício. O autor português, como é de se supor, não apresenta esse exemplo despropositadamente, pois busca aclarar as causas que levaram o historiador a optar pela escrita da história via ficção. Saramago, com base nas próprias percepções de Gallo, esclarece que este sentia “a necessidade de equilibrar por meio da ficção a insatisfação que lhe causava a impossibilidade de expressar na História todo o passado [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 12). A explanação não deixa espaço para muitas interpretações díspares, o que há aqui é um simples desejo de, mesmo que pelos caminhos fictícios, alcançar uma totalidade histórica ou, ao menos, vislumbrá-la.

A questão, portanto, poderia se resumir da seguinte maneira: a ficção apresenta-se como modo de escrita capaz de complementar, preencher, jogar luz sobre a própria escrita da história, incapaz de, isoladamente, alcançar a totalidade do passado. A súmula encaminha-nos para o segundo historiador citado, nas palavras de Saramago, “o grande George Duby”. O ficcionista português recupera uma das frases mais famosas do historiador francês, que se encontra nas primeiras linhas da obra **A Europa na Idade Média**.

Imaginemos. É o que os historiadores sempre veem obrigados a fazer. Seu papel é o de recolher vestígios, os traços deixados pelos homens do passado, de estabelecer, de criticar escrupulosamente um testemunho. **Esses traços, contudo,**

principalmente aqueles deixados pelos pobres, pelo cotidiano da vida, são tênues, descontínuos. Para tempos muito remotos, como o de que tratamos aqui [Idade média], eles são raríssimos. Sobre eles podemos construir uma armadura, que, no entanto, é muito frágil. Entre esses poucos esteios permanece aberta a incerteza. **A Europa do ano mil, portanto, é preciso imaginá-la [...]** (DUBY, 1988, p.1, grifo nosso).

É justamente esse “imaginemos” que, segundo José Braúna (2019, p. 280), desperta a atenção de Saramago ao ler o historiador, uma vez que a imaginação, via de regra, posta para fora das fronteiras históricas, em Duby e seu fazer historiográfico, é essencial. Para ele, “o imaginário tem tanta realidade como o material, [...] o vestígio de um sonho não é menos ‘real’ que o de um passo [...]” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 38). A ausência de fontes, conforme assinalado por Duby (1988), fizeram com que o autor português se posicionasse criticamente diante da ciência histórica, pois, para ele:

[...] não me [Saramago] satisfaz aquilo que os textos históricos me dizem; informam-me, esclarecem-me, evidentemente, porque é justamente para isso que a História se faz, que a História se escreve, mas a verdade é que me deixa sempre com essa sensação de falta, de ausência – falta aqui qualquer coisa – e digamos que com este romance [*História do cerco de Lisboa* (1989)] e com o meu trabalho de ficção [...] é como se eu quisesse acrescentar, como se quisesse dizer: “atenção”, o que disseram está bem, mas falta qualquer coisa, que eu venho dizer [...] (MATIAS; ROANI, 2008, p. 5, grifo nosso).

Em vista disso, o ficcionista não objetiva anular o discurso da história oficial, mas, antes disso, utilizá-lo como ponto de partida para o desvelar de outros discursos, igualmente integrantes da mesma totalidade histórica. Esse ponto de partida, fortemente enraizado no imaginário social, no entanto, não é recuperado passivamente, muito pelo contrário, pois o autor o confronta, o questiona e o indaga, na intenção de desvelar o passado acerca dos sujeitos e vozes ausentes (ou retiradas por alguma perspectiva ideológica). Assim como Max Gallo, portanto, o autor de **Ensaio sobre a cegueira** utiliza-se da ficção, da imaginação, como meio, e também forma, de vislumbrar uma totalidade histórica.

Todos esses pressupostos teóricos, passados dos historiadores sociais ingleses aos *Annales* e, posteriormente, a José Saramago, conforme se evidenciou, encontram-se bem fundamentados no pensamento filosófico de Karl Marx, esse que concebe a História como concretude material e total. A acepção marxiana é materialista, discute seu objeto, isto é, o humano, a partir de suas ações concretas no mundo, eminentemente histórico (MARX, 2011, p. 25). Para o filósofo alemão, conforme explicitado na introdução aos *Grundrisse* (2011), “quanto mais fundo voltamos na história, mais o indivíduo [...] parece como dependente, como membro de um todo maior [...]”, mais amplo e, portanto, mais complexo (MARX, 2011, p. 40).

Feitas tais considerações, passemos a discutir, ainda que brevemente, como essas respectivas abordagens teóricas se materializam em algumas produções de José Saramago. Para tanto, abriremos essa seção com a crônica “As memórias alheias”, presente na obra **A bagagem do viajante**, uma coletânea de crônicas originalmente publicadas em periódicos portugueses, como **A capital** e o **Jornal do fundão**, entre os anos de 1969 e 1972. O texto, em uma espécie de retomada comemorativa, faz alusão ao 5 de outubro de 1910, quando os portugueses, após dias de conflitos contra as forças monarquistas, instauraram um regime republicano no país. Nesse contexto, esclarece o narrador:

[...] há uns bons vinte anos deu-me um interesse repentino pelos casos e pessoas do começo do século [XX]. Achava eu que naquele tempo estaria a explicação de coisas que não conseguia entender e que ainda hoje basto me confundem, e se é verdade que não me esclareci muito, **pude ao menos reconhecer umas tantas pessoas de quem o ensino oficial pouco mais me dera que o nome**. Gastei horas inúmeras no ambiente cheirante a bafio de alfarrabistas, esgrilando nas prateleiras à busca de livros que me dessem o santo-e-senha desejado, o abre-te Sésamo, uma simples chave capaz de me ajudar a decifrar as linhas cruzadas daqueles homens que na cidade de Lisboa [...] andaram por salas fechadas, por corredores sombrios, por largas avenidas varridas de tiros, conspirando e tecendo, e por fim atirando às claras os gritos da República. Juntei dezenas de livros, tomei notas, organizei um grosso ficheiro que depois deixei dispersar: **metera-se-me na cabeça fazer obra de historiador, escavar os textos e as memórias dos outros até encontrar o veio de água livre, a verdade puríssima**. (SARAMAGO, 1996, p. 125, grifo nosso).

A crônica, em forte tom confessional, revela-nos uma voz sensível que, por horas e com afincos, dedicou-se ao exercício de auscultar outras vozes do passado, quase que imperceptíveis. Contudo, apesar do esforço empreendido escavando os textos e as memórias alheias, tal como os historiadores, não lhe foi possível ouvir e recuperar as vozes de todos os sujeitos passados, resultando, “ao cabo de um ano”, continua ele, na desistência. “Não tive resistência bastante, e hoje, de tão boas intenções, restam-me uns poucos livros, umas raras notas que a ninguém servem. Falhei, aborreço-me por ter falhado [...]” (SARAMAGO, 1996, p. 125).

Entre mortos e feridos, se a relação de Steffanina não foge à verdade, foram 440, e se, para o reconhecimento da gravidade do caso, 76 mortos chegam, aí os tem o leitor. Há nesta lista poucas figuras conhecidas de quem tenha ficado o nome: o almirante Cândido dos Reis é o mais familiar, e este tem apelido em esquina de avenida, mas de jeito que ninguém saiba de quem se trata [...]. Boa razão tinha aquele polícia amador do Edgar Poe, que dizia não haver melhor modo de esconder alguma coisa que tê-la bem à vista [...] (SARAMAGO, 1996, p. 126 - 127).

Entre mortos e feridos, poucos são os conhecidos e, por qualquer “pergunta sem literatura” (SARAMAGO, 2001), serão esses os protagonistas de José Saramago, pois “é esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu [Saramago] chamo as vidas desperdiçadas [...]” (REIS, 2018, p. 74). São múltiplos sujeitos que, por razões diversas, desaparecerão de nossa memória coletiva e, se isso realmente se suceder, a História, ou melhor, a História do 5 de outubro de 1910, nunca poderá ser completa.

Vou percorrendo os nomes e vejo as profissões: soldados, marinheiros, carpinteiros, tipógrafos, alfaiates, comerciantes, tanoeiros, descarregadores, padeiros, funileiros, tecelões, serralheiros, estudantes, moços de fretes — um rosário interminável de ofícios populares. E, **neste ler e pensar, encontro de súbito o número 399 da lista com a seguinte menção: “Desconhecido.”** Nada mais além de o ter morto uma arma de fogo e ter recolhido à morgue. Ponho-me a reflectir, a olhar a palavra irremediável, **e digo a mim mesmo, enfim, que se não**

escrevi a verdadeira história da revolução de 5 de outubro foi apenas porque nunca conseguiria saber quem havia sido aquele homem: 399, morto com um tiro e transportado para a morgue. Anónimo português [...] (SARAMAGO, 1996, p. 127, grifo nosso).

Walter Benjamin (2012), um dos grandes leitores do marxismo ao longo do século XX, na sua terceira tese sobre a História, expressa uma postura que nitidamente podemos associar à forma com que José Saramago cria o seu relato. Para o teórico alemão, “o cronista que narra profundamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 242).⁹ Na leitura benjaminiana (2012), centrada nos pressupostos de totalidade marxiana (2011), o passado histórico espera de nós, sujeitos do presente, sua redenção, porém, ela só pode efetivar-se a partir de uma humanidade igualmente redimida. A redenção humana, por sua vez, segundo Michael Löwy (2005), leitor de Benjamin, só pode consumir-se por meio da “rememoração integral do passado, sem distinção entre os acontecimentos ou indivíduos ‘grandes’ e ‘pequenos’. Enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação.” (LÖWY, 2005, p. 54). Portanto, que Saramago os procure e, fazendo-o, (re)conceda-lhes o direito enunciativo, aproximando-nos desta História total.

A segunda obra a que nos dedicaremos é o romance **Memorial do convento**, publicado em 1982, no qual Saramago expressa nitidamente seu posicionamento em relação à História, fortemente ancorado no seguimento teórico até então aqui expresso. No texto, o ficcionista revisita as circunstâncias de construção do convento de Mafra, ao longo do século XVIII, erigido graças a uma promessa do rei D. João V, ansioso por um herdeiro. O personagem histórico, central à narrativa oficial, é o gatilho dos eventos que se sucedem na narrativa, no entanto, por razões ideológicas, não ocupará um lugar de destaque, pois onde a história oficial afirma que o rei “ergueu o convento de Mafra”, Saramago atenta às lacunas da sentença, uma vez que, historicamente, não foi apenas D. João V sujeito de ação,

⁹ Para Michael Löwy (2005), Benjamin “escolheu o cronista por que ele representa essa história ‘integral’ que ele afirma ser seu desejo: uma história que não exclui detalhe algum, acontecimento algum, mesmo que seja insignificante e, para a qual nada está perdido [...]” (LÖWY, 2005, p. 54).

em sua posição de dirigente da construção, mas também seus súditos, em precárias condições de trabalho.

Em **Memorial do convento**, tem-se o questionamento dessa construção historiográfica, negando a possibilidade de uma única história, nesse caso oficial, que objetiva enaltecer, quase exclusivamente, os grandes homens do passado. O que acontece no romance é o desnudamento das outras partes (sujeitos) que também integraram o referido empreendimento. Em Saramago, como se pode observar, não se censura a participação dos “grandes homens”, haja vista a presença do rei D. João V, de sua esposa, a rainha D. Maria Ana Josefa, e de toda sua corte. O que se tem na ficção saramaguiana é a busca de uma totalidade histórica, o desabrochar de outros sujeitos, como é o caso de Baltazar e Blimunda, o casal que metonimicamente representa os marginalizados. Esses últimos, comumente renegados às sobras por serem alijados dos discursos oficiais da história (evidentemente parciais), são alçados à luz por uma obra literária que atenta à essas lacunas e convoca ao protagonismo:

Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, **uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos esses nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente**, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhadores, e alguns destes estarão no futuro dalguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão [...] (SARAMAGO, 1983, p. 242, grifo nosso).

O autor reconhece que, mesmo na ficção, é impossível a um único discurso abarcar a totalidade histórica, mas, nem por isso, o ficcionista perderá de vista esse objetivo. Saramago, em um ato poético, projeta um nome correspondente a cada uma das letras do alfabeto português, como forma metonímica de contemplar a todos os sujeitos, de modo que se sintam devidamente representados por seu discurso. Ao chamar atenção para as lacunas históricas, o narrador de **Memorial do convento** complementa: “Já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-

los imortais, pois aí ficam, se de nós depende [...]” (SARAMAGO, 1983, p. 242).

O que há na poética saramaguiana é a soma das partes narrativas e não a sobreposição de uma à outra. Em Marx, retomando o debate, esse é o movimento que se efetiva, pois, na composição geral, são as várias partes que, conjuntamente, comporão a História total. Desse modo, estarão presentes as perspectivas do dominador e do dominado ou, em termos mais práticos, do senhor e do escravizado, do dono de terras e do servo, do proletário e do burguês, e assim por diante. No entanto, do ponto de vista metodológico e considerando a percepção dialética marxiana da história, ontológica por suas contradições e relacional ante as mudanças nas relações e circunstância que descreve:

[...] não basta para uma história total enumerar os diversos fatos e distintos problemas, **mas sim propor uma maneira de aproximá-los de maneira articulada e estrutural e não meramente sobreposta.** Uma perspectiva de história universalizante (ou geral) mesmo que conseguisse levantar todos os fatos acerca de seu objeto, ainda assim não seria uma história total. (PERUZZO, 2009, p. 8, grifo nosso).

Para que seja possível a efetivação de uma História total é preciso que todas as partes estejam postas em diálogo, e Saramago tem plena consciência disso. Conforme aclarado em Walter Benjamin (2012), nenhuma das partes (sujeitos) devem ficar para trás e, nesse sentido, complementa Leyla Perrone-Moisés (1990), reside o maior triunfo da literatura, pois é a partir de sua capacidade de representar o que poderia ter acontecido, de sugerir o que poderá acontecer e revelar as possibilidades irrealizadas do real “que a literatura pode ser e é revolucionária: por manter viva a utopia, não como imaginário impossível, mas como possível [...]” (MOISÉS, 1990, p. 107-108).

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRAÚNA, José Dércio. A trama cruzou-se com a urdidura: a ficção de José Saramago e o encontro com a história segundo Georges Duby. **Revista em Perspectiva**, v. 5, n. 1, 2019, p. 262-282.

CANTO, Filipe Cambraia do. **Críticas à historiografia e às suas barreiras hierárquicas em História do cerco de Lisboa, de José Saramago**. 61f. Monografia (História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de História, Porto Alegre, 2015.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In.: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana De F. B. (org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011, p. 149-180.

DUBY, Georges. **A Europa na Idade Média**. Tradução de Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980 – 1420**. Tradução de José Saramago, Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

DUBY, Georges. LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Tradução de Teresa Meneses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HOBSBWAM, Eric. In defense of history. **The Guardian**: News website of the year, Londres, 15 de Janeiro de 2005.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica a economia política. Tradução de Mario Duayer e Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATIAS, Felipe dos santos; ROANI, Gerson Luiz. História do cerco de Lisboa: as fontes de José Saramago e a transfiguração da História. **Revista literária do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa**, 2008.

MOISÉS, Leyla Perrone-. A criação do texto literário. In.: MOISÉS, Leyla Perrone-. **Flores na escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

PERUZZO, Eduardo Holderle. **A História total e os Annales**: história parcial de uma proposta historiográfica. 67f. Monografia (História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Departamento de História. Porto Alegre, 2009.

REDÜ, Iarima Nunes. **Os muitos cercos de Lisboa**: a reconfiguração ficcional do intertexto historiográfico em História do Cerco de Lisboa de José Saramago. 189f. Dissertação (Literatura Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2015.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Belém: Edufpa, 2018.

SARAMAGO, José. **A maior flor do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo, Difel, 1983.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, n. 27. 2000, p. 09-17.

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In.: LE GOFF, Jacques (org.). **A nova história**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 261-290.

SILVA, Mateus Roque da. **José Saramago, leitor dos historiadores: tensões entre a literatura, a epistemologia histórica e o pós-modernismo em História do cerco de Lisboa**. 135f. Dissertação (Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2022a.

SILVA, Renata Alves da. **História e ficção: territórios em conflito em História do cerco de Lisboa, de José Saramago**. 118f. Dissertação (Literatura e crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Literatura e crítica literária, São Paulo, 2014.

SILVA, Vera Lopes da. Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez: estética e engajamento promovidos por José Saramago, leitor de Marx. In: NOGUEIRA, Carlos. **José Saramago: a escrita infinita**. Lisboa: Edições tina-da-china, 2022b, p. 17-41.

VECCHIO, Daniel. As práticas indiciárias de José Saramago. RCL – **Convergência Lusíada**, n. 37, 2017, p. 108- 127.

WALLERSTEIN, Immanuel. O homem da conjuntura. In.: LACOSTE, Yves (Org.). **Ler Braudel**. Campinas: Papirus, 1989.

As intermitências da morte: José Saramago na tanatografia que ama

Augusto Rodrigues Silva Junior*

Sara Gonçalves Rabelo**

Marcos Eustáquio de Paula Neto***

Resumo

Analizamos a obra **As intermitências da morte** (2005), de José Saramago, articulando duas arenas estruturais da prosa: a da coletividade, explorada na primeira parte do livro, e os dramas humanos e amorosos vividos pelo violoncelista e pela morte “mulherificada”. A escrita de morte – tanatografia (SILVA JUNIOR, 2014) – viabiliza a verificação de tais elementos como motores de um debate que atravessa política e filosofia, sistemas e condições humanas. Conforme é revelado nas arenas públicas e nas alcovas saramaguianas, discussões sobre o humano, a arte e o amor movimentam-se nessa profunda consciência em que ninguém disse a última palavra. Em interação com as categorias da alteridade e do inacabamento (BAKHTIN, 2006), o engajamento do Nobel lusitano compreende o caráter “desalienante” instigado pelas pulsões amorosas e pensamentais dessa novela filosófica (que chamamos romance) das paixões como atividades essenciais (MARX, 2005). Das reverberações marxistas, o caráter objetivo da história do humano foi afirmado e transformado. **As intermitências da morte** são marcadas e demarcadas pela expressão “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 479): nela, é a falta que ama que leva ao outro e o caráter da história ganha camadas dialógicas e filosóficas. Se a sociedade é a soma de todos os seus relacionamentos e todos os sentidos encontram sentido no ter, no encontro com o outro constitui-se a consciência da metamorfose. Nesse sentido, José Saramago encontra na tanatografia que ama a verdadeira outra área do conhecimento – o amor.

Palavras-chave: José Saramago; *As intermitências da morte*; tanatografia; amor.

1 Universidade de Brasília (UnB). Professor Associado de Literatura (TEL/IL). Professor dos programas de pós-graduação POSLIT (UnB); PPGLA (UEA/Manaus). Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>.

2 Instituto Federal Goiano (IFG) – Campus Campos Belos. Doutora em Literatura (UFU). Professora de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3049-3104>.

3 Instituto Federal de Goiás (IFG) – Campus Águas Lindas. Doutorando (POSLIT/UNB). Professor de Língua Portuguesa e Literaturas.

As Intermittências da Morte: José Saramago In the Tanatography he Loves

Abstract

We analyzed the work **As intermitências da morte** (2005), by José Saramago, articulating two structural prose arenas: the collectivity, explored in the first part of the book, and the human and amorous dramas lived by the cellist and by the “womanized” death. The death writing – thanatography (SILVA JUNIOR, 2014) – enables the verification of such elements as engines of a debate that crosses politics and philosophy, systems and human conditions. As is revealed in public arenas and in Saramaguian alcoves, discussions about the human, art and love move in this deep consciousness that no one has said the last word. In interaction with alterity and incompleteness categories (BAKHTIN, 2006), Saramago’s engagement comprehends the “disalienating” character instigated by the amorous and thoughtful impulses of this philosophical novel of passions as essential activities (MARX, 2005). From marxist reverberations, the objective character of human history was claimed and transformed. *As intermitências da morte* [Death at intervals] are marked and demarcated by the expression “the next day no one died” (SARAMAGO, 2005): in it the lack that someone feels that leads to the other and the character of the story gains dialogic and philosophical layers. If society is the sum of all its relationships and all senses find it meaning, in the encounter with the other, the metamorphosis consciousness is constituted. Consequently, José Saramago finds in thanatography that he loves the real other area of knowledge – love.

Keywords: José Saramago; *As intermitências da morte*; thanatography; love.

É a falta ou ele que sente
o sonho do verbo amar?
(Carlos Drummond)

O estudo da morte – essa é a verdadeira outra área do conhecimento
(Hermenegildo Bastos)

As intermitências da morte movem instâncias profundas na escrita de José Saramago: o amor e a coletividade. Nessa dualidade, o morrer e o viver movimentam-se em uma espécie de novela filosófica. O narrador-tanatográfico nos provoca ao lançar a questão: o que é estar no mundo? É fazer sempre alguma coisa, amar e ser amado? Saramago nos faz entender que estar no mundo é sempre fazer alguma coisa: revisar livros, morar e trabalhar em uma conservatória, limpar quartos de hotel e escrever em quartos de hotel, tudo significa e vale a pena se a alma é plena. Plenitude, em Saramago, é o contrário de alienação. Essa escrita de morte, inclusive, diz que o trabalho não aliena; pelo contrário, a criação nos faz avançar. O que aliena é a exploração um do outro, de poucos explorando muitos. Ler Saramago é a consciência do que deve ser feito e do fazer como ter muita força.

Hoje, no ápice de um mundo pandêmico e tão saramaguiano, a única coisa que realmente podemos realizar é: fazer arte, fazer amor, fazer a revolução; tanatografia, com arte e pelo fazer, melhora as pessoas é sempre uma busca revolucionária. Nas **intermitências**, que é o humano, anuncia-se uma forma **virótica** de equilibrar a relação entre a identidade e a alteridade. Falar de amor e fazer amor sempre foi a coisa mais revolucionária que existiu, afinal o mundo foi ficando cada vez mais adoecido. Se somos mesmo constituídos de pulsões de vida e de morte, a pulsão de escrita move-se nessa fronteira.

O livro baseia-se, pois, na interrupção do falecer das pessoas de um determinado país (não especificado, apesar da língua portuguesa e da epígrafe de um pensador que escreveu em alemão) e nas consequentes adversidades que isto traria a uma nação (por extensão, à humanidade). Ao mesmo tempo, a figurada **morte** – com letra minúscula, por ser não a absoluta e inimaginável Morte, antes a “pequena morte cotidiana” (SARAMAGO, 2005, p. 112) – deixa seu trabalho de ceifar vidas para

encarnar e amar um artista de meia idade – tão esquecido e simplório, como boa parte da população. Descobre-se, depois, que o caso se deu justamente pelas **intermitências** dos desejos de uma morte-mulher personificada em meio às angústias da velhice de um artista.

Uma vez que o problema da imortalidade e do caos, que um viver eterno causaria aos corpos que definham, foram apresentados para o país e para o leitor, tudo move-se em questão profunda: “e se os seres humanos não morressem mais?”. Depois dos posicionamentos ideológicos e confusões, a representação prosificada e individualista concentra-se no relacionamento de duas pessoas. A estrutura narrativa, nesse sentido, assemelha-se ao estilo “tragicizante” de distopias viróticas anteriores, tais como, **A jangada de pedra** (1987) e **Ensaio sobre a cegueira** (1996). Nessas histórias coletivas e pandêmicas, algum episódio acontece abruptamente e mobiliza um conjunto de pessoas ao longo de toda a trama. No primeiro, temos um grupo de seres que perambula quixotesca e sanchescamente por uma “Ibéria” que vaga pelo oceano Atlântico em direção a uma América povoada por um “surto de gravidez” histórico. No outro, as pessoas ficam cegas e o caos é instaurado. Mas essa cegueira é justamente o rumo que tomou o capitalismo, apontando que a preocupação de Saramago é a mesma que Marx eternizou: o capital, ao expandir-se, torna-se uma doença.

A tanatografia dá suporte a Saramago para discutir o que é humano e os caminhos tomados pela cultura. Marx e Saramago não perderam de vista uma possibilidade de amor potencializada por corpos que se encontram mesmo diante de um problema virótico. As tanatografias pandêmicas de Saramago evocam e provocam o pensamento sobre o mal-estar da civilização e uma busca por um bem-estar na cultura que só o elemento virótico da situação-limite permite enxergar. Da soma entre o viral e uma nova ótica instaurada pela situação faz-se uma nova compreensão do mundo. Daí o caráter transformador daquele que pensa, pois, na morte: instaura não só novos âmbitos da linguagem, mas novas formas de saber o que é ser humano.

Saramago e Marx conseguiram sentir e fazer sentir de forma profunda e libertadora o estado de espanto calcado na existência. Buscando, em novas formas de pensar na humanidade, novas formas de escrever, ou seja, de tudo aquilo que poderíamos ter sido – e que existe porque somos seres intermitentes. Ambos escreveram e descreveram vivências para estimular

experiências. Essa narrativa fulcral (em procedimento transformador do ponto de vista interior e exterior do elemento polifônico) milita em prol da vida. Amor vital que se intuiu e se instituiu estar fora de um alguém/ninguém que vive para matar o outro. No espaço singular do encontro com o violoncelista a encarnação metamorfoseante irrompe:

Meia hora teria passado num relógio quando a porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa cousa dos géneros [...]. Estás muito bonita, comentou a gadanha e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculado os antropólogos [...], Estou irresistível, confessa, Depende do tipo de homem a quem queiras seduzir, Em todo o caso parece-te mesmo que vou bonita, Fui eu quem o disse em primeiro lugar, Sendo assim, adeus, estarei de regresso no domingo, no mais tardar na segunda-feira (SARAMAGO, 2005, p. 180-182).

Uma figura humana desassossega e faz a morte viver e a consola. Gerando certo sentimento esperançoso do mundo, a morte se “mulherifica” para protagonizar uma experiência nova da sua prática – alienada de tão somente matar. Ela não passa simplesmente por uma ressurreição, mas por uma encarnação. Uma metamorfose abrupta: se “os padecentes perdiam a vida no instante em que os transportavam ao outro lado [da fronteira do país referido na obra]” (SARAMAGO, 2005, p. 68). A tanatografia sempre revela o outro lado, do conhecimento, para experimentar os laços da vida. Como que imbuída por uma necessidade (vital) do outro a que, usualmente, chamamos amor, a tanatografia de Saramago experimenta a escrita sobre o fim para conhecer o humano. Um ser catabático, para existir de modo encarnado, precisa realizar uma anábase. Ao encarnar e tornar-se mulher, experimenta a necessidade absoluta do outro e assiste, de camarote, a falta que ama chamada solidão.

As intermitências da morte apontam para uma estrutura que nos faz levantar da cama e nos sentirmos seguros, vivos, caminhantes. A história sociopolítica, jurídico-quirológica, na perspectiva do amor – como engajamento – ensina que existe uma busca por uma realidade mais justa, melhor e mais igualitária. Nesse encontro tanatográfico, Saramago

demonstra que somos muito sensíveis, muito efêmeros, mas que (alguns de nós) não perdemos a esperança. Se a morte ensina que existe uma delimitação do tempo, a vida nos faz seguir com memória e história, biografia e língua. Uma das figuras a chamar a atenção para esse engajar fulcral de Saramago foi Valter Hugo Mãe:

Defino categoricamente José Saramago pela sua honestidade intelectual, uma frontalidade que caracteriza todo o seu discurso. Poucos serão os escritores, os muito grandes escritores, que assumiram de modo tão declarado o seu compromisso ideológico, talvez até a sua utopia, dentro e fora dos livros, à procura de se colocarem diante da sociedade como essa voz de uma tremenda transparência e reiterada preocupação. Nas suas entrevistas, José Saramago partia dos livros para chegar à estrutura dos assuntos levantados, que é o mesmo que dizer que pretendia levar-nos a pensar, e pensar melhor, acerca da estrutura da sociedade que construímos ou toleramos. Sonhava com isto tudo ser melhor. Sonhava, coisa que a apatia vai matando mais e mais entre todos [...] (MÃE, 2012, p. 10).

Se o morrer é um organizador do indivíduo, o amor é um bem necessário para o humano. Então, todo dia recomeça esse sonhar que escreve. No dia seguinte uma parte vive, no dia seguinte uma parte morre. Mas as **intermitências** apontam para o amor como uma forma de melhoria das relações, das leis, dos modos de ser e de fazer, nos modos de construir valores universais. Nessa tanatografia, Saramago mostra que existem milhões de pessoas que não convivem com os livros, alheios e alienados. Assim, escreve-se porque uma população específica vive com a escrita. Nesse universo da palavra, as vozes se encontram: os gabinetes das instituições, as bibliotecas, a sabedoria oral, das ruas, das verdades populares e até os jornalistas engajados, as pessoas em arena – comunhão engendrando vidas **comunitárias e comunistas**. Infere-se, desse pensamento também filosoficamente ligado à alteridade, que o sentir está ligado à linguagem e ao desejo (necessidade). Entre o fora do ser está justamente o espaço para a linguagem: “o outro permanece outro, embora seja um momento do eu [...]” (BASTOS, 1998, p. 18).

Em **Estética da criação verbal** (2006), Mikhail Bakhtin empreende denso estudo sobre a categoria do **outro** – na vida e, por extensão, na arte –

que, inevitavelmente, o faz tocar na temática amorosa (da alteridade). Para ele, o indivíduo estaria irrevogavelmente condicionado ao outro, graças a uma “necessidade absoluta de amor” (BAKHTIN, 2006, p. 47). Nessa tanatografia está intrínseco cada componente do humano, que só se pode saciar (ou, ao menos, atenuar), no espaço fora do eu, no território do outro. É justamente esse o engajamento saramaguiano. Aquele sentimento do mundo que atravessa filosoficamente o pensamento do criador da crítica polifônica:

“Eu experimento uma necessidade absoluta de amor, que só o outro pode realizar interiormente a partir de seu lugar singular **fora** de mim; é verdade que essa necessidade fragmenta de dentro a minha autonomia, mas ainda não me enforma afirmativamente **de fora** [...]” (BAKHTIN, 2006, p. 47, grifo do autor).

Nessa “tanatografia em fuga” (no sentido musical), duas variantes guiam o leitor para a mesma trama. Na primeira parte, **andante**, a ordem é alterada com a decisão de a companheira da gadanha suspender seus serviços e mobiliza tragicamente um país – em Língua Portuguesa – inteiro. Nessa seção do livro, reina uma convulsa polifonia, em que falam políticos, filósofos, jornalistas, a *maphia* (que atravessa as pessoas para o “trespasse”), os líderes, o povo. Em uma espécie de coro popular, além da própria protagonista e da gadanha (foice) que também experiencia a linguagem, todos se deslocam do amor-próprio para o medo de não morrer. Aquele desejo e apego, as ordens que se baseiam nas práticas mortuárias e possíveis desdobramentos *post mortem* entram em conflito. Mas se descobre que a fronteira faculta o morrer – e, enquanto a população discute, perde-se, protesta –, a narrativa aponta para uma morte-jornalista que escreve “cartas mortais e cartas abertas” aos vivos.

Essa morte, com “m” minúsculo, criada por Saramago, quis ser mulher de aparência “irresistível” para se encontrar com o homem a quem suas cartas de cor violeta não conseguiam exterminar. Munida de todos os poderes, escolheu transmutar-se em “pilar”: mulher, bonita, jovial, admiradora, amante amável. Assim, partia em sua missão de dar cabo a quem, pela primeira vez na história, recusou-se a ir ante seu chamado (epistolar). Da necessidade absoluta do outro – consciente ou não –, o livro se converte de uma suposta tanatografia coletiva e trágica para uma

bela história de amor. No engajamento saramaguiano para o bem comum entre os seres, que revelaria o desejo de um destino humano diferente dos rumos viróticos que a humanidade vem tomando, as raizamas marxistas engendram engajamento:

Marx e o amor são duas palavras que dificilmente encontramos juntas, uma ao lado da outra. O que os ligaria, afinal? O que teriam a ver, um com o outro, o teórico militante da luta de classes e o sentimento sublime cantado pelos poetas? Que impressão produziriam, reunidos num mesmo quadro, o enérgico filósofo barbudo e o deus menino Eros, filho de Afrodite? Só o nosso tempo, fascinado por audácias anticonvencionais e questionamentos (revisões) dilacerantes, poderia descobrir interesse nessa estranha aproximação [...] (KONDER, 2007, p. 19).

Em Saramago não ocorre esse estranhamento. O comunismo e o amor caminham juntos, e cada aventura humanizada ganha sentidos. As dedicatórias à Isabel e à Pilar apontam para essa fé no amor. As solidões tanatográficas que remontam ao Pessoa fantasmagórico de **O ano da morte de Ricardo Reis** (1984) e do José de **Todos os nomes** (1997) são inda mais descortinadas pelas tais intermitências. Contraditoriamente humanizada, mais especificamente, a personagem decide sair da condição funesta de um trabalho repetitivo para a condição femininamente amorosa do encontro: da falta que não ama para o primeiro e grande encontro, dos ossos expostos à condição carnal e erótica, as revisões dilacerantes e os questionamentos filosóficos explicam cada vez mais o que é um ser humano.

Ao trocar a rotina mortuária de tirar a vida do outro, concentra-se em sentir aquilo que é essencial para qualquer existência: as intermitências do coração. Pensando com Sigmund Freud de **O mal-estar na civilização** [1930]/(2006)¹ no estabelecimento de uma luta, pela manutenção da civilização, entre *Eros e Thanatos*: “Ele deve representar a luta entre Eros e a morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste, essencialmente, toda a vida [...]” (FREUD, 2006, p. 126). Ampliando essa luta (para a luta de classes e o freudismo) o enunciado do criador da psicanálise sistematiza justamente a tensão evolutiva e ininterruptamente experimentada pelo ser humano: entre o viver (com os atos prolongadores da vida, tais como amar,

¹ A data entre colchetes indica o ano de publicação original da obra, que só será indicada em sua primeira citação no texto. Nas seguintes, será registrada apenas a data da edição consultada pelos autores.

procriar, cuidar...) e o destruir (que culmina no morrer dos seres), ocorre essa questão definitiva do ato de encontrar e contar histórias.

Os capítulos cínico-filosóficos sucedem-se em uma crescente sensibilização da personagem morte, do leitor e do violoncelista – que busca o belo de um instante, de um solo, de um encontro. Aquela que, séculos a fio, responsabilizara-se por genocídios, holocaustos, vírus e demais tragédias individuais e coletivas, encarna e emociona-se ao ouvir o solo tocado por quem já deveria ter enterrado:

No olhar desta outra águia que sempre apanhou as suas vítimas há algo como um ténue véu de piedade, as águias, já o sabemos, estão obrigadas a matar, assim lho impõe a sua natureza, mas esta aqui, neste instante, talvez preferisse, perante o cordeiro indefeso, abrir num repente as poderosas asas e voar de novo para as alturas. A orquestra calou-se. O violoncelista começa a tocar o seu solo como se só para isso tivesse nascido. [...] toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim. [...] o véu de piedade que nublava o olhar agudo da águia é agora uma lágrima [...] (SARAMAGO, 2005, p. 192).

Leitor e morte surpreendem-se diante de um artista que dividia sua solidão com um cão. A catarse coletiva (trágico-coletiva e virótica) contagia também a personagem que, definitivamente, assume, a partir daqui, contornos humanos. Nunca se teve notícia de que a morte chorou – isso o narrador insistiu em dizer-nos na primeira parte do romance. Há, entretanto, nessa segunda parte – que consideramos mais intimista, fundada no momento em que uma carta violeta simplesmente retorna ao local de origem sem jamais chegar ao seu destino –, uma revolução na conduta daquela que ceifa vidas. Ao experimentar, no amor, a integralidade de ser humana, “o indivíduo na arte é o indivíduo integral [...]” (BAKHTIN, 2006, p. 91). Em Saramago, na arte, no amor e na busca, o indivíduo torna-se sempre integral. Esse é o seu maior engajamento: acreditar na integralidade do humano.

Mais uma vez encontramos em Marx um caminho: “A dominação da essência objetiva em mim, a irrupção sensível da minha atividade essencial é a paixão [...]” (MARX, 2005, p. 146). Para Leandro Konder, Marx insiste em desvelar a degradação do humano quando realiza a divisão social do

trabalho. Nas carências do humano, do ser, uma falta que humaniza se move entre o individual e o coletivo. Em 1844, nos **Manuscritos econômico-filosóficos**, Marx articula uma concepção desassossegada do ato de amar: “O amor é uma “maneira universal” que o ser humano tem de se apropriar do seu ser como ser total, agindo e refletindo, sentindo e pensando, descobrindo-se, reconhecendo-se e inventando-se [...] “(KONDER, 2007, p. 21). Parafraseando Walter Benjamin (2006), das **Passagens**, em Saramago, a paixão é sempre um protesto contra a divisão do trabalho: as inferências e correlações ampliam-se a cada dizer e a cada situação narrada pela tanatografia.

A coletividade, ligada por uma única localidade, esquece, recordando, até mesmo de amar. Tudo é pensamento sobre o trespasse, sobre a necessidade do morrer, fazendo das faltas que raizamam o destino único do sentir e dos sentidos. Se, no curso normal do mundo, todos querem “viver”, no curso do pensar mais na morte, todos querem exatamente o trespasse quando ninguém mais morreria: são as eternas contradições humanas, disse o deus personificado por Machado de Assis (no conto a “Igreja do Diabo”), são as “intermitências da morte”, escrevera o autor do **Evangelho segundo Jesus Cristo** (1991).

Contradições e intermitências engendram encontro. Em *allegro*, a narrativa desnuda uma senhora transmutada que descobre o amor e o cotidiano – como atividades essenciais da e para a paixão. Depois disso, ela, que nunca amava, “sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 207). Depois de ouvir o solo do músico de orquestra, estar com ele no ambiente polifônico da música, sentir uma pausa que sente o belo com escuta sensível, instaura-se uma tanatografia de quem ama. Essa metamorfose feminina ama fisicamente esse artista que passou a vida se engajando na arte.

O peso de questões como não estar no mundo e o desejo carnal (sexual) da presença no mundo, tomaram várias faces entre os séculos XIX e XX (ARIËS, 2003, p. 259), e assumiram, no nosso início de milênio, novos contornos na enformação dessa fábula (como o narrador saramaguiano a chama). Ambos os temas foram tratados com leveza e humor filosófico. Como colocou Eagleton, os temas da “morte, o mal e o não-ser” são os mais urgentes nesse novo milênio: “A ideologia está aí para fazer com que nos

sintamos necessários; a filosofia está por perto para nos lembrar que não o somos [...]” (EAGLETON, 2005, p. 283).

Eros e Tânatos (conforme grafia original) deixam a condição de perturbação e morbidez desse período e encontram um caminho de tranquilidade e bem-estar na humanidade. No amor e no discurso, ambos inacabados, prosificados por Saramago, nesse jogo narrativo paradigmático, a capacidade de aliar realismo/fantasia na mesma imagem sepulcral, a partir do não representável (a encarnação de uma morte que fala), permite que a palavra performe uma relação ambígua entre sepulcralidade (silêncio) e discurso – vida, cumplicidade. Assim, condições históricas e existenciais surgem como formas de compreensão das ideias que afligem a contemporaneidade e levam a refletir sobre as eternas contradições humanas que se apresentam, ao menos teoricamente, como uma necessidade da alteridade:

O amor não tem a morte como limite. Esta pode ser a real concretização do amor que a “sociedade dos vivos” não permite. Nesse sentido, os poetas concebem *Thanatos* não como inimigo, mas como metáfora representativa do êxtase, da negação do presente, da busca, da saída, do encontro ou da morada eterna e possível dos amantes, da libertação e da possibilidade de realização do amor que a sociedade, com bases na racionalidade utópica, não aceita. Assim, a vinculação de *Eros* a *Thanatos* tornaria provável aquilo que, aos olhos dos poetas, não teria mais saída [...] (RODRIGUES, 1996, p. 20).

O sentir romântico e individualista não tem lugar, mas o processo amoroso gera amorosidade entre individualidades cada vez mais preocupadas em não morrer do que em viver. Nessa representação do intermitente, a escrita do fim reforça que o homem só pode viver na história e para a morte. Como coloca Camus, em 1946, um fato fundamental é que o humano é a única criatura que realmente se recusa a ser exatamente o que ela é: “No coração mais sombrio da história os homens de Prometeu, sem interromper seu penoso ofício, conservarão um olhar sobre a terra e sobre a relva incansável [...]” (CAMUS, 1979, p. 96). Na perspectiva de uma tanatografia, isso significa aprender a viver. Sob a ótica da filosofia, implica amar para seguir vivendo. A força da afirmação nos leva outra vez à tanatografia – essa outra face prometeica do humano que move *communitas*.

A vida comunitária organiza-se em intermitências: a compulsão pelo trabalho, criada pela necessidade externa, pela sobrevivência, fez e faz o indivíduo relutar e, muitas vezes, privar-se de seu desejo/objeto sexual e, principalmente, da alteridade.

Em Saramago o amor abriga justamente essa dimensão comunitária e comunista da vida. Na incompletude, suas tanatografias se renovam: seu “alterônimo” Ricardo Reis, com os amores de Marcenda e Lúcia, mantém a sua vida integralizada. José, naquela solidão quase escravista de quem mora no trabalho, deixa-se conduzir pela mulher-ausente e suicida que se completa nele e ele nela.

As intermitências da morte indicam pilares distintos (ainda que semelhantes) para a conformação da civilização: trabalho e amor; necessidade e amor, investigar e amar, narrar e amar. Aqui, porém, cabe-nos ressaltar como se impõe o referido “poder do narrar” na experiência comum de homens e mulheres. À luz da exemplificação literária e comunista, oferecida por Saramago nesse romance de 2005, o encontro com o outro faculta a possibilidade de reconhecer-se. O encontro com o outro é a forma de passar do alheio ao próprio, da alienação para uma crítica da razão amorosa. Ora bem, há algo que imbrica todos esses movimentos: desejo, necessidade, fazer. E a arte compartilhada tira o peso do produto, amplia a consciência do necessário e torna-se uma presença – que ama.

A morte personificada, perpetuamente isolada, decide – no momento e local singulares captados pelo livro – participar da vida comunitária, não pela destruição, mas pela aproximação com um outro. Esse encontro, que dissemina desassossego e desejo, torna-se a possibilidade de experimentar o que é ser humano:

Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda [...]
(SARAMAGO, 2005, p. 207).

O narrador declara que finalmente acontece aquilo “que estava escrito que aconteceria e que tinha muita força. Entretanto, não esteve, explicitamente, escrito no livro que tal união ocorreria – mas é justamente

isso o que faz dessa obra uma das grandes aberturas do século XXI. Como se a possibilidade de amar estivesse cada vez mais escassa, mas o que tinha de ser, e estava escrito, mesmo em tinta invisível, aconteceu – aconteceria.

O amor desponta, portanto, como algo inerente ao destino (teleologicamente romanceado): Saramago deturpa o sentido usual das predestinações (fato trágico que se realizará independentemente da vontade humana). Raizamas intermitentes que apontam para o único fado a ser cumprido irrevogavelmente que é o da plenitude – alcançada somente com o outro, como sugere Bakhtin festivamente ao longo de seus trabalhos. Se no **Mal-estar da civilização**, de Freud, não está (explicitamente) colocada a ideia de que o amor é eficiente no provimento da felicidade, por ser estado que provoca transformação, é certo que, na **Estética...** bakhtiniana, está:

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se [...] (BAKHTIN, 2006, p. 23).

O crítico russo fala de uma empatia com o outro que significa uma espécie de grande amor coletivo entre os humanos. Entretanto, a completude do indivíduo, no conjunto de práticas internas e externas que recebe/realiza em relação ao outro que ama, implica ativismo e por isso revisa, refaz, revoluciona:

Então ela, a morte, levantou-se abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela, que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras [...]

A redenção do romance em que ninguém morre sob um cenário de caos instaurado é o amor. A nossa só pode ser a arte – fazem-nos crer obras de tamanha sensibilidade e poesia como essa. Se a narrativa que se escreveu ao longo da humanidade foi uma longa “história de aflição” que nos acostumou a literaturas tanatográficas, a morte e seu violoncelista ordinário apontam-nos que o perigo maior é o de nunca mais amar. Que se perpetuem as distopias, como estava escrito que deveria acontecer: e acontece. O que estava escrito que aconteceria, desde princípios da civilização humana, é que os seres humanos, cada vez menos compreendidos/compreensivos, buscam incessantemente a felicidade e que o “poder do amor” vem sendo, desde sempre, um dos mais efetivos procedimentos para alcançá-la. Detalhe cabal é a atitude da morte-mulher: amante, amadora, amando amar. A personagem, metamorfoseada pelo ato de amar, recusa-se a desempenhar função que sempre foi sua: eliminar um indivíduo quando é Schegada a hora derradeira. Humanamente, busca modo não de entregar a carta de tom violeta cujo prazo de entrega já expirava; quer, antes, alcançar maneira de extirpá-la. Provando do sentimento que ainda melhora os seres, em ato ético responsivo a seu outro, o encontro substitui a história que sempre contou com utopias viróticas revitalizadoras. No começo do século XXI a verdadeira doença e “vírus” que se espalha é o Capital. Saramago mostra que se o sentimento virótico do mundo fosse o amor, até mesmo para as “indesejadas das gentes” Eros e Tânatos seriam unidade na responsabilidade.

Depois disso, o livro acaba. Mas a tanatografia “inacaba” (SARAMAGO, [1982]/1987, p. 07): porque nada se perde ou se repete, porque tudo se cria e se renova. Pensando e escrevendo da morte, Saramago sentiu e escreveu naquela forma que conjuga a questão da sobrevivência humana à ausência de si mesmo no mundo. Há vidas com obra e há vidas sem obra. O jornalista de Azinhaga escolheu a segunda: se o ser e o tempo do diálogo podem acabar a cada instante, alegre ou triste, o humano “rexiste”. Repetição corporal, repetir amoroso, repentes em formas novas de pensar na linguagem. Nos sonhos do verbo amar, Saramago sonhava tudo de melhor e imaginava metamorfoses em novas formas de escrever. Como sempre, José imaginava um mundo em que: “No dia seguinte ninguém morreu [...]”

(SARAMAGO, 2005, p. 207). Imaginava para poder pensar mais sobre e se dilatava ao ponto de não deixar mais ver o fim. Ao descrever cada instante dessas vidas, haverá escrito para todos e, enquanto não alcançar e provocar seus leitores a olharem para o mundo de maneira diferente, sua obra será, terá de ser, com muita força. O resto é inacabamento.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BASTOS, Hermenegildo. **Memórias do cárcere** – literatura e testemunho. Brasília: Editora UnB, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. v. 1.168 p.

CAMUS, Albert. Prometeu nos infernos. In: CAMUS, Alberto. **Núpcias, verão**. Tradução de Vera Silva. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.

DRUMMOND, Carlos. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FELICETTI, Marcelo. Apresentação Ao Fechar das Cortinas. In: MONINI, Italiano (org.). **Amor e morte: série seminários**. Goiânia: Editora UCG, 1996. v. 01.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Organização da Tradução de Jayme Salomão. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 73-148.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MÃE, Valter Hugo. Prefácio – Diálogo. In: MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar – conversas inéditas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de J. Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2005.

RODRIGUES, Aparecida. Amore e Morte: Uma Leitura Crítico-Literária. In: MONINI, Italiano (org.). **Amor e morte**: série seminários. Goiânia: Editora UCG, 1996. v. 01.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1987.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhias das Letras, 2004.

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

SARAMAGO, José. **Death at Intervals**. Translated by Margaret Jull Costa. London: Vintage Books, 2008.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. As intermitências da vida: a morte e o violoncelista. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 66-82, 2. sem. 2008, p. 67-83.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografias em José Saramago: As Intermitências da Morte. **Gláuks** (UFV), v. 9, p. 29-53, 2009.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **ComCiência** (UNICAMP), v. 11, p. 1-10, 2014.

Amor e adaptação em O homem duplicado, de Denis Villeneuve e José Saramago

Frederico Teixeira*

Resumo

O presente artigo tem o intuito de analisar a obra **O homem duplicado**, de José Saramago, sua adaptação para o cinema, intitulada *Enemy*, de Denis Villeneuve, e as diferentes concepções de amor presentes nas obras. O trabalho segue uma linha de raciocínio que entende a obra romanesca e fílmica com isonomia sem que se construa uma relação hierárquica entre obra de origem e adaptação. Desse modo, entende-se o diretor de cinema no mesmo patamar autoral de um autor literário, com a liberdade de alterar o material de origem conforme julgar necessário para que sua visão de mundo esteja presente na obra.

Palavras-chave: Adaptação; literatura; cinema; amor; Saramago.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa com bolsa da CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8388-0562>.

Love and Adaptation in The Double, by José Saramago, and Enemy, By Denis Villeneuve

Abstract

This article aims to analyze the novel **O homem duplicado**, by José Saramago, and its film adaptation, entitled *Enemy*, by Denis Villeneuve, and the different conceptions of love present in both novel and film. The article follows a line of reasoning that understands novel and film with isonomy, without creating a hierarchical relationship between the original work and the adaptation. Thus, the film director is understood with the same authorial power as a literary author, with the freedom to alter the source material as he finds it necessary so his worldview is present in the final product.

Key-words: Adaptation; Literature; Cinema; Love; Saramago.
Introdução

Introdução: uma breve perspectiva histórica sobre a adaptação

Em 1953, o crítico de cinema e cineasta François Truffaut escreveu o importante artigo “Uma certa tendência no cinema francês”, em que tece uma forte crítica à Tradição de Qualidade, ou, em outras palavras, ao cinema clássico francês. Essa tradição nada mais era do que uma estrutura pré-definida usada por roteiristas da época como um facilitador na escrita de seus roteiros, que, posteriormente, seriam filmados por diretores cujo papel era meramente escolher o melhor enquadramento para as cenas ali descritas (TRUFFAUT, 2006). A Tradição de Qualidade, ainda segundo Truffaut, se baseava diretamente em ideias e conceitos do romance moderno. Nas palavras do crítico “[n]ão se roda mais um filme na França em que os autores não julguem estar refazendo *Madame Bovary* [...]” (TRUFFAUT, 2006, p. 271). A constatação é motivada pela ideia predominante de parte dos roteiristas de que a literatura era uma mídia superior ao cinema e, por isso, os filmes, principalmente adaptados de textos literários, eram vistos como simples tentativas de replicar, por meio do audiovisual, questões já bem trabalhadas na literatura.

Por esse motivo, Truffaut traz para a discussão o conceito de cinema de autor, que se opõe veementemente à Tradição de Qualidade, em que o roteirista era a peça central na autoria do filme. No cinema de autor, essa posição é ocupada pelo diretor, pois é ele quem ativamente trabalha com a linguagem cinematográfica. A política do cinema de autor vai, então, defender a ideia de que, em uma adaptação, o diretor detém o poder de se apropriar do roteiro (quando não for ele próprio a escrevê-lo) para imprimir na obra a sua própria visão de mundo. O crítico brasileiro Ismail Xavier (2003) pontua ainda que, no passado, quando os críticos e o público iam assistir a uma obra adaptada da literatura, esperavam ouvir a voz criativa do autor do romance, e não do diretor:

Houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme **O processo** de Orson Welles, ou Flaubert no **Madame Bovary**, de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minelli [...] (XAVIER, 2003, p. 81).

A questão da fidelidade, portanto, desconsidera o fato de que, em um filme adaptado de um romance, a voz que irá prevalecer não será a do autor literário e, sim, a do diretor, que irá encenar a sua própria interpretação da história, com liberdade para suprimir, expandir, excluir ou acrescentar trechos que julgar necessário. Xavier ainda entende que o diretor “pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens [...]” (XAVIER, 2003, p. 81-82). Essa liberdade que o diretor tem de deslocar o material de origem concorda com o que afirma Hutcheon (2013) quando diz que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Partindo dessa premissa, Hutcheon entende a adaptação não apenas como um produto, mas também como um processo de criação. O adaptador interpreta e cria a partir do material de origem, contudo, o produto desse processo é algo novo, que não pode ser colocado em posição hierárquica inferior ao texto fonte por se tratar de experiências diferentes, devido às capacidades e às incapacidades díspares das mídias em que as narrativas são apresentadas.

Por fim, Xavier fala sobre o contexto de uma adaptação, ele afirma que:

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos [...] (XAVIER, 2003, p. 82).

Esse entendimento sobre a questão da perspectiva autoral que permite um deslocamento da obra que adapta é também discutido por Clüver, que afirma que:

[...] no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original [...] (CLÜVER, 2006, p. 8).

Desse modo, o teórico enfatiza que a nova versão de uma obra não possui a função de apagar a anterior, tornando o conceito de fidelidade um aspecto pouco importante na análise de uma obra adaptada, uma vez que ela coexiste no mundo real com o texto de origem, que se mantém inalterado.

A partir dessa exposição, pretende-se abordar neste artigo as semelhanças e, principalmente, as diferenças existentes em **O homem duplicado**, de José Saramago, e o filme de mesmo nome dirigido por Dennis Villeneuve. A temática do amor, do erotismo e importantes símbolos construídos nas narrativas serão discutidos posteriormente levando em consideração as diferentes visões de mundo dos autores aqui estudados.

Os homens duplicados

Saramago publicou, em 2002, seu livro **O homem duplicado**, que narra um curioso episódio na vida de Tertuliano Máximo Afonso, um professor de história insatisfeito com a vida e que, certo dia, vê seu duplo em um filme alugado. A partir desse momento, Tertuliano se torna obcecado e passa a incansavelmente investigar seu duplo, a fim de, possivelmente, saber mais sobre si mesmo.

O filme de Villeneuve segue um enredo semelhante, porém com algumas alterações substanciais em relação à obra original, como os nomes, por exemplo. A mudança mais significativa é do protagonista, que no romance é Tertuliano e, no filme passa a ser Adam Bell. Já António, Maria da Paz e Helena, ganham versões em inglês de seus nomes, sendo chamados, respectivamente, de Anthony, Mary e Helen.

Outra alteração notável que deve ser mencionada é o título, *Enemy*, ou inimigo, em tradução direta para o português. A escolha de alterar o título cria de antemão uma relação de antagonismo entre o personagem principal e seu duplo. Além disso, pode-se levantar a hipótese de que o antagonismo sugerido pelo título seja atravessado pelas personagens femininas e o sufocamento que sente o protagonista fragmentado diante delas. Esse tópico será retomado mais adiante no texto. Agora cabe focar na relação de antagonismo com o duplicado.

O tema do duplo é constantemente retratado como o outro maléfico. Exemplos clássicos são “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, **Siebenkas**, de Jean Paul Richter, e **Cisne Negro**, de Darren Aronofsky, que evocam o conceito *Doppelgänger*, do folclore alemão. Esse conceito remete a um indivíduo idêntico, porém de origem sobrenatural, que se coloca como a contrapartida maligna do original ou simplesmente como uma personalidade oposta a do sujeito original, como visto em **O Duplo**, de Fiódor Dostoiévski.

Um conceito semelhante também está presente no folclore escandinavo e é conhecido como *vardøger*, que seria a aparição de uma outra consciência ou alma (*håg*) com mesma forma corporal de uma pessoa antes dessa pessoa, de fato, chegar ao local. Essa aparição sobrenatural representa, na mitologia nórdica, prenúncio de morte ou perigo iminente (KVIDELAND; SEHMSDORF, 1999, p. 64). Portanto, a concepção de que o duplo tem uma conotação negativa não é nova, e esse fato pode também ser constatado na narrativa de José Saramago. No entanto, o outro de Tertuliano na obra literária, António Claro, não é apresentado de imediato como um vilão, ele é construído de maneira progressiva, em um ritmo mais lento, uma vez que a primeira metade da história se desenrola, por vezes, como um romance policial de investigação, em que o protagonista precisa ir juntando as peças para desvendar o quebra-cabeças. Já no filme, como não há o ritmo mais cadenciado do romance, o duplo é tido instantaneamente como uma figura antagonista do protagonista, possuindo características vilanescas, como infidelidade e perversidade.

O ritmo da narrativa e as referências de gênero empregadas são, inclusive, outras diferenças entre romance e filme. É natural que o romance dedique tempo e desenvolva uma investigação mais lenta, pois a narrativa parece se passar em meados da década de 1990 e os dispositivos tecnológicos que Tertuliano tem a sua disposição para descobrir o nome do ator são menos avançados, o que faz com que o processo de pesquisa seja mais minucioso. Já na versão de Villeneuve, que se passa em torno da década de 2010, o protagonista, Adam Bell, tem acesso à internet e, com poucos cliques, é capaz de descobrir quem é aquele ator. Dessa forma, o aspecto detetivesco que se desenrola na primeira metade do romance perde o sentido prático na atualização cinematográfica.

Ricardo Sobreira (2016) aponta para o fato de que o filme, além de deslocar o tempo estabelecido no romance, faz o mesmo com o espaço, transferindo a narrativa para Toronto. Desse modo, os “procedimentos analógicos, anacrônicos e vagarosos adotados por Tertuliano no romance não fazem mais sentido nessa metrópole global de Villeneuve [...]” (SOBREIRA, 2016, p. 204). Sobreira (2016) ainda reflete sobre como *Enemy* se encaixa no projeto de obra do diretor, pois faz uso de uma grande metrópole como aspecto fundamental de sua mise-en-scène na composição estética de sua visão de mundo. O mesmo acontece em seus filmes anteriores, em que grandes cidades são peças fundamentais na construção de sentido.

A metrópole tem um valor alegórico importantíssimo em *Enemy* ao ser retratada como o habitat de uma aranha gigante que pode ser vista caminhando lentamente entre os edifícios. Ricardo Sobreira (2016) defende que a aranha no longa pode simbolizar um “conteúdo sexual latente” (p. 209), uma “capacidade criadora” (p. 209), “a figura materna agressiva” (p. 209) ou a “figura ameaçadora da mulher gestante” (p. 209) na constituição psicológica do conflito de Adam Bell. Todas essas afirmações dizem respeito a concepções de amor presente na obra que, de maneira mais ou menos ostensiva, se distanciam da percepção de amor que Saramago emprega em seu livro. Desse modo, propõe-se aqui discutir de forma mais detalhada os temas “amor” e “erotismo” e como eles são articulados formalmente nas duas obras sob a luz da teoria da adaptação e das concepções de autoria do cinema.

Amor romântico e amor erótico

Amor é um conceito impossível de se definir no singular. Konder afirma que o termo possui uma “elasticidade impressionante” (KONDER, 2007, p. 7), ele perpassa o querer bem, o erotismo, a fraternidade, o romântico, a burguesia, o racional e o irracional. O próprio *Banquete*, de Platão, traz diversas acepções do amor em forma de discursos dos presentes em um symposium regado a bebida e comida com a finalidade de discutir as diferentes concepções do deus Eros. A fala de Sócrates chama atenção por trazer uma visão que difere dos outros discursos. Para tal, Sócrates

organizou sua fala de modo que fosse a representação de um suposto diálogo entre ele e a sacerdotisa Diotima, de Mantineia, cuja realidade histórica é ainda debatida no meio acadêmico. Contudo, o que importa é a forma com que o discurso se organiza e como Sócrates constrói seu conceito de amor. Diotima, em sua fala, surge como uma voz racional que ensinará e corrigirá os conceitos que Sócrates supostamente defendia ao encontrá-la. Entende-se que Sócrates usou essa estratégia argumentativa justamente para poder discordar de seus colegas no symposium sem irritá-los, portanto, o que Diotima diz para Sócrates no diálogo encenado é, na verdade, o real pensamento do filósofo sobre Eros.

A primeira ideia sobre o amor trazida é uma resposta de Diotima para a dicotomia entre belo e feio defendida por Sócrates. Ela diz: “Não fiques, portanto, forçando o que não é belo a ser feio, nem o que não é bom a ser mau. Assim também o Amor, porque tu mesmo admites que não é bom nem belo, nem por isso vás imaginar que ele deve ser feio e mau, mas sim algo que está, dizia ela, entre esses dois extremos.” (PLATÃO, 1991, p. 74). Logo, tem-se aqui a concepção de que o amor, ou Eros, exerce uma relação intermediária entre o bom e o mau, o belo e o feio, indo de encontro aos discursos anteriores do banquete.

Essa ideia de amor não idealista é a mesma presente na introdução de Konder (2017) sobre o tema, em que o filósofo diz que o amor é capaz de “inspirar opções boas ou más, lúcidas ou equivocadas [...]” (KONDER, 2017, p. 9). O próprio José Saramago, em entrevista, já falou que é esse o tipo de amor que ele procura retratar em suas obras ao dizer que seus “[...] romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real entre pessoas. E não acaba, continua na vida deles [...]” (ARIAS, 2003, p. 46). Esse amor concreto, real e não idealizado de Saramago não é bom nem mau, não é belo, nem feio, ele é material. Ele pode ser – e é – tudo isso em momentos diferentes.

Esse caráter mediador de Eros é motivado, segundo a história de Diotima, pela sua origem. Ela afirma que os pais do deus do amor são Pênia, a pobreza, e Poros, a riqueza, e, por isso, ele é contraditório, navegando entre bom e mau, belo e feio. No monólogo de Diotima, ela explica que:

[...] ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre

convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista [...] (PLATÃO, 1991, p. 76-77).

Desse modo, tem-se uma concepção dialética do amor, a que nos interessa porque tanto no romance de José Saramago quanto no filme de Denis Villeneuve o amor está longe de ser idealizado. Em paralelo, Eros está longe de ser delicado e belo, segundo a mãe, mas pode o ser, segundo o pai. Essa ideia de amor, que ora remete ao belo, ora remete ao feio, pode ser observada na relação de Tertuliano Máximo Afonso com Maria da Paz em **O homem duplicado**, de Saramago. A primeira aparição de Maria na história é inesperada pelo protagonista, que está em sua casa obcecado pelos filmes de seu duplo. Antes disso, ela só havia sido mencionada pelo narrador ou feito chamadas telefônicas ignoradas por Tertuliano. O narrador, inclusive, se posiciona constantemente a favor de Maria da Paz em detrimento do protagonista, como no trecho em que seu nome é apresentado ao leitor depois de ter suas mensagens telefônicas não atendidas.

Maria da Paz, é este o esperançoso e doce nome da mulher que telefonou, não tardará a sair para o seu emprego, e, se Tertuliano Máximo Afonso não lhe fala agora mesmo, a pobre senhora vai ter de viver um dia mais em ânsias, o que, quaisquer que tenham sido os seus erros ou os seus pecados, se em verdade os cometeu, não seria realmente justo. [...] Deve dizer-se, no entanto, respeitando e obedecendo ao rigor dos factos, que a contrariedade em que Tertuliano Máximo Afonso se debate neste momento não resulta de estimáveis questões de ordem moral, de melindres de justiça ou injustiça, mas sim de saber que se ele não lhe telefona, ela telefonará, acarretando essa nova chamada um mais que provável acréscimo ao peso das recriminações anteriores, chorosas ou não [...] (SARAMAGO, 2002, p. 62-63).

A apresentação do relacionamento no livro manifesta um aparentemente desejo de Maria em permanecer com Tertuliano, que, por outro lado, se encontra obcecado com o seu duplo enquanto deixa a relação com Maria definhando lentamente. Logo na sequência, o narrador revela, de maneira muito sagaz, outros fatos relevantes do caráter do protagonista,

para que o leitor possa entender sua relação com o amor. O narrador expõe que o mesmo aconteceu no antigo casamento de Tertuliano: foi se criando um distanciamento entre o casal, porém, ao contrário de Maria, sua ex-esposa tomou as rédeas da situação para terminar o casamento:

[...] talvez não lhe importasse ficar a ver até que áridos desertos poderia chegar, mas que a mulher com quem estava casado, mais recta e inteira que ele, acabou por considerar insuportável e inadmissível, Foi por te amar que casei contigo, disse-lhe ela num célebre dia, hoje só a cobardia poderia obrigar-me a manter este casamento, E tu não és cobarde, disse ele. Não, não o sou, respondeu ela. As probabilidades de que esta por diversas considerações atractiva pessoa venha a ter um papel na história que estamos narrando são infelizmente muito reduzidas, para não dizer inexistentes, dependeriam de uma acção, de um gesto, de uma palavra deste seu ex-marido, palavra, gesto ou acção que o mais certo seria determiná-los alguma necessidade ou interesse seus, mas que, nesta altura, não temos maneira de vislumbrar [...] (SARAMAGO, 2002, p. 63-64).

É curiosa a forma com que o narrador constrói essa personagem secundária, pois ela surge na narrativa unicamente para evidenciar ainda mais a covardia do protagonista com Maria da Paz. A sagacidade do narrador está justamente na ideia de trazer um comentário metalinguístico sobre essa personagem secundária, decidindo racionalmente não a nomear devido a sua pouca importância no escopo da história de Tertuliano. Com efeito, o narrador mostra seu posicionamento antagônico às atitudes do protagonista ao mesmo tempo que eleva tanto Maria quanto a ex-esposa a um patamar de moralidade superior ao de Tertuliano, pela forma como lidam com o amor: ou luta-se por ele, no caso de Maria, ou não se prolonga algo já morto, como faz a ex-esposa. Esse mesmo movimento pode ser visto em diversas outras obras do autor português. Aguilera afirma que na personalidade dessas mulheres de Saramago:

[...] ressoa uma índole forjada por séculos de exclusão, de invisibilidade e domínio, em que se percebem formas de compaixão e de ternura tão sóbrias como profundas. Assumem a contrariedade exemplarmente, quando a rebeldia se manifesta como uma poderosa e serena energia interior. [...] são confrontadas com o modelo do homem, diante do qual se mostram mais fortes tanto na alma, quanto em suas ações. (AGUILERA, 2010, p. 260-262).

Portanto, pode-se afirmar que, em **O homem duplicado**, o movimento é semelhante. Essa característica nas figurações de Saramago contribui para o entendimento de amor das personagens que habitam o mundo diegético: Maria parece ter uma ideia, em conformidade com a afirmação de Aguilera (2010), mais sóbria e profunda do amor tradicional, romântico, e exerce essa ideia de amor ao se comprometer a ajudar Tertuliano no episódio da carta, além de constantemente lutar pelo bem-estar do relacionamento. Definindo o conceito de amor romântico, Leandro Oltramari (2009) diz que ele “se constitui, assim, como aquele que nunca alcança a correspondência, continuando como uma busca contínua [...]” (p. 671) e que “este tipo de amor está ligado à falta, ou seja, ao sofrimento. Seria aquele amor que busca ser alcançado [...]” (p. 671). Esse parece ser o tipo de sentimento que Maria da Paz tem por Tertuliano, pautado sempre na busca não alcançada.

A carta é sintomática desse amor, pois demonstra um sentimento que beira a devoção de Maria por Tertuliano. Ele pede para que ela assine um documento cujo conteúdo é desconhecido e ela aceita sem grandes questionamentos. É emblemática também porque evidencia ainda mais o desbalanceamento na relação, dado que, enquanto ela entrega seu nome para ele, Tertuliano esconde dela a verdade a fim de satisfazer seus desejos íntimos de chegar ao duplo, priorizando seus objetivos particulares ao mesmo tempo que desconsidera os desejos dela.

Há uma passagem em que Tertuliano parece corresponder ao sentimento de Maria, quando inesperadamente a abraça e a beija na cozinha de sua casa. O narrador, contudo, questiona a atitude do protagonista: “A questão, a dolorosa e sempiterna questão, é saber quanto tempo irá isto durar, se será realmente o reacender de um afecto que algumas vezes terá sido confundido com amor, com paixão [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 107). A pergunta levantada pelo narrador é rapidamente respondida por ele mesmo ao revelar que Tertuliano pensava nas “contradições da vida” (SARAMAGO, 2002, p. 108) enquanto estava na cama com Maria da Paz. O narrador onisciente de **O homem duplicado** prossegue acessando os pensamentos de Tertuliano, que sugerem que o sexo naquele momento, para ele, é equivalente a um movimento em uma peça de xadrez, pois:

[...] para ganhar uma batalha às vezes possa ser necessário perdê-la, veja-se este caso de agora, ganhar teria sido conduzir a conversa no sentido do ansiado, total e definitivo rompimento, e essa batalha, pelo menos para os tempos mais próximos, teve de dá-la por perdida, mas ganhar seria conseguir desviar dos vídeos e do imaginário estudo sobre os sinais ideológicos a atenção de Maria da Paz, e essa batalha, por agora, ganhou-a [...] (SARAMAGO, 2002, p. 108).

Pode-se inferir, por meio dessa sequência de passagens, três constatações: a primeira é que o ato súbito de Tertuliano de abraçar afetosamente Maria nada tinha de amor, era apenas estratégia de batalha para encerrar o assunto sobre as fitas expostas na sala e ocultar dela a existência do duplo. A batalha perdida, na perspectiva de Tertuliano, também revela seus reais sentimentos pela mulher, pois essa derrota acontece justamente devido a necessidade de permanecer em um relacionamento com ela, uma vez que seu objetivo maior, romper definitivamente, foi frustrado pelo fato de ela ter descoberto as fitas em seu apartamento, o que gerou questionamentos inconvenientes na ocasião.

A segunda constatação é parcialmente contraditória em relação à primeira, visto que há instâncias na narração em que Tertuliano parece de fato demonstrar seu amor por Maria. De acordo com Roland Barthes, “o gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, o sonho de união total com o ser amado” (2003, p. 7). A parcial contradição está justamente na ideia de união total temporária, uma vez que até mesmo o narrador da obra, que se opõe à conduta de Tertuliano, sutilmente coloca em questão se, naquele momento, renascia um sentimento no protagonista, deixando espaço para que a hipótese sobre a sinceridade do abraço seja levantada, apesar das intenções racionais que são expostas posteriormente na mente do protagonista.

A questão central aqui é pontuar que, mesmo que tenha sido real naquele momento, o sentimento de Tertuliano seria temporário e, como revela o narrador, possivelmente de curta duração. Contudo, esse sentimento parece ir e vir, pois, mesmo que Tertuliano demonstre desinteresse pelo relacionamento com Maria após o incidente do abraço, ele demonstrará novamente que se importa com ela. Perto do final trágico de Maria, ela expressa seu desejo, por meio de uma mensagem de voz, de que algum dia, “telefonasse apenas porque sim” (SARAMAGO, 2002, p. 267), como alguém

com sede pede um copo d'água. Após ouvir essa mensagem, Tertuliano retorna à ligação e diz que deseja morar com Maria da Paz, prometendo que as coisas seriam diferentes, em meio a juras de amor. Maria concorda, se alegra, e as arrumações necessárias se iniciam para que Tertuliano se mude para casa dela.

É interessante ressaltar que essa mudança de postura de Tertuliano dessa vez parece ter mais força do que as demais apresentadas na narrativa, pois, antes de se mudar, o protagonista estabelece que terminará seu projeto metodológico de ensino de história solicitado pelo diretor e demonstra não querer mais contato com António Claro. Ainda, no final do capítulo, Tertuliano telefona novamente à Maria para dizer “deu-me a sede, venho pedir um copo de água” (SARAMAGO, 2002, p. 269), o que sugere que, pela primeira vez no romance, há um certo equilíbrio no relacionamento, dado que Tertuliano fez algo não para si, mas para a mulher que jura amar. Essa gangorra de sentimentos por qual passa Tertuliano encontra respaldo na concepção de amor contida no discurso de Sócrates, pois ele é ora belo, ora feio. Longe dos idealismos românticos, é complexo e instável.

Já a terceira constatação que pode ser feita é que, aparentemente, o amor de Tertuliano é para consigo mesmo. Esse amor narcisista é reflexo da obsessão pela própria imagem simbolizada por António Claro. Além de narcísica, essa obsessão beira o homoerotismo na passagem em que ambos os homens se despem frente a frente para comparar as marcas no corpo em um sítio afastado da cidade. A cena gera um grande sentimento de desconforto em Tertuliano que, posteriormente na narrativa, nega o acontecido para a mãe, que pergunta, em tom de chacota, se ele havia realizado tal ato.

Já no filme de Villeneuve, a configuração do enredo e a dinâmica das personagens são alteradas, de modo que as concepções de amor também sofrem ligeiras modificações. A primeira modificação substancial que merece atenção na organização das personagens é a importância narrativa que Helen recebe na obra fílmica. Ela talvez seja a personagem que traz mais indícios para que se possa entender como os temas e os símbolos são elaborados no filme.

Neste ponto cabe fazer uma colocação sobre essas modificações na perspectiva da teoria da adaptação e de como obras adaptadas são estigmatizadas e raramente colocadas em pé de igualdade com as obras

literárias. Sobreira (2016) inclusive pontua em seu artigo a forma hostil com que o filme foi recebido por parcela da crítica e do público por modificar a obra de José Saramago. Sobre essa questão, Robert Stam alerta que:

[...] embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” (STAM, 2006, p. 20).

Esse discurso que enfatiza a perda e ignora os ganhos em um processo transmidiático de adaptação desconsidera as características únicas de cada mídia e o papel fundamental que o autor-diretor, na transposição literatura para cinema, exerce ao se apropriar de um enredo já existente e criar artisticamente a partir dele.

Lubomír Doležel (1998), ao pensar sobre os universos narrativos, elege três maneiras segundo as quais um mesmo universo pode se configurar em uma nova narrativa, transmidiática ou não. A primeira, expansão, é caracterizada por algum aspecto do universo original que ganha mais destaque na nova abordagem; já a segunda, modificação, é o ato de criar novas estruturas ou reinventar a narrativa inteira ou algum aspecto dela; e, finalmente, transposição, que acontece quando a estrutura maior da história é mantida, porém, deslocada no tempo ou espaço (DOLEŽEL, 1998, p. 206-207). De uma forma ou de outra, Villeneuve pratica essas três formas de apropriação citadas por Doležel. Ele expande, principalmente quando se pensa no papel de Helen para o enredo; também modifica, pois, os temas e os símbolos não são exatamente os mesmos da obra literária, e, por fim, transpõe, uma vez que a estrutura da narrativa se mantém em grande parte, mesmo que sendo transferida para o contexto espacial de Toronto em meados de 2010.

Voltando à Helen, é notória sua participação na construção de sentido do enredo de Villeneuve. Ela é uma personagem-chave que permite que diferentes interpretações da obra sejam feitas, tendo mais destaque no todo fílmico do que Helena tem para o todo literário, ao passo que Mary não possui a mesma complexidade que tem Maria da Paz.

O primeiro diálogo entre Helen e Anthony acontece após o marido atender o telefonema de Adam, que revela ser, em imagem, igual a Anthony

e pede um encontro que é prontamente negado pelo ator. Anthony expõe o conteúdo do diálogo para Helen, que se recusa a acreditar que aquilo realmente acontecera. Ela suspeita que Anthony esteja falando com uma mulher e prossegue perguntando se ele estava vendo “ela” novamente. Esse diálogo não existe no livro, assim como todo o conflito instituído na cena do filme. É, portanto, possível dizer que Anthony já havia tido um caso com uma outra mulher, o que se justifica na forma com que Helen fraseia sua dúvida. Em todas as falas de Helen nesse diálogo, a câmera encontra-se mais próxima de seu rosto, ou seja, em primeiro plano, o que funciona para construir o impacto do último plano da sequência, um plano aberto em que se pode ver a sala do apartamento, do chão ao teto, e Helen de pé no centro do quadro. Nessa imagem, é manifestada outra grande diferença em relação ao livro, ela está grávida e em um estágio já avançado da gravidez.

Outra questão que merece ser pontuada nessa cena é a *mise-en-scene*, que destoa do restante do filme até então. A composição de cena no diálogo é predominantemente clara, fazendo bom uso da iluminação natural que entra pela janela. O figurino dos dois atores também é branco, o que contribui ainda mais para esse sentimento de clareza. Essa cena funciona como um contraste para todas as outras anteriores que retratam Adam, tanto em seu apartamento quanto na escola. A tonalidade amarelada é predominante nessas cenas e, no lugar da iluminação natural do sol e da clareza que ela consequentemente traz, as cenas são construídas, em sua maior parte, à noite, na penumbra, ou com fortes tons de amarelo tomando a cena por inteiro. Bellantoni (2005), analisando os significados das cores em narrativas audiovisuais, aponta que o amarelo pode estar associado a sentimentos obsessivos. A autora usa como exemplo o filme **Taxi driver**, de Martin Scorsese, cujo protagonista é um sujeito socialmente deslocado que, em seu arco dramático, passa por diferentes obsessões. O amarelo também pode estar associado a poluição e a doenças, ou seja, ao retratar um personagem tomado por essa cor, o diretor busca acionar algumas sensações no espectador.

O relacionamento de Adam e Mary, apresentado no início do filme, é totalmente construído dentro dessa lógica de encenação. Eles são mostrados juntos apenas à noite, em um apartamento escuro, em uma rotina em que Adam corrige algumas provas de seus alunos, senta à mesa com Mary e depois ambos vão para cama fazer sexo. Depois do ato, ela se veste

e vai embora, sugerindo que eles não moram juntos e que o relacionamento parece ser pautado na sexualidade. Essa rotina é mostrada três vezes no primeiro ato, uma das vezes sob a voz de Adam, em voiceover, dando uma aula sobre governos autoritários, o fim da liberdade e como isso se repete no decorrer da história. Essa sobreposição da fala do professor (que é também repetida, pois o mesmo conteúdo é mostrado anteriormente em outra aula ministrada pelo protagonista) com a imagem de seu relacionamento com Mary é sugestiva, pois o amor, ou relacionamento, é sobreposto à ideia de uma ditadura em que não há escolha ou liberdade. É sugestiva também a vestimenta de Mary, uma vez que, de todas as quatro personagens principais, ela é a única a vestir somente roupas pretas, o que mostra um certo deslocamento dela em relação às demais.

Em paralelo a isso, o casal Anthony e Helen é retratado na claridade somente em sua primeira cena, porque, já na próxima, que mostra Anthony em seu computador pesquisando o nome de Adam Bell, a construção da *mise-èn-scene* passa a seguir a mesma lógica do início do filme, adotando o amarelo e o excesso de sombras. A partir daí, tem-se uma unidade estética na composição das cores, pois todas as personagens passam a lidar, de uma forma ou de outra, com o sentimento de obsessão.

Esse sentimento é primeiramente mostrado sob a ótica de Anthony, na segunda – e enigmática – sequência do filme, em que vários homens estão em um clube noturno assistindo a uma apresentação em que uma mulher nua esmaga com os pés uma aranha. No entanto, antes disso, há uma sequência de três planos igualmente enigmáticos: o primeiro, da cidade de Toronto sob uma névoa amarelada; o segundo, da imagem de Adam sentado em seu carro com a câmera posicionada no banco traseiro de tal forma a mostrar a parte de trás da cabeça e o reflexo de seus olhos pelo espelho retrovisor do centro; e o terceiro se inicia com Helen nua, sentada em uma cama olhando para baixo, para, em seguida, encarar diretamente na câmera. E, então, há um corte brusco para uma tela preta. Toda essa sequência é sonorizada por uma trilha minimalista e melancólica e pela voz de uma mulher mais velha que se identifica como mãe de Adam expressando sua preocupação com o novo apartamento do filho.

Essa sequência funciona como uma pista para que o mistério do filme seja desvendado. A montagem aqui é fundamental, sendo que a escolha desses três planos, colocados nessa ordem, não é um fato arbitrário. Xavier

discute essa questão. Segundo ele, “o filme, no seu conjunto, é a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar todos os passos dessa realização” (XAVIER, 2012, p. 53). Portanto, é possível enxergar a visão de mundo e concepção de obra do diretor não apenas no filme como um todo, mas também em sua decupagem em planos. O cerne para se entender a obra de Villeneuve está contida nesses três primeiros planos, pois a ordem em que eles aparecem na montagem sugere uma certa unidade de sentido na composição. Esses três planos instauram uma grande confusão a princípio, pois não deixam claro se é Adam ou Anthony no carro. No entanto, o automóvel é o mesmo visto posteriormente com Adam. Já Anthony, por outro lado, possui uma moto. Dessa forma, é possível dizer que era, de fato, Adam no carro. Contudo, o plano seguinte é de Helen, e não de Mary, o que cria um vínculo direto entre Adam e Helen, que supostamente não se conhecem no início da história. Ademais, a mãe demonstra preocupação com o novo apartamento ao perguntar como o filho consegue viver daquela forma, sugerindo que a sua condição de vida era melhor antes. A temática do duplo também está exposta nesses três planos: o ângulo da filmagem que mostra o protagonista e seu reflexo, as duas mãos (no voiceover e a imagem Helen grávida) e os dois apartamentos do protagonista, tudo é duplicado. E também há a curiosa escolha estética de quebra da quarta parede, quando Helen olha para a câmera, o que pode ser entendido como uma cumplicidade dessa personagem com o público, como se ela soubesse mais sobre a intriga que as demais personagens, o que de fato se mostra verdade.

Em seguida, tem-se a sequência do clube noturno, em que uma mulher nua esmaga a aranha diante de um dos duplos que esconde parte de seu rosto atrás das mãos, nesse caso Anthony, o que pode ser provado pela aliança em seu dedo. O ato quase ritualístico e fetichista é cortado para Adam, em sua escola, que faz seu monólogo sobre ditaduras e retirada de liberdade. Essa sequência de imagens é importante, porque mistura a posição das personagens da narrativa, formando uma teia de informações sobrepostas e estruturadas de maneira enigmática. A teia é inclusive a metáfora visual que aparece na retratação da cidade nos planos externos, por exemplo, na fiação dos postes e no fatal acidente de Mary, em que no para-brisa do carro acidentado, se forma a imagem de uma teia. Aqui cabe trazer novamente as colocações de Sobreira (2016) sobre a aranha ser um

símbolo de geração de vida e, na organização da obra, do feminino de maneira geral. A aranha, portanto, representa as mulheres na vida de Adam e de Anthony, que, nesse ponto, podem ser entendidos como duas partes de um mesmo indivíduo.

Há diversos momentos em que a narrativa sugere que eles são apenas um, porém o mais enfático é a conversa entre Adam e sua mãe, em que o professor de história revela o encontro com seu duplo. Sabemos que é Adam porque a cena se inicia mostrando-o com uma mão no rosto e a outra segurando o colarinho da camisa, do mesmo modo como Adam é encenado durante todo o longa, sempre colocando as mãos no próprio pescoço, sugerindo que o protagonista se sente sufocado. Ademais, não há aliança nas mãos do rapaz. Portanto, o final da cena, quando a mãe afirma que o filho tem uma carreira respeitada e deveria abandonar a fantasia de ser ator, é evidência de um processo psicológico de fragmentação da personagem. Essa fragmentação parece ser motivada justamente pelo sentimento de sufoco que Adam/Anthony sente perante as mulheres de sua vida.

Levanta-se a hipótese aqui – e é apenas isso, uma hipótese, pois essa leitura não fecha as possibilidades de interpretação da obra – de que Adam/Anthony é casado com Helen, porém não sente mais atração sexual pela esposa grávida. Ele busca suprir essa falta tanto no clube noturno quanto com a amante, Mary, que é a antítese da esposa, representando a canalização de seu desejo sexual. Em diversas cenas Helen parece entender um pouco mais do que acontece no enredo. Um exemplo disso é quando ela encontra Adam na escola e ele, naturalmente, não a reconhece. Pode-se argumentar que esse lado da fragmentação, Adam, que representa a sexualidade, é até mesmo incapaz de reconhecer a figura física de sua esposa. O choque de Helen, nessa sequência, seria, então, a percepção dessa fragmentação do marido e não o fato insólito de encontrar um duplo.

Ao assistir o ritual de esmagamento da aranha, há, para o protagonista, uma catarse interna simbolizada pela destruição da mulher geradora, ou seja, da mãe que poda e da mulher por quem ele não sente mais atração sexual, sobrando somente o amor erotizado e a infidelidade representada por Mary. No final, a morte de Anthony e Mary no acidente automobilístico é também simbólica, pois Helen aceita Adam como se desse uma segunda chance ao marido, uma tentativa de reatar o relacionamento conjugal, pois o desejo sexual, representado por Adam, está

de novo canalizado em Helen. Contudo, ele encontra a carta com o novo endereço para o clube noturno onde acontece o ritual da aranha e decide ir novamente, revivendo a infidelidade que parecia estar simbolicamente morta com o acidente automobilístico. A última e chocante cena, em que Helen se transforma em uma aranha gigante assustada ao ver o marido, representa o ciclo da infidelidade se reiniciando e, conseqüentemente, seu medo de ter seus sentimentos, seu amor, esmagado novamente.

Considerações Finais

Não se deve pensar o processo de adaptação como um movimento meramente técnico de transposição de uma história que sai de uma mídia para outra. É notório que qualquer esforço de atualizar uma obra clássica ou uma que fora esquecida no passado tem o poder de reapresentar essa obra a um novo público, permitindo, assim, uma sobrevivência a essa história e às personagens que habitam seu mundo diegético (REIS, 2018). Contudo, o processo de adaptação não é um processo sem ideologia. A visão de mundo do adaptador, mesmo que esteja em conformidade com a visão de mundo do autor do material de origem, jamais será idêntica à de seu predecessor, pois existe sempre uma distância entre eles, seja ela temporal, seja cultural. Isso, ainda, sem levar em consideração as possibilidades estéticas de cada mídia quando essa adaptação ocorre em um movimento transmidiático.

Portanto, para concluir, em conformidade com o que pensa Linda Hutcheon sobre esse processo tão complexo, não se almeja elencar hierarquicamente as obras aqui tratadas. Um dos motivos para isso é o fato de que, na hierarquização, a discussão constantemente se concentra no nível de fidelidade da obra adaptada e não na materialidade estética de cada uma das mídias, nem na potência autoral que existe no processo de adaptação. Desse modo, não se pretende discutir quem lidou melhor com a narrativa, se foi José Saramago, que aborda o conflito do amor romântico e do amor não idealizado, ou Dennis Villeneuve, que explora o erotismo e a sexualidade. O que se almeja, ao se deparar com uma obra adaptada, é analisar como os dois autores lidam com o universo diegético dada a materialidade de cada mídia. Até porque, diferentemente dos homens duplicados presentes nas

narrativas aqui abordadas, uma adaptação não é uma meramente uma obra duplicada, mas uma que se apresenta completamente nova e independente da original.

Referências

AGUILERA, Fernando G. **As Palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARIAS, Juan. **José Saramago: O amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual**. Massachusetts: Focal Press, 2005

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 14, n. 2, p. 10-41, 31 dez. 2006.

DOLEŽEL, Lubomír. **Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

ENEMY. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Miguel Angel Faura e Niv Fichman. Canada e Espanha: Pathé, 2014. (121 min) son., color.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

KVIDELAND, Reimund; SEHMSDORF, Henning K. **Scandinavian Folk Belief and Legend**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OLTAMARI, Leandro Castro. Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 14, n. 4, p. 669-677, out./dez. 2009.

PLATÃO. **Os Pensadores**: Platão. seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOBREIRA, Ricardo. Duplicação e originalidade em uma adaptação fílmica do romance: O homem duplicado, de José Saramago. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 25, p. 194–215, jan./jun. 2016.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Florianópolis: Ilha do Desterro, n. 51, 2006.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 257-276.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 81-87.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

A estética do homem bestificado: engajamento e narrativa em **Ensaio sobre a cegueira** e o **Ensaio sobre a lucidez**, de José Saramago

Junia Paula Saraiva Silva*

Resumo

As obras **Ensaio sobre a cegueira** (1995) e **Ensaio sobre a lucidez** (2004) do escritor português José Saramago mostram a transformação do homem em um ser bestializado diante do sistema capitalista que o transforma em vítima de sua própria criação. Saramago reproduz essa bestialização humana na escrita com uma estética própria e instigante, o leitor dos ensaios se depara com a intranquilidade de obras que espelham a brutalidade do capitalismo social. Nesse caminho, o autor, em um percurso bem delineado, nos leva a compreender a necessidade de luta do proletariado.

Palavras-chave: Ensaio; Saramago; bestificado; capitalismo.

* Doutoranda em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como bolsista CNPQ. Graduada em Psicologia pela mesma instituição.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1051-1210>.

The Aesthetics of the objectified man: Engagement and Narrative of *Seeing* and *Blindness* by José Saramago

Abstract

The works *Essay on blindness* (1995) and *Essay on lucidity* (2004) by the portuguese writer José Saramago show the transformation of man into a bestialized being in the face of the capitalist system that turns him into a victim of his own creation. Saramago reproduces this human bestialization in writing through his own and instigating aesthetic, the reader of the essays is faced with the uneasiness of works that mirror the brutality of social capitalism. In this way, the author, through a well-defined path, leads us to understand the need for the struggle of the proletariat.

Keywords: Essay; Saramago; Bestified; Capitalism;

Introdução

Nesta pesquisa, procuraremos observar e discutir a proposta do escritor português José Saramago em criar, nas obras **Ensaio sobre a cegueira** (1995) e **Ensaio sobre a lucidez** (2004), a figura do homem bestificado construída esteticamente dentro de um sistema social capitalista.

Os dois ensaios do escritor português – o primeiro sobre uma cegueira branca que atinge a população de uma cidade e o segundo sobre o fenômeno do voto em branco que instaura o caos – fazem parte do seu projeto literário e compõem o “interior da estátua”. Para José Saramago, antes de escrever **Ensaio sobre a cegueira**, ele estava descrevendo a estátua, a superfície da pedra e todos os seus aspectos, ou seja, os rostos, as roupas, os gestos. Segundo o escritor, em seu artigo “Da estátua à pedra” (2013), o exterior da estátua se refere às suas obras identificadas como romances históricos, como é o caso, por exemplo, das obras **Memorial do Convento**, **A história do cerco de Lisboa** e **A jangada de pedra**.

O escritor contesta sua posição de romancista histórico, assim como relata nunca ter tido um projeto literário, devido ao fato de escrever sobre o tempo presente e não sobre o passado, conforme afirma sobre sua obra **Manual de pintura e caligrafia**: “Como se vê, não há aqui nada de romance histórico. Salvo se considerarmos o presente como **fato histórico** [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 30, grifo do autor). De acordo com Carlos Reis, “a questão do romance histórico em Saramago é uma falácia (para dizer o mínimo) tão absurda como a da ausência de pontuação em sua prosa.” (REIS, 2013, n.p).

Chamamos de projeto literário aquilo que José Saramago define como amadurecimento e etapas: “Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar.” (SARAMAGO, 2013, p. 42). Vislumbramos que, para o escritor português, uma simples definição da crítica literária que pudesse enquadrá-lo como romancista histórico, ou definir sua obra como um projeto não abarcava a grandiosidade de sua proposta ao escrever. No entanto, o que fica claro, para os críticos e para o próprio escritor, é que sua escrita tinha tomado outras direções – essa é a definição do escritor de “exterior” e “interior” da pedra.

O primeiro passo de Saramago, no intuito de detalhar o interior da pedra, é a obra **Ensaio sobre a cegueira**, uma de suas obras mais conhecidas e aclamadas. Na obra, a narrativa gira em torno de uma epidemia de cegueira branca que atinge gradativamente toda a população, exceto uma única mulher que, por ter sua visão preservada, torna-se guia de um grupo que tenta sobreviver em um mundo caótico, no qual, ao longo da narrativa, as pessoas vão se tornando bestiais aos olhos intactos da mulher, devido ao comportamento animalesco das pessoas em situação de cegueira. Nesse sentido, a narrativa propõe a desumanização do homem pautado em vácuos existenciais que os distanciam uns dos outros. O escritor afirma que essa é a sua tentativa de entrar no “interior da pedra”, ou seja, no “mais profundo de nós mesmos”, além de proporcionar uma reflexão sobre quem somos: “No fundo, o que o livro quis expressar é bem simples: se somos assim, que cada um se pergunte por quê.” (SARAMAGO, 2013, p. 43).

Na obra **Ensaio sobre a lucidez**, a narrativa gira em torno do voto em branco de mais de oitenta e três por cento dos eleitores de uma cidade, não nomeada, descrita como capital de um país anônimo. Nesse segundo ensaio, o governo interpreta essa atitude dos eleitores como um golpe contra a democracia, os governantes entram em conflito com a população, reagindo ao voto popular como se fosse uma peste:

Com o perdão do reparo, disse o ministro dos negócios estrangeiros, e devo mesmo recordar a este conselho de que não são poucos os estados que me manifestaram a sua preocupação de que o que está a suceder aqui possa vir a atravessar as fronteiras e espalhar-se como uma nova peste negra, Branca, esta é branca, corrigiu como um sorriso pacificador o chefe do governo [...]
(SARAMAGO, 2004, p. 60).

Diante disso, o governo, em uma atitude autoritária, decide colocar a cidade em estado de sítio, suspendendo os serviços básicos fornecidos pelo governo e criando barreiras em volta da capital. O intuito do governo, nesse ensaio, era instaurar o caos, levando o culpado pela “peste branca” a se entregar; no entanto, de forma surpreendente, os cidadãos se unem para manter a capital em funcionamento.

Nesses cenários com narrativas que beiram o insólito, são construídos os dois únicos ensaios saramaguianos. Na obra **Ensaio sobre a**

cegueira, a cegueira branca representa muito mais que uma incapacidade física de enxergar, conforme descreve Saramago: “Talvez nossos olhos vejam, mas a nossa razão esteja cega.” (SARAMAGO, 2013, p. 43). No seu primeiro ensaio, a metáfora da cegueira branca representa a suspensão da racionalidade e, até mesmo, da humanidade. Poderíamos pensar que essa razão perdida seria encontrada, de alguma forma, na obra **Ensaio sobre a lucidez**? Saramago nos deixa uma pista sobre isso, na epígrafe do **Ensaio sobre a cegueira**, sobre algo que se perde e que precisa de uma cautelosa atenção: “Se podes olhar, vê. Se pode ver, repara.” (SARAMAGO, 1995, p. 10).

As duas obras não são uma sequência, mas se complementam. Narram fatos e práticas da vida humana em um sistema social que as bestializa e desumaniza e mostram o poder do estado presente no controle social. Serão essas questões que discutiremos neste artigo sobre os ensaios de José Saramago.

A estética do homem bestificado

Não é sem motivo que o escritor José Saramago decidiu por construir um ensaio nas obras **Ensaio sobre a cegueira** e **Ensaio sobre a lucidez**. O ensaio é um gênero diferente do romance, que proporciona uma liberdade, assim como a imensa criatividade ao autor, necessárias para o início da descrição do “interior da pedra” pelo escritor. A esse respeito, Theodor Adorno faz uma longa explanação em defesa do gênero em sua obra **O ensaio como forma** (2003).

Para Adorno, o ensaio começa com aquilo sobre que se deseja falar e, sem rodeios, termina onde acha que se deve terminar, não faz questão de seguir uma fórmula de início, meio e fim – nisso se faz presente a liberdade do gênero. Ademais, outras características apontadas pelo teórico são encontradas nos dois ensaios saramaguianos, por exemplo, o peso e a substância que são conferidos à experiência, assim como o fato de o ensaio desafiar a noção de que aquilo que é historicamente produzido pode ser reduzido à categoria de objeto de teoria. Nesse sentido, Saramago sempre foi especialista em “perverter”, em prol de sua literatura, a história oficial

enrijecida, como é o caso da obra **O ano da morte de Ricardo Reis** (2017), em que um misto de ficção e história se entrelaçam de uma maneira singular. Na obra, Saramago narra a morte do poeta português Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis em plena ditadura de Salazar em Portugal.

Para chegar em seu primeiro ensaio, Saramago adquiriu experiência de escrita em suas obras consideradas como romances históricos, conforme afirma: “[...] sinceramente, creio que quando escrevi O evangelho segundo Jesus Cristo era demasiado jovem para escrever o Ensaio sobre a cegueira e só há dois anos de diferença entre estes livros, mas também acho que quando escrevi o Ensaio era demasiado jovem para poder escrever Todos os nomes.” (SARAMAGO, 2013, p. 48).

As obras, que consolidaram o escritor português como “romancista histórico”, levaram o autor a adquirir a experiência de escrita necessária para construir suas narrativas que investigam profundamente a experiência humana, narrativas que são, muitas vezes, construídas no insólito. Em vista disso, Saramago usou técnicas narrativas para criar a imagem do homem bestificado em seus ensaios, exemplificando a distância estética cunhada por Theodor Adorno em sua obra **A posição do narrador no romance contemporâneo** (2003). De acordo com o teórico, a distância estética é uma técnica narrativa em que a distância fixada anteriormente varia ou é rompida completamente, conduzindo o leitor até o ponto de vista do narrador. Ao caracterizar a técnica, Adorno usa as obras de Franz Kafka como exemplo:

Por meio de choques, ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que ainda cabem nesse conceito, são uma resposta antecipada no mundo no qual uma atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, nem mesmo a situação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 61).

Nos dois ensaios saramaguianos, podemos perceber que o escritor português emprega a técnica narrativa descrita por Adorno, visto que o clímax narrativo das obras se encontra no início do romance, uma vez que o caos provocado pela cegueira branca e pelo voto em branco instaura-se logo nas primeiras páginas. Na obra **Ensaio sobre a cegueira**, o primeiro

cego é afligido pelo mal branco nos primeiros parágrafos: “Estou cego.” (SARAMAGO, 1995, p. 12). Em **Ensaio sobre a lucidez**, o voto em branco é descoberto no final do primeiro capítulo: “Pouquíssimos os votos nulos, pouquíssimas abstenções. Todos os outros, mais de setenta por cento da totalidade, estavam em branco.” (SARAMAGO, 2004, p. 24). Além disso, o leitor saramaguiano, tal qual o leitor kafkiano, é tirado do seu lugar de conforto diante de narrativas que não permitem mais uma “atitude contemplativa” devido ao caráter profético e distópico de suas obras.

É possível notar nos ensaios de Saramago um discurso narrativo semelhante ao discurso das obras do escritor tcheco Franz Kafka, que denunciava a burocracia e a objetificação do homem pelo sistema social. De acordo com Adorno, Kafka seria o representante máximo dessa técnica, conforme podemos perceber, por exemplo, em sua obra **A metamorfose** (2009):

Certa manhã, ao despertar de um sonho inquieto, Gregor Samsa descobriu-se em sua cama transformado num insuportável inseto. Deitado de costas, duras como um casco, ele viu, ao erguer um pouco a cabeça, sua barriga arredondada, pardacenta, repartida por pregas arqueadas, do alto da qual a coberta, já quase toda caída, escorregava. Diante de seus olhos moviam-se desesperadas suas várias pernas, ridiculamente finas em comparação com suas proporções de antes. (KAFKA, 2009, p. 29).

Nessa obra de Kafka (2009), cuja história narra a transformação da personagem Gregor Samsa em um inseto, o clímax acontece no primeiro parágrafo. Outra técnica narrativa usada por Kafka e, de certa forma, apropriada por Saramago é a técnica de inversão, ou seja, é um método de colocar o espantoso como algo despojado de espanto, sendo completamente realista; essa é uma técnica cujo objetivo é mostrar a trivialidade do absurdo, como uma inversão, em que mostra aquilo que causa espanto desprovido de todo terror, com a qual se espera justamente revelar como aquilo assusta (ANDERS, 1969).

O teórico Guthor Anders, em sua obra **Kafka: pró e contra** (1969), afirma que o mais assustador na obra do escritor tcheco não são as ocorrências em si, mas as reações das personagens perante circunstâncias tão incomuns; elas agem como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais,

por exemplo, o fato de um familiar se transformar em um inseto ou um homem ser acusado por um crime que não tenha cometido.

Em comparação com os escritos de Franz Kafka, a inversão aparece de forma moderada nos ensaios saramaguianos. Nestes, essa trivialidade do absurdo surge como uma crítica ao sistema social capitalista que banaliza as relações humanas, conforme apontado nas situações de isolamentos forçados como uma proposta do governo para solucionar problemas.

Na obra **Ensaio sobre a cegueira**, os primeiros cegos são alojados em um manicômio de forma compulsória e com assistência mínima para manutenção da vida. Em um trecho da obra, podemos perceber o desespero das personagens ao chegar ao local de isolamento:

O que não estaria bem seria imaginar que estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi sua maneira de viver, pelo com pelo, bafo com bafo, cheiro com cheiro. Aqui vão uns que choram, uns que gritam de medo ou de raiva, outros que praguejam, algum soltou uma ameaça terrível e inútil. (SARAMAGO, 1995, p. 112).

O espaço do manicômio aparece com bastante simbolismo, visto que é um lugar historicamente criado para alojar pessoas à margem da sociedade, indesejadas e que causavam mal-estar social. Nesse sentido, a jornalista Daniela Arbex resgata a história do manicômio da cidade de Barbacena, em Minas Gerais, em sua obra **Holocausto brasileiro** (2013). Arbex descreve os horrores vividos pelos internos, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Milhares de mulheres e homens sujos, de cabelos desgrenhados e corpos esqueléticos cercaram os jornalistas. [...] Os homens vestiam uniformes esfarrapados, tinham as cabeças raspadas e pés descalços. Muitos, porém, estavam nus. Luiz Alfredo viu um deles se agachar e beber água do esgoto que jorrava sobre o pátio. Nas banheiras coletivas havia fezes e urina no lugar de água. Ainda no pátio, ele presenciou o momento em que carnes eram cortadas no chão. O cheiro era detestável, assim como o ambiente, pois os urubus espreguiçavam a todo instante. (ARBEX, 2013, p. 149).

Para a jornalista, o presenciado no manicômio assemelhava-se aos campos de concentração nazistas mantidos durante a Segunda Guerra Mundial. O cenário encontrado por Arbex e seus colegas jornalistas demonstra a devassidão da experiência humana elevada ao nível máximo, homens e mulheres subjugados em condição de objetos passíveis de descarte, animalizados e bestializados.

De forma semelhante, na obra **Ensaio sobre a cegueira**, o isolamento dos que cegavam e a repressão para os que ousassem deixar o cárcere, deu origem a uma sociedade à parte, com as suas próprias leis, na qual o caos instaurou-se de forma impositiva. Nesse contexto, foram retirados todos os direitos dos cegos de exercer a cidadania e de ter o acesso aos bens sociais. Essa situação, aos olhos dos governantes, não parece como algo irreal, assim como o pensamento nazista durante a Segunda Guerra Mundial de encarcerar judeus ou de forçar a internação de pessoas em manicômios.

Na obra **Ensaio sobre a lucidez**, o isolamento também parte do governo, entretanto, como forma punitiva. No romance, o governo se retira da cidade, assim como retira todos os serviços úteis para a capital, conforme ilustrado neste trecho:

No dia seguinte confirmou-se o rumor, os camiões da limpeza urbana não saíram à rua, os recolhedores do lixo declararam-se em greve total e tornaram públicas umas reivindicações salariais que o porta voz da câmara imediatamente acudiu a protestar serem de todo inaceitáveis, e muito menos nessa altura, disse, quando a nossa cidade se encontra a braços com uma crise sem precedentes e de desenlace altamente problemático. (SARAMAGO, 2004, p. 102).

O estilo de escrita de Saramago sem pontos, sem regras, de parágrafos longos e diálogos embutidos nos discursos entre as vírgulas usa elementos como a ironia, a metáfora e analogias como estratégias discursivas, além das técnicas narrativas citadas anteriormente. Em vista disso, esses recursos e técnicas permitem que o escritor português consiga apresentar a interioridade das personagens que se manifesta na consciência. Dessa forma, o escritor expõe a condição do homem no mundo contemporâneo, ou seja, expõe o “interior da estátua”. Além disso, a proposta saramaguiana, nos seus ensaios, é mostrar a complexidade desse homem contemporâneo

inserido em um sistema capitalista que oprime e desumaniza o homem, tornando-o bestializado. Discutiremos essa questão na seção a seguir.

Narrativa, denúncia e engajamento nos ensaios

O homem bestializado, nos ensaios de José Saramago, é aquele que vive cercado pelas leis e regras de um sistema social preestabelecido que privilegia uma parcela pequena da população e escraviza a grande maioria. Um sistema que luta, com todas as forças, para se manter vigente e que se desestrutura diante de situações adversas.

Nos dois ensaios de Saramago, o sistema representado pela instituição “governo” não consegue se manter nas situações da cegueira branca e do voto em branco, mostrando sua completa falibilidade – por exemplo, os dois isolamentos impostos que geram o oposto do esperado pelo governo: o primeiro isolamento, da cegueira, foi organizado para gerar ordem (contenção da doença) e produziu o caos; o segundo isolamento foi organizado para gerar o caos (obrigando o culpado a se entregar) e produziu ordem. A respeito do caos, Saramago afirma, em sua obra **O homem duplicado** (2002): “O caos é uma ordem por decifrar [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 103). Talvez, por essa razão, o caos esteja presente em seus dois ensaios, apontando para uma sociedade que constrói relações sociais sem ética e lucidez. De acordo com o filósofo Zygmunt Bauman:

[...] ordem e caos são gêmeos modernos. Foram concebidos em meio à ruptura e ao colapso do mundo ordenado de modo divino, que não conhecia a necessidade nem o acaso, um mundo que apenas era, sem pensar jamais em como ser. [...] A descoberta de que a ordem não era natural já foi a descoberta da ordem como tal. (BAUMAN, 1999, p.12-14).

Na obra **Ensaio sobre a cegueira**, o caos se instaura gradualmente e a irracionalidade do mundo contemporâneo é escancarada no decorrer da narrativa. Saramago nos apresenta, no seu primeiro ensaio, a degradação humana na sociedade contemporânea, vulnerável a todos os tipos de exploração: física, sexual, econômica e moral. Nesse sentido, a cegueira

branca que atinge a população é usada como um postulado natural para espelhar aquilo que os homens são verdadeiramente e o modo como se comportam, conforme exposto: “Depois, como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou, triste, É dessa massa que nós somos feitos, metade indiferença e metade de ruindade.” (SARAMAGO, 1995, p. 40).

A cegueira também aponta para questionamentos sobre a sociedade desumanizante e desumanizada que emoldura umas das passagens de teor mais brutal na obra: o momento em que os primeiros cegos, de quarentena no manicômio, revelam sua bestialidade e agressividade pura na relação com o outro. A partir da situação de cárcere, os cegos aprisionados expõem a verdadeira face da violência; destituídos da visão e da impossibilidade de usarem as máscaras sociais consagradas, as personagens inauguram um verdadeiro colapso moral, a parti do qual, em diversas passagens do ensaio, a sanidade mental das personagens cegas é colocada em dúvida. Podemos perceber esse tema no trecho a seguir:

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado que queriam mulheres. Assim, simplesmente. Tragam-nos mulheres. Esta inesperada, ainda que de não todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil de imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo lá para comunicar que as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem exceção dos cegos e cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, nesse caso feminina [...] a resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. (SARAMAGO, 1995, p. 165).

De acordo com Max Weber (1950), o sentimento de desencanto com o mundo e a crescente racionalização produziu uma ordem social que se torna racional apenas para o sistema capitalista. Dentro desse contexto, a racionalidade própria do capital se fundamenta em novas formas de exploração e dominação. Na visão de Weber, isso acontece na esperança de que a expansão do capital proporcione progresso e melhoria para todos. Entretanto, o capitalismo, da forma como conhecemos, não consegue lidar com fatores adversos e, com o mais importante, com o fator humano. Nesse sentido, Saramago afirma sobre seu primeiro ensaio:

A cegueira desaparece porque nunca tinha sido uma verdadeira cegueira. As personagens viveram uma experiência em que o uso racional da razão as conduziu a extremos de violência e de crueldade semelhantes aos que hoje vemos e vivemos em todo mundo. O meu romance [Ensaio sobre a Cegueira] espelha o horror contemporâneo, não é mais duro que a realidade que nos rodeia. (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 314-315).

Em vista disso, talvez possamos retomar, nesse ponto, a pergunta feita no início desta pesquisa: a razão perdida na obra **Ensaio sobre a cegueira** foi encontrada, de alguma forma, na obra **Ensaio sobre a lucidez**?

Na obra **Ensaio sobre a lucidez**, a população da capital não nomeada se insurge silenciosa e pacificamente. Nesse contexto, a brancura não é mais a cegueira e, sim, a lucidez. O governo fracassa em suas tentativas iniciais de dissolver o “mal branco”; em um primeiro momento, quando decidem realizar novas eleições, os votos em branco aumentam de percentual; posteriormente, em uma tentativa de coagir a população, o governo ordena que os cidadãos sejam aprisionados e interrogados, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

A partir de agora os agentes passavam a trabalhar divididos em dois grupos numericamente desiguais, o mais pequeno para o trabalho de campo, do qual, verdade seja dita, já não se esperavam grandes resultados, o maior para prosseguir com o interrogatório das quinhentas pessoas retidas, não detidas note-se bem, aumentando quando, como e quando fosse necessário a pressão física e psicológicas a que estavam sendo submetidas. (SARAMAGO, 2004, p. 49).

O governo toma medidas vigorosas para retomar o controle da capital, entretanto, seus esforços fracassam. Diante desse cenário, os governantes decidem abandonar a cidade, deixando-a desprotegida, com intuito de instaurar o caos; no entanto, conforme dito anteriormente, a população da capital não se abala e continua vivendo normalmente suas vidas. A obra de Saramago mostra o poder da união popular diante do sistema, poder que pode ser revolucionário, conforme trecho em que, após o abandono do governo e a suspensão dos serviços essenciais como

o da limpeza urbana, as mulheres saem às ruas para manter a cidade em funcionamento:

O editorial foi lido, a rádio repetiu as passagens principais, a televisão entrevistou o diretor, e nisso se estava quando, meio-dia exato era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios em que viviam, desde a porta até o meio da rua, onde se encontravam com outras que, do outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. (SARAMAGO, 2004, p.127).

Em uma das cenas mais belas da obra, as mulheres, devidamente “armadas”, mostram como a sociedade pode se organizar de forma autônoma e eficiente, levando para o plano real a máxima de Karl Marx e Friedrich Engels: “Proletários de todos os países, unam-se!” (MARX, 2012, p. 85). Ainda nesse sentido, Saramago mostra, em seu segundo ensaio, que o povo não derruba o poder para construir outra forma de poder – a população da capital desejava apenas viver de uma forma menos opressora, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Alguns sugeriram que fosse um grupo falar com o presidente da câmara municipal, oferecer leal colaboração, explicar que as intenções das pessoas que haviam votado em branco não eram deitar abaixo o sistema e tomar o poder, que aliás não saberiam que fazer depois com ele, que se haviam votado como votaram era porque estavam desiludidos e não encontravam outra maneira de que se percebessem de uma vez até onde a desilusão chegava, que poderiam ter feito uma revolução, mas com certeza iria morrer muita gente, e isso não queriam, que durante toda a vida, pacientemente, tinham ido levar os seus votos às urnas e os resultados estavam à vista. (SARAMAGO, 2004, p. 203).

No entanto, mesmo diante de um ato passivo da população, o voto em branco, o governo reage agressivamente contra aquilo que o desestabiliza e ameaça, como no ato dos agentes do governo que organizam uma explosão em uma estação de trem para culpar os “brancos”, em mais uma tentativa de instaurar o medo e o caos na capital. Nesse sentido, Saramago afirma em sua obra: “É regra invariável do poder que, às cabeças, o melhor será

cortá-las antes que comecem a pensar, depois pode ser demasiado tarde.” (SARAMAGO, 2004, p. 116).

Ao longo da narrativa do seu segundo ensaio, Saramago aponta para a possibilidade de uma sociedade se organizar de forma autônoma, mas não sem custo. No decorrer da obra, os governantes continuam procurando por um culpado pelo “mal branco”, acreditando que, ao tirar do anonimato o agente desse mal, a cidade voltará à ordem previamente estabelecida. Diante disso, a mulher do médico acaba por levar a culpa, devido ao fato de não ter cegado durante a epidemia de cegueira branca, o que acarreta sua morte ao final da narrativa.

O segundo ensaio saramaguiano não deixa respostas a nenhuma questão, pelo contrário, abre diversas possibilidades para reflexões e questionamentos. Na obra, não existe uma razão para o que move o capital e o movimenta, mas há a lucidez de uma população que talvez tenha começado a compreender que o sistema não pode continuar sem a colaboração do proletariado. Nas obras de Karl Marx, a luta de classes aparece como base de seus escritos: essa luta entre oprimidos e opressores, do proletariado contra a burguesia seria o fator relevante para toda a história que foi construída. As lutas de classe foram originadas devido às relações econômicas de cada época.

Na obra **Manifesto do partido comunista**, Marx e Engels situam o proletariado como aquela classe fora da pequena burguesia e única com capacidade revolucionária. Para os teóricos, “[as] outras classes entram em declínio e finalmente desaparecem diante da Indústria Moderna.” (MARX, 2012, p. 50). Em seus escritos mais tardios, na obra **O capital** (2013), Marx define o proletariado como um homem livre que pode dispor de sua força de trabalho como sua própria mercadoria, assim como, por outro lado, não dispõe de nenhuma outra mercadoria para vender. Dessa forma, segundo Marx, com o contínuo processo de acumulação de capital, o contingente de trabalhadores livres cresce, considerando que, quanto maior for o capital, de mais trabalhadores ele precisa. Esse é um sistema que se retroalimenta, no qual a disputa entre o dominador e o dominado cria um ciclo de injustiça social que explora a classe trabalhadora.

Em vista disso, consideramos que esse é um sistema que bestializa os homens e os tornam seres individuais e egoístas, conforme aponta Karl Marx: “o egoísmo é o princípio da sociedade civil e revela-se como tal logo que a sociedade civil produziu plenamente o Estado político.” (MARX, 2013, p. 42). Em **Ensaio sobre a cegueira**, Saramago também aponta para esse ponto: “na verdade ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos egoísmo, bem mais dura que a outra, que por qualquer coisa sangra.” (SARAMAGO, 1995, p. 169).

Em seus ensaios, Saramago não cria personagens heróis, apontando para o fato de que a sociedade não precisa de heróis para promover a mudança, conforme relata sobre a mulher do médico:

[...] quero clarificar algo eu já assinaliei antes, a propósito do fato de não se encontrarem heróis nos meus romances, apenas gente normal, que vive vidas normais [...] Podia ser que cegasse no capítulo seguinte, mas, de repente, quando nele trabalhava, compreendo que esse personagem, a mulher, não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque reconhecendo a debilidade do ser humano foi capaz de compreender. (SARAMAGO, 2013, p.43-44).

Na narrativa, Saramago elucida essa questão construindo uma personagem passível de atos bondosos e altruístas, ao mesmo tempo que é capaz de atitudes egoístas e degradantes para proteger o seu grupo. Como forma de ilustrar sua visão sobre a mulher do médico, o escritor a compara com a obra *La Liberté guidant le peuple*, do artista Eugène Delacroix, para dizer que a personagem não se encontrava nessa posição heroica: “não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesavam demasiado para os levantar como uma bandeira.” (SARAMAGO, 1995, p. 225). A seguir, apresentamos uma reprodução da pintura do artista francês, em que a mulher, segurando uma bandeira em uma mão e na outra um mosquete com baioneta, representa a liberdade guiando seu povo por cima dos corpos dos derrotados:

Imagem 1 - *La Liberté guidant le peuple*



Fonte: Site L' Histoire Parl' image.

Considerações finais

Os dois ensaios de Saramago apontam para o humano e sua degradação e, além disso, para o sistema opressor que o torna bestializado. Toda bestialidade humana que aparece no **Ensaio sobre a cegueira** parece ser produzida no interior de um sistema totalmente burocrático e capitalista – é o que aponta o **Ensaio sobre a lucidez**.

No entanto, não devemos redimir o homem completamente de sua capacidade de se tornar opressor e, certamente, devemos pensar de forma mais crítica sobre a célebre frase de Rousseau “O homem nasce bom, a sociedade o corrompe”, afinal, o homem foi capaz de construir um sistema social tão opressor como o capitalismo, fazendo com que a grande maioria da população pereça dentro desse sistema. Saramago já dizia: “É desta massa que somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 40).

Que massa seria essa? Para o autor, o homem é o lobo do próprio homem: “O homem converter-se-ia definitivamente no lobo do homem.” (SARAMAGO, 2013, p. 43). Saramago não exime o homem de sua culpa em perverter-se, no entanto, o autor mostra que a criação humana, o capitalismo, passou a atuar de forma quase independente e que os homens se tornaram

vítimas de sua criação. Os mecanismos que levaram a isso são de longa data e merecem que sejam estudados com atenção.

Para o psicanalista Sigmund Freud, em sua obra **O mal-estar na civilização** (2011), é impossível para o homem ser feliz em sociedade. Freud dizia isso a respeito das pulsões. Para o psicanalista, o homem abre mão de suas pulsões agressivas e sexuais em prol do laço social. Corroborando o pensamento de Freud, Saramago aponta para a perversão dentro dessa sociedade, que torna ainda mais difícil a vida humana.

O escritor português, reconhecidamente comunista, aponta para uma solução que melhore as condições de vida em sociedade: abolir o sistema opressor, o capitalismo. Resta-nos, para continuação da vida humana, seguir os conselhos saramaguianos e nos “armar”, unidos, como as mulheres que limpam a capital em **Ensaio sobre a lucidez**, e, para isso, não precisamos de heróis, apenas da lucidez de cada um.

Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGUILERA, Fernanda Gómez. Um livro inconcluso, uma vontade consistente. In: SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2014.

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago nas suas palavras**. Alfragide, Portugal: Caminho, 2010.

ANDERS, Gunther. **Kafka: pró e contra os autos do processo**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BAUMAN, Z. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

DELACROIX, Eugène. **La Liberté guidant le peuple**. [1830]. Disponível em <https://histoire-image.org/etudes/liberte-guidant-peuple-eugene-delacroix>. Acesso 20 de junho de 2022.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Editora Esdras, 2009.

MARX, Karl. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das letras, 2012.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos e filosóficos**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

MARX, K. **O Capital** - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

REIS, Carlos. José Saramago: a estátua e a pedra. **Jornal de Letras**, 12 a 25 de junho de 2013.

ROUSSEAU, J. J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Editora Universidade de Brasília - Hucitec. Brasília, 1986.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: UFPA, 2013.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. **O Caderno**. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2009.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WEBER, Marx. **General Economic History**. Glencoe: The Free Press, 1950.

Gênero e gênero em Saramago

José Leite Júnior*

Resumo

Este trabalho explora dois sentidos da palavra “gênero”: o de gênero do discurso e gênero referente à sexualidade feminina. O corpus é formado de trechos da obra de José Saramago, autor reconhecido pela valorização do gênero feminino em todos os gêneros literários que ele produziu. O estudo segue a proposta teórico-metodológica proposta de Algirdas Julien Greimas. Sem pretensão de exaustividade, o trabalho tem como objetivo identificar invariantes de sentido do gênero feminino na poesia e na prosa de José Saramago. A análise dos trechos permite deduzir que as variantes figurativas femininas reiteram a invariante actancial adjuvante, já que a mulher ajuda o sujeito (individual ou coletivo) a adquirir as competências cognitivas e pragmáticas sem as quais seria frustrada a realização do contrato narrativo. A análise confirma o valor transgressivo do gênero feminino, a quem é reservado o poder de desmascarar a dissimulação ideológica, num gesto de amor à humanidade.

Palavras-chave: Gênero discursivo; gênero feminino; semiótica discursiva; Saramago.

* Tem pós-doutorado pela USP, doutorado pela UFPB e mestrado pela UFC. É do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, associado I, sendo lotado no Departamento de Literatura dessa mesma universidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7134-4984>.

Genre et Genre Chez Saramago

RÉSUMÉ

Ce travail explore deux sens du mot genre : celui de genre du discours et celui de genre à propos de la sexualité féminine. Le corpus est extrait de l'œuvre de José Saramago, auteur reconnu pour son appréciation du genre féminin dans tous les genres littéraires qu'il a produits. L'étude suit la proposition théorique et méthodologique proposée par Algirdas Julien Greimas. Sans prétendre à l'exhaustivité, le travail vise à identifier les invariants de sens du genre féminin dans la poésie et la prose de José Saramago. L'analyse des extraits permet de déduire que les variantes figuratives féminines réitèrent l'invariant actential adjuvant, puisque la femme aide le sujet (individuel ou collectif) à acquérir les compétences cognitives et pragmatiques sans lesquelles la réalisation du contrat narratif serait frustrée. L'analyse confirme la valeur transgressive du genre féminin, à qui est réservé le pouvoir de démasquer la dissimulation idéologique, comme un geste d'amour pour l'humanité.

Mots-clés: Genre de discours; Genre féminin; Sémiotique discursive; Saramago.

Este trabalho aproveita dois sentidos da palavra “gênero”: o de gênero como uma forma convencional de texto¹ e o de gênero entendido como uma forma convencional de manifestação da sexualidade humana.² A análise ora proposta considera trechos da obra de José Saramago, autor reconhecido pela valorização do gênero feminino em sua monumental produção literária. As categorias analíticas aqui utilizadas filiam-se à semiótica discursiva fundada por Algirdas Julien Greimas. Sem pretensão de exaustividade, procuro identificar invariantes na construção de sentido do gênero feminino na poesia e na prosa de José Saramago.

Em se tratando de estudo apoiado na semiótica discursiva, importa ressaltar que está em questão o problema da construção do sentido no âmbito do texto. Assim, tomo gênero textual como uma manifestação discursiva resultante de uma dada práxis enunciativa, e gênero feminino como um efeito de sentido produzido em dado texto, que, sendo manifestação discursiva, está sempre posto em diálogo com outros discursos. Com isso, afasto-me de outras abordagens, igualmente válidas e certamente esclarecedoras a propósito do sugestivo termo que é o gênero, como a ontológica, a antropológica, a psicológica, dentre outras.

Considerando que, na “Nota da 2.^a Edição” a **Os poemas possíveis**, Saramago (1991g, p. 5) afirma que, na sua poesia, “teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança”, parece-me razoável tomar como base comparativa um texto da trilogia poética³ do autor.

1 Greimas e Courtés (2008, p. 228) apresentam o gênero como “uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal [...]”. Assim, cada sociedade estabelece as formas e as convenções para a elaboração, o reconhecimento e compartilhamento de um gênero discursivo. No âmbito europeu moderno, dizem os autores, formam-se as seguintes axiologias no tratamento do assunto: “uma teoria ‘clássica’ que repousa sobre uma definição não-científica da ‘forma’ e do ‘conteúdo’ de certas classes de discursos literários (por exemplo, a comédia, a tragédia, etc.); uma teoria ‘pós-clássica’ que se fundamenta numa certa concepção da ‘realidade’ (do referente), que permite distinguir [...] seja diferentes ‘mundos possíveis’, seja encadeamentos narrativos mais ou menos conformes a uma norma subjacente (cf. os gêneros fantástico, maravilhoso, realista, surrealista, etc.).”. No presente trabalho, foi adotada a primeira dessas opções, considerando-se as seguintes espécies literárias da autoria de José Saramago: o poema, o conto, o relato de viagem e o romance.

2 Neste estudo, a acepção de gênero relativa à sexualidade não é a mesma adotada pelas mais diversas teorias sociológicas, psicológicas ou mesmo filosóficas. Como se trata de investigação semiótica, o gênero é aqui entendido como uma categorização determinada por uma dicotomia semântica cujos termos são implicados por mútua negação (contradição). Assim, a negação do traço semântico masculino implica o termo feminino, e a negação do traço semântico feminino implica o termo masculino. A concepção adotada nessa apreciação do discurso saramaguiano alinha-se ao de “universais semânticos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 522), como natureza/cultura e vida/morte, dada à ampla aplicação nas mais diversas manifestações discursivas. Vale ainda ressaltar que tais dicotomias sempre são estabelecidas por mútua implicação negativa (não morte implica vida e vice-versa; não natureza implica cultura e vice-versa).

3 Saramago só produziu três livros de poesia: **Os poemas possíveis** (1966), **Provavelmente alegria** (1970) e **O ano de 1993** (1975). Os dois primeiros são escritos em versos, enquanto o terceiro é um poema narrativo em prosa.

Para Greimas e Courtés (2008, p. 228), “O gênero [textual, literário] designa uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal”. Por sua convencionalidade, a noção de gênero textual varia conforme a época e o lugar. Numa concepção “clássica”, seriam exemplos de gêneros classes de discursos literários como a comédia, a tragédia, a epopeia, dentre outros. Numa concepção “pós-clássica”, haveria gêneros narrativos como o fantástico, o maravilhoso, o surreal, dentre outros. Para os fins específicos deste trabalho, o gênero textual ou literário será considerado simplesmente como uma forma discursiva consagrada pelo uso. No caso de Saramago, considero neste estudo somente o poema, a prosa ficcional (conto e romance) e a prosa não ficcional (livro de viagem).⁴

Quanto ao gênero como construção de sentido relacionada com a sexualidade, proponho como categorização o par masculino/feminino, que, dependendo do texto, pode ser homólogo a outras dicotomias, como eu/outro, liberdade/opressão e vida/morte, dentre outras. Dispostos como termos contrários no quadrado semiótico,⁵ o masculino apresenta-se como implicação do não eminino e o feminino como implicação do não masculino. Considerado em conjunto, o par masculino/feminino forma o termo complexo que pode ser lexicalizado por hermafrodita, bissexual, unissex, dentre outras lexicalizações, a depender do texto. Já o termo neutro complexo não feminino/não masculino pode receber denominações como assexual, ágamo, agâmico, dentre outros usos.

Feitas essas anotações teóricas, passo agora à análise dos trechos selecionados da obra de José Saramago. Para começar, proponho a leitura de um dos poemas do primeiro livro da trilogia poética do autor:

4 Pela brevidade deste estudo, deixo para uma pesquisa posterior a crônica, o memorialismo e a dramaturgia de Saramago.

5 “Compreende-se por **quadrado semiótico** a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400). Um quadrado semiótico articula dois termos implicados reciprocamente por uma negação. Exemplo: masculino/feminino, considerando-se que o masculino é uma implicação do não feminino e o feminino, uma implicação do não masculino. Assim, os termos masculino/feminino, colocados na parte superior do quadrado, são contrários; os pares não masculino/feminino e não feminino/masculino, localizados nas laterais do quadrado, são contraditórios; e o par não feminino/não masculino, colocado na parte inferior ou base do quadrado, são neutros.

ARTE DE AMAR

Metidos nesta pele que nos refuta
Dois somos, o mesmo que inimigos.
Grande coisa, afinal, é o suor
(Assim já diziam os antigos):
Sem ele, a vida não seria luta,
Nem o amoramor.
(SARAMAGO, 1991g, p. 74).

O poema, construído em seis versos livres, com esquema rimático ABCBAC, explora dialeticamente o sentido do amor. No nível discursivo, percebe-se uma identidade do enunciador com os gêneros que, paradoxalmente, se fundem pronominalmente num único “nós”, denominador espiritual de duas almas em gemelidade, mas que entram em combate corporal, visto que apartados pela “pele”, que serve de metonímia à materialidade. Desse embate, resta o testemunho do “suor”. Como se trata de um jogo actancial dialético, os actantes⁶ sincretizam tanto um percurso caracterizado pela comunhão, em que os gêneros são coadjuvantes, como pela polêmica, pela incompatibilidade de gênios e de gêneros.

Nos versos finais, revela-se uma conexão isotópica⁷ que recupera semas lexicalizados por “suor”, associando-o semanticamente à “vida”, identificada como “luta”, conforme “já diziam os antigos”, ou seja, “No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás” (BÍBLIA, 1993, Gênesis 3: 19). Feitos um para o outro, homem e mulher harmonizam-se numa só humanidade (alma humana), mas podem fazer-se antagonistas, a depender da destinação a que são contratualmente submetidos.

6 Para Greimas e Courtés (2008, p. 20), “O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independente de qualquer outra determinação [...]”. Actantes, vale lembrar, são funções estabelecidas por uma relação de transitividade. Os principais actantes são o sujeito e o objeto, transitivamente vinculados por um estado (conjunção ou disjunção entre ambos) ou por uma transição de estados (passagem da conjunção para a disjunção e vice-versa). Os seis actantes desenhados por Greimas são o destinador, o destinatário, o sujeito, o objeto, o adjuvante e o oponente. Não se trata de personagens, importando esclarecer que uma mesma personagem pode exercer mais de uma função (uma personagem pode ser um destinador – quem oferece um objeto de valor ao destinatário – e também um adjuvante – o provedor cognitivo e pragmático das competências do sujeito).

7 Greimas e Courtés (2008, p. 276) definem isotopia “como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas), ou figurativas [...]”. Assim, uma conexão isotópica se estabelece quando um mesmo item lexical abriga duas ou mais isotopias (polissemia).

Feita essa breve inserção na poesia de Saramago, passo agora à sua prosa, atento para as invariantes semânticas que confirmem as palavras do autor, quando disse que sua poesia teria uma repercussão estrutural ao longo de sua obra.

Considerando que o feminino é figurativizado no nível discursivo da geração do sentido e que essa figurativização resulta de uma conversão do nível narrativo, passo a observar, no arranjo actancial, a função de adjuvante/oponente, já perceptível no poema “Arte de amar”.

Cabe ao adjuvante prover o saber e o poder, sem os quais o sujeito da ação não teria as competências necessárias ao seu desempenho: “Adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 23).

No conto “Embargo”, após uma desesperadora tentativa de livrar-se do automóvel em que estava, o motorista tenta o socorro da mulher: “Quando enfim chegou à rua onde morava, teve de imaginar como iria chamar a mulher. Parou o carro em frente da porta, desorientado, quase à beira doutra crise nervosa. Esperou que acontecesse o milagre de a mulher descer por obra e merecimento do seu silencioso chamado de socorro” (SARAMAGO, 1991f, p. 534-535).

Numa passagem de **Viagem a Portugal**, o viajante, que é o narrador, está em dificuldade sobre o caminho a tomar, até que aparece o socorro como que feérico, conforme revela a descrição eufórica da adjuvante, que é descrita como “figura de cariátide” e reconhecida como “espécie de deusa rústica das estradas”:

O viajante ia, voltava para trás, repetia a pergunta a quem já tinha perguntado, sorria amarelo quando lhe perguntavam: “Então não deu com o caminho? Olhe que é fácil, vire além, primeira à direita, etc.” Lá pelas tantas, em desânimo, o viajante encontrou a sua fada benfazeja: uma alta mulher, morena, de olhos azuis, fundos, figura de cariátide, enfim, uma espécie de deusa rústica das estradas. E como as deusas não podem enganar-se, encontrou o viajante a igreja do Mosteiro de São Pedro de Ferreira, onde afinal não pôde entrar (SARAMAGO, 1991h, p.130).

Ao aludir às cariátides, o narrador amplia a conexão isotópica relativa à função adjuvante, lembrando o auxílio arquitetônico das colunas, que figurativamente se associam às deidades femininas e, de fato, sustentam a estrutura do prédio. Curiosamente, à isotopia clássica, a descrição, carregada de referências à história da arte europeia, superpõe-se a rusticidade arcaica.

No mesmo livro de viagens, o narrador mostra-se inconformado ante a omissão do papel da adjuvante na inscrição de um túmulo do século dezesseis, onde estavam os restos mortais de um casal de nobres. No túmulo faltava a data do falecimento da mulher, mas não a do marido:

A igreja matriz, à primeira vista, desconcerta o viajante. Em terras que abundam em românico e barroco, ver aqui, na antiga aldeia de Porco, um exemplar neoclássico, é caso. Lá dentro, porém, encontram-se peças de maior antiguidade, como o túmulo quinhentista de Estêvão de Matos, falecido em 1562, e sua mulher Isabel Gil, que veio juntar-se ao marido em data que ninguém achou necessário acrescentar (SARAMAGO, 1991h, p. 207).

A adjuvante responde pela modalização do saber em vários textos, como em **A viagem do elefante**, em que Catarina de Áustria, rainha de Portugal, tira o rei D. João III, seu marido, de um impasse, sugerindo que o elefante Salomão fosse dado de presente ao primo Maximiliano II e Maria da Espanha, sua esposa:

A rainha bisbilhava uma oração, principiara já outra, quando de repente se interrompeu e quase gritou, Temos o salomão, Quê, perguntou o rei, perplexo, sem perceber a intempestiva invocação ao rei de judá, Sim, senhor, salomão, o elefante, E para que quero eu aqui o elefante, perguntou o rei já algo abespinhado, Para o presente, senhor, para o presente de casamento, respondeu a rainha, pondo-se de pé, eufórica, excitadíssima, Não é presente de casamento, Dá o mesmo (SARAMAGO, 2008, p. 13).

O nome do elefante, confundido pelo interlocutário como “intempestiva invocação ao rei de judá”, obviamente alude ao mais sábio dos reis, mas o faz de forma transgressiva, pois, também nesse caso, o saber é provido pelo gênero feminino, o que contraria a orientação sexista

tradicional. Não custa lembrar que a hipertrofia do saber salomônico não era menor do que a sua avidez sexual, sendo solidário, no texto bíblico, os sentidos de sapiência e de masculinidade:

O rei Salomão amou muitas mulheres estrangeiras, além da filha do faraó. Eram mulheres moabitas, amonitas, edomitas, sidônias e hititas. / Elas eram das nações a respeito das quais o Senhor tinha dito aos israelitas: “Vocês não poderão tomar mulheres dentre essas nações, porque elas os farão desviar-se para seguir os seus deuses”. No entanto, Salomão apegou-se amorosamente a elas. / Casou com setecentas princesas e trezentas concubinas, e as suas mulheres o levaram a desviar-se (BÍBLIA, 1993, Reis 11:1-3).

No texto de Saramago, a modalização pelo saber tem na mulher uma figurativização toda especial. De algum modo, a ideia de que o saber é proporcionado pela mulher remonta ao primeiro livro de Moisés (mas para colocá-lo em dúvida), já que Eva recobre semanticamente o actante relacionado com a modalização do saber: “E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente, / Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (BÍBLIA, 1993, Gênesis 2:16-17).

Provedora do saber, programa de uso⁸ necessário ao fazer, a mulher é investida semanticamente como a que detém e que revela o enigma. É isso que reconhece o pintor S., narrador do **Manual de pintura e caligrafia**: “Quando os poetas românticos diziam (ou dizem ainda) que a mulher é uma esfinge, acertam, abençoados sejam. A mulher é a esfinge que teve de ser porque o homem se arrogou do senhorio da ciência, do tudo saber, do poder tudo” (SARAMAGO, 1991c, p. 682). No mesmo romance, o narrador evoca como arquétipo da revelação do saber e da própria cultura uma imagem pré-histórica, a chamada Vênus de Willendorf:⁹

8 O programa de uso é aquele necessário para que se efetive o programa de base. O saber, por exemplo, serve de programa de uso para que o sujeito tenha sucesso no seu objetivo final, ou seja, o programa de base.

9 Trata-se de escultura paleolítica, com figura feminina possivelmente ligada a rituais de fertilidade, com cerca de 11 cm de altura, elaborada há aproximadamente 30.000 anos. Encontra-se no Museu de História Natural de Viena, cuja página institucional está disponível em: <<http://www.nhm-wien.ac.at/>>.

Posto o que a dúvida se me levanta de saber se somos nós que possuímos o sabível do mundo ou se somos, pelo contrário, coisa intérprete desse sabível/sabido que paira sobre a terra como outra camada atmosférica e que sobrevive à morte das civilizações e também dos deuses que elas são ou são elas. Neste tempo de espantosas mulheres, a Vénus de Willendorf ainda é provavelmente uma obsessão (SARAMAGO, 1991c, p. 734).

O sentido de mistério feminino também se estende figurativamente ao espaço urbano, concebido esse como um texto lavrado por milhares de mãos que se sucedem no percurso histórico. Em **História do Cerco de Lisboa**, o revisor Raimundo Silva tenta entender a Lisboa sincrônica e a diacrônica, texto urbano engendrado por uma sucessão de lutas, relatadas estas entre o sim e o não, pois a História tem lado. Não havendo como equacionar a complexidade de sua busca, vem a ele não exatamente a compreensão, mas a sedução de conhecer o mistério daquela cidade a um tempo cristã e moura. É nessa busca pelo saber que ele metaforiza Lisboa como mulher:

Raimundo Silva está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão, e tendo cantado bateu com a janela em sinal de desprezo, mas, se os olhos do revisor o não enganam, a cortina de cassa foi afastada subtilmente, e este gesto simples bastou para quebrar-se a ameaça que estava nas palavras, na condição de as tomarmos nós à letra, porque bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade mas mulher, e a perdição somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento, se não é essa a única e feliz perdição (SARAMAGO, 1991b, p. 1125-1126).

Esse mistério aparece como fenômeno instaurador do inusitado – o que remonta a Eva ou a Pandora – como ocorre em **A jangada de pedra**, quando o gesto de riscar o chão de Joana Carda como que deflagra a ruptura da Península Ibérica, que passa a se afastar da Europa. O gesto instaurador faz acordar o universo mítico adormecido, e o próprio mito é recontado na forma de uma alegoria geopolítica:

Quando joana carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. Como se teria formado a arreigada superstição, ou convicção firme, que é, em muitos casos, a expressão alternativa paralela, ninguém hoje o recorda, embora, por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova, usassem distrair as avós francesas a seus netinhos com a fábula de que, naquele mesmo lugar, comuna de Cerbère, departamento dos Pirenéus Orientais, ladrara, nas gregas e mitológicas eras, um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador (SARAMAGO, 1991a, p. 751).

O efeito de sentido de mistério é figurativizado na busca de dados sobre a “mulher desconhecida”, em **Todos os nomes**. Desvendar esse mistério é o que justifica a feição labiríntica desse texto, que assim é concluído: “O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão” (SARAMAGO, 1997, p. 279). Mas talvez a mais misteriosa figurativização feminina dada ao papel actancial daquela que proporciona a modalização do saber é a que aparece em **As intermitências da morte**, visto que a própria morte assume a actorialização feminina. Paradoxalmente, a morte precisa recusar-se a matar para fazer-se presente na consciência necessária a um protagonismo existencial pleno de sentido, sem ilusões para além do limite natural da vida. No epílogo desse romance, é no compartilhamento do leito que se opera o amálgama dos gêneros, momento em que a morte dá trégua ao amor:

Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia

arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (SARAMAGO, 2005, p. 207).

A função actancial de adjuvante provedora do saber converte-se, no plano semântico-discursivo da geração do sentido, especialmente em isotopias semanticamente associadas ao olhar. Dentre tantos exemplos, numa obra povoada de mulheres extraordinárias, dois me parecem paradigmáticos: Blimunda, do **Memorial do convento**, e a mulher do médico, presente no **Ensaio sobre a cegueira** e no **Ensaio sobre a lucidez**. Blimunda tem o misterioso poder de ver, quando em jejum, as vontades dentro das pessoas. Uma vez transportadas para a esfera metálica da passarola, são essas vontades que possibilitam o voo dessa máquina inventada pelo padre Bartolomeu de Gusmão. Já a mulher do médico é a única pessoa que não perdeu a visão, dentre os prisioneiros do manicômio, de modo que acaba servindo de guia aos que contraíram a “cegueira branca”. O olhar, em ambas as mulheres, é provedor do saber e também do poder, qualificações sem as quais o sujeito da ação – figurativizado pelos mais diversos atores, individuais ou coletivos – jamais entraria em conjunção com o objeto de valor a que se destina.

Se há textos de Saramago ambientados na contemporaneidade, não faltam aqueles que ficcionalizam relatos históricos ou religiosos. Nuns e noutros, a figura feminina em que se converte a função actancial de adjuvante recebe uma atenção redobrada da parte do narrador, sobretudo quando se apresenta o cenário da exploração da classe dominante. A aludida luta pela vida, no poema “Arte de amar”, configura-se como luta de classes. Do verso para a prosa, essa luta é intensificada na superexploração da mulher, como ilustra a seguinte passagem do romance **Levantado do chão**: “Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos” (SARAMAGO, 1991d, p. 923). A assimetria entre o masculino e o feminino, enfatizada pela expressão “como de costume”, faz lembrar que a transição histórica da monarquia para a república, em Portugal, em nada alterou a história da opressão de gênero.

No texto de Saramago, a adjuvante pode fazer-se oponente, como nos casos de justificação, quando o homem está em homologia semântica com o opressor. Em **O ano de 1993**, o terceiro e último título da trilogia poética de Saramago, as mulheres assumem bravamente a violência revolucionária contra as tropas invasoras. No **Memorial do convento**, Blimunda mata um frade estuprador, utilizando-se do espigão que o companheiro Baltasar usava no lugar da mão amputada:

Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajecto, há vinte anos que este ferro procurava esta segunda morte. O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo. Blimunda torceu o corpo, aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador. Usando os cotovelos, empurrou-o violentamente, enfim saiu de debaixo dele. O luar mostrou um pouco do hábito branco, a mancha escura que alastrava. [...] Quando ia sair dali, olhou para trás e viu que o frade tinha umas sandálias calçadas, foi tirar-lhas, homem morto vai por seu pé aonde tiver que ir, inferno ou paraíso (SARAMAGO, 1991e, p. 332-333).

Mesmo a mulher do médico, que a tantos ajuda no **Ensaio sobre a cegueira**, assume essa função vingadora:

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (SARAMAGO, 1995, p. 185).

O fato é que Saramago assume um discurso contrário à opressão em geral e à opressão sexista em particular. Em seu projeto, busca as raízes culturais da assimetria entre os gêneros na herança judaico-cristã. No **Evangelho segundo Jesus Cristo**, esse paradigma é reiteradamente atualizado em trechos descritivos como este:

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

Cena que se perpetua em simulacros contemporâneos, como na sugestão de sentido do luto como símbolo de controle do corpo feminino, que presentifica o corpo do dominador mesmo na sua definitiva ausência:

Cipriano Algor lembrava-se de lhe ter dado os pêsames à saída do cemitério, no mesmo sítio onde meses depois tornariam a encontrar-se para trocarem impressões e promessas acerca de um cântaro partido. Era apenas mais uma viúva na povoação, outra mulher para andar vestida de luto carregado durante seis meses, a que outros seis de luto aliviado se haveriam de seguir, e muita sorte tinha ela, porque tempo houve em que o carregado e o aliviado, cada um deles, pesavam sobre o corpo feminino, e, vá lá saber-se, sobre a alma, um ano inteiro de dias e de noites, sem falar daquelas mulheres a quem, por velhas, a lei do costume, obrigava a viverem cobertas de preto até ao último dos seus dias (SARAMAGO, 2000, p. 88).

Em se tratando de luta desigual entre os gêneros, não faltam mártires, como o exemplo contemporâneo da mulher do médico, dessa vez no epílogo do **Ensaio sobre a lucidez**, que é alvejada por um atirador contratado para eliminá-la:

Mais cedo ou mais tarde a mulher do médico terá de vir à varanda. No entanto, para o caso de a espera se prolongar demasiado, o homem da gravata azul com pintas brancas traz consigo outra arma, uma fisga comum, dessas que atiram pedras e se especializaram em estilhaçar vidraças. Não há ninguém que ouça partirem-lhe um vidro e não venha correndo a ver quem foi o vândalo infantil. Passou uma hora, e a mulher do médico ainda não apareceu, tem estado a chorar, a pobre, mas agora virá respirar um pouco, não abre uma janela das que dão para a rua porque sempre há gente a olhar, prefere as traseiras, muito mais tranquilas desde que existe a televisão. A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe

as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar (SARAMAGO, 2004, p. 324-325).

Ou no exemplo ancestral da mulher de Lot, em que a provedora do saber é petrificada por uma divindade colocada em homologia com o poder machista:

O senhor fez então cair enxofre e fogo sobre sodoma e sobre gomorra e a ambas destruiu até aos alicerces, assim como a toda a região com todos os seus habitantes e toda a vegetação. Para onde quer que se olhasse só se viam ruínas, cinzas e corpos carbonizados. Quanto à mulher de lot, essa olhou para trás desobedecendo à ordem recebida e ficou transformada numa estátua de sal. Até hoje ainda ninguém conseguiu compreender por que foi ela castigada desta maneira, quando tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas. É possível que o senhor tivesse querido punir a curiosidade como se se tratasse de um pecado mortal, mas isso também não abona muito a favor da sua inteligência, veja-se o que sucedeu com a árvore do bem e do mal, se eva não tivesse dado o fruto a comer a adão, se não o tivesse comido ela também, ainda estariam no jardim do éden, com o aborrecido que aquilo era (SARAMAGO, 2009, p. 97).

A mulher de Lot, no trecho retirado de **Caim**, “olhou para trás” e foi sacrificada. O narrador denuncia a injustiça, já que “tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas [...]”. Opera-se, assim, o desvendamento ideológico subjacente ao discurso patriarcal, colocado para a sanção do enunciatório. Estão aí os olhos ansiosos pelo conhecimento, está aí o saber mais uma vez punido, está aí mais outra mulher que, a exemplo de Eva, lembrada no mesmo trecho, faz-se antissujeito, ao romper o pacto com o destinador que a quer serva de um deus masculino, tão humano, no texto de Saramago, como aquele com quem ela divide o leito, quando o que

ela quer mesmo é servir-se do saber e compartilhá-lo, provedora que é da liberdade – qualquer que seja seu preço.

Concluindo, o gênero feminino constitui, no que foi possível inferir dessas breves passagens da obra de Saramago, um tema que confere sentido a múltiplas isotopias temático-figurativas, sendo notáveis aquelas associadas à visualidade, como ilustram personagens como Blimunda ou a mulher do médico. Tais isotopias são conversões oriundas de um arranjo actancial que associa a mulher à função de adjuvante, já que proporciona ao sujeito do fazer (individual ou coletivo, reitero) as competências necessárias ao seu desempenho, sobretudo a competência cognitiva, figurativizada pelo dom do olhar ou pela aura de mistério (o saber em segredo) associada aos atores femininos. Vale ressaltar que o papel adjuvante tende a ser transgressivo, questionando-se ideologicamente as formas opressivas da sociedade, historicamente ligadas ao machismo, contra o qual se legitima o justicamento feminino. Num plano mais profundo do percurso gerativo do sentido, o gênero feminino pode ser categorizado como a alteridade sem a qual jamais se desvendaria o mistério do saber. A alteridade também explica o sentido da “pele” que separa os amantes, a um tempo estranhos e entranhados na “arte de amar”. Alteridade, enfim, que, ao valorizar o outro, pretende equacionar a tensão entre os gêneros numa síntese dialética, em que mulher e homem são simplesmente seres humanos, almas gêmeas de uma só espécie colocadas diante de um mesmo desafio, que interpreto como um percurso humanizador.

Referências

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. João Ferreira de Almeida atualizada. 2.ed. Sociedade Bíblica do Brasil. Barueri, 1993. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/ara/gn/3>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Contexto, 2008.

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

SARAMAGO, José. A jangada de pedra. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991a. v.3.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**: conto. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **Caim**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. História do cerco de Lisboa. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991b. v.3.

SARAMAGO, José. Manual de pintura e caligrafia. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991c. v.2.

SARAMAGO, José. Levantado do chão. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991d. v.2.

SARAMAGO, José. Memorial do convento. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991e. v.3.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. Objecto quase. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991f. v.2.

SARAMAGO, José. Os poemas possíveis. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991g. v.1.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. Viagem a Portugal. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991h. v.2.

“Cegos que, vendo, não veem”: a animalização do outro em *Ensaio sobre a cegueira*

Renata Villon*

Resumo

O presente artigo busca analisar, baseado nas teorias da animalidade, a importância da visão no processo de apagamento de subjetividade. A partir de alguns escritos de Hélène Cixous, que fala tanto de cegueira quanto do amor ao animal, o trabalho passa a dissecar a obra saramaguiana **Ensaio sobre a cegueira** e a forma como a animalização é retratada nela. O estudo se delineia de tal forma a ponto de concluir que Saramago aborda com a obra uma cegueira muito maior do que a física, que é a cegueira para o Outro, e como ela tem danificado as relações humanas e não humanas igualmente. Conclui-se, enfim, que a verdadeira visão seria a que considera o Outro e que a violência e a desolação retratadas e que ocorrem quotidianamente se devem a uma falta de empatia com tudo e todos que são considerados menos que humanos.

Palavras-chave: Animalidade; visão; outridade; linguagem.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Bolsista do CNPq, Bacharel em Letras, Mestranda do programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6938-4722>.

“Blind People who can see, but do not see”: Dehumanization of the Other in the Book *Blindness*

Abstract

The present article analyses, based on the animal studies, the importance of sight in the process of erasing subjectivity. Having in mind some writings of Hélène Cixous, that speaks of blindness and of love towards animal beings, the work then dissects Saramago's book *Ensaio sobre a cegueira*, and how the animalization is depicted in it. The text then progresses in such a way that it is concluded that Saramago approaches with his work a blindness much bigger than the physical one, which is the blindness towards the Other, and how it's been damaging the human and non-human relationships equally. At last, it is concluded that the true sight is the one that considers the Other, and that the violence and desolation depicted in the work and that happen every day is due to a lack of empathy to everyone and everything that is considered less than human.

Keywords: Animal studies; Sight; Otherness; Language.

Introdução

Helène Cixous, no ensaio intitulado “Saber ver” (2001), conta a experiência de ter sido míope a maior parte de sua vida, acabando por questionar os próprios limites da visão: quem, ela se indaga, é capaz de ver absolutamente tudo? Após uma cirurgia de correção de miopia, essas dúvidas a respeito da visão e da cegueira se tornam ainda mais latentes, já que ela descobre algo que havia de fantástico no quase-ver míope e daquilo que ela descreve como “ter olhos e ser cega”. Ao final do ensaio, ela chega à conclusão de que todos são cegos em alguma extensão; afinal: “os videntes, saberão eles que veem? E os não videntes, saberão eles que veem diferentemente? Que vemos nós? Os olhos, verão eles que veem? Uns veem e não sabem que veem. Têm olhos e não veem que não não-veem [...]”. (CIXOUS, 2001, p. 16). Parece haver algum ensinamento semelhante na obra Saramaguiana **Ensaio sobre a cegueira** (1995), o que já se demonstra na epígrafe: “Se puderes olhar, vê. Se puderes ver, repara [...]”. Assim como em Cixous, há uma instigante sugestão de que ter olhos, olhar, não seria suficiente; seria necessário, além disso, reparar, ir para além do que os olhos alcançam. Seria necessário não apenas possuir olhos que enxergam, mas também saber ver.

Apesar da epígrafe, a trama de Saramago retira quase que por completo a possibilidade de visão, já que todos os habitantes de uma cidade não nomeada são acometidos subitamente por uma peculiar cegueira, que acaba por destruir a vida que antes conheciam e trazer novas dimensões do descaso, da maldade e da desolação. Mais do que isso, o simbólico e incoerente “mal branco” faz com que tudo o que antes se pensava ser verdade tenha que ser reexaminado pelas personagens, já que a cegueira por eles sofrida não é um mergulho na escuridão, mas um viver numa insuportável claridade. Curiosamente, a cor branca seria a que reúne em si todas as cores – o exato contrário da cor preta – e a que reflete todos os raios luminosos, não absorvendo nenhum e por isso aparecendo como clareza máxima. Ou seja: apesar da figuração da luz, da claridade e, portanto, da

própria brancura como símbolos do saber, do conhecimento e do raciocínio, a convergência de todos esses elementos e sua culminância em um ponto de “glória luminosa”, como chega a descrever o narrador, causariam, na verdade, uma ausência mais profunda do que a própria escuridão, já que se é cegado pela clareza e dela não se absorve coisa alguma. Ironicamente, o traço definidor da superioridade humana, que seria a luz da sabedoria e do raciocínio, é mesmo o que termina por cegá-los.

Essa é apenas uma das várias formas como as qualidades humanas são despojadas dos que cegam ao longo da narrativa. O contraste de tratamento entre os humanos que não cegaram e os que cegaram, no período em que o mal branco ainda não havia se espalhado por completo, evidencia a desumanização com que se trata aqueles que necessitam de amparo:

A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava. Sabiam o que no quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo. A raiva de um cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. (SARAMAGO, 1995, p. 58).

Diversas vezes esses primeiros cegos são descritos como cães raivosos ou como ovelhas indo ao matadouro, ou ainda como animais peçonhentos a serem liquidados. No entanto, a cegueira se estende por completo, e aqueles que negaram socorros terminam também por não ter quem os socorra, sozinhos e entregues à sua própria desgraça. Todos terminam por se tornarem “cães raivosos”, vagando sem cura para sua enfermidade que não seja, de fato, a morte. Tendo isso em vista, o presente trabalho pretende analisar a obra à luz das teorias e filosofias animais, percorrendo sobre as questões de visão e de animalidade e como elas parecem se conectar.

A animalidade e a visão do Outro

Todos cegam, com exceção da mulher de um médico oftalmologista. Ela é a testemunha ocular das condições dos primeiros cegos, por ter fingido a cegueira para acompanhar o marido, e sofrendo com eles a privação de tudo o que se é considerado a dignidade humana, tal como o asseio pessoal. Cada vez mais a animalidade vai se instalando, como confirma o narrador em um ponto já avançado da obra: “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 75). Ainda no início do confinamento e incapaz de se limpar após evacuar, o médico, chorando e extremamente sujo, admite a falta de humanidade de sua situação: “há muitas maneiras de se tornar um animal, pensou, esta é só a primeira delas [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 53-54). Mas, logo depois, se consola com o fato de que ainda tem quem o limpe, ainda tem um par de olhos que, em segredo, o assiste e vela por seu bem-estar. Ela, no entanto, não deixa de se sentir impotente e menos que humana, assombrada pela perspectiva do cegar sempre iminente, já que eles não são capazes de enxergar esperança na situação em que se encontram, e a humanidade parece cada vez mais se afastar:

[...] tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos. nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê. para que iriam servir-nos os nomes nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer. pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar. nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (SARAMAGO, 1995, p. 33).

O processo de animalização ou de desumanização foi discutido em incontáveis obras a respeito da teoria da animalidade. Jacques Derrida, em *L'animal que donc je suis* (2006), analisa a aparente necessidade humana de se manter como superior aos outros seres e lhes impor dominância, o que, na tradição judaico-cristã, ocorre desde o Éden e a concessão divina de toda a natureza às mãos humanas, resultando em um regime de exploração e

devastação da natureza e dos animais. A tradição filosófica antropocêntrica ocidental, que reafirmou o papel do homem como superior graças à sua racionalidade, é, então, criticada por Derrida ao longo de seus seminários de defesa ao animal. Mas, além disso, ele deixa claro como isso pode se reverter contra a própria humanidade ao fazer a seguinte comparação lembrando as palavras de Adorno, quando este afirma que o idealismo kantiano detesta qualquer aproximação, afinidade ou semelhança entre homens e animais:

Adorno vai ainda mais longe: em um sistema idealista, os animais performam virtualmente o mesmo papel que os Judeus em um sistema fascista, ele diz. Os animais seriam os Judeus dos idealistas, que não seriam nada mais que fascistas virtuais. E esse fascismo começa quando se insulta um animal, e até o animal dentro do homem. O idealismo autêntico consiste em insultar o animal no interior do homem ou em tratar um homem como animal. (DERRIDA, 2006, p. 143)¹.

Essa menção ao “animal dentro do homem” pressupõe o que também afirma o escritor Jean-Christophe Bailly em seu livro *Le parti pris des animaux* (2013), ao dizer que a animalidade engloba tanto uma zona de exclusão quanto uma zona de inclusão no que diz respeito à humanidade: “o homem não escapa à animalidade, ele sucumbe a ela [...]”, mas ao mesmo tempo e “apesar de tudo, [o homem] é o que sai ou o que tende a sair da animalidade [...]” (BAILLY, 2013, p. 43). Essa relação de dupla via entre humanidade e animalidade, em que um acaba por adentrar (e se confundir com) o outro, pode levar a uma reflexão sobre de que forma os humanos, ao serem despidos do que se chama humanidade, se aproximam do que seria um ser animal. Em *O aberto: o homem e o animal* (2017), Agamben fala similarmente sobre a “máquina antropológica dos modernos”, que funciona pelo processo de inclusão de alguns e de exclusão de outros, no qual os “de fora” seriam os considerados “subumanos” ou os “animais em forma humana”. Para Derrida, em sua menção a Adorno, isso resulta numa rejeição total da animalidade por parte do homem, estendendo-se até o extermínio e exploração dos seres animais ou mesmo de todos aqueles que em algum

¹ Tradução minha. “Adorno va d'un coup très loin: pour un système idéaliste, les animaux jouent virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste, dit-il. Les animaux seraient les Juifs des idéalistes qui ne seraient ainsi que des fascistes virtuels. Et ce fascisme commence quand on insulte un animal, voire l'animal dans l'homme. L'idéalisme authentique consiste à insulter l'animal dans l'homme ou à traiter un homme d'animal”.

momento são colocados em uma posição bestial: isso ocorreu no período de colonização do “homem selvagem”, nos regimes de escravidão e, como citado por Derrida, no Holocausto judeu. E assim ocorre todas as vezes que uma parte da humanidade deseja se afirmar como superior a outra, de forma a animalizar o outro e negar sua subjetividade.²

Ainda segundo Derrida, a visão seria uma importante parte para o reconhecimento de alteridade. Mais precisamente, o fato de os animais serem vistos como incapazes de retribuir o olhar dos homens contribuiria para o apagamento de sua subjetividade, em conjunto com outros fatores. Inclusive, é o olhar atento de seu gato em sua direção que faz com que Derrida tenha que admitir que está sendo visto e que há uma subjetividade por trás daquele olhar; algo que, mesmo não sendo dito, se manifesta por meio da visão: “O que me dá a ver esse olhar sem fundo? O que me ‘diz’ ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade **me dá a ver** nos olhos do outro, nos olhos **videntes** e não apenas **vistos** do outro?” (DERRIDA, 2006, p. 29)³. A vergonha que Derrida sente ao ser encarado nu pelo gato resulta na inevitável sensação de que o animal é, e não poderia deixar de ser, um Outro, capaz de olhar e de ser olhado.

A cegueira como falta de compaixão

O egocentrismo humano e a incapacidade de levar em conta a existência e o olhar alheio é, então, levado ao extremo no **Ensaio sobre a cegueira**. Todos os que cegam também são incapacitados de serem vistos, fazendo com que a desumanização praticada com o outro aconteça na mesma medida consigo mesmo. Parece, então, que não há desumanização do outro sem que seja deixada de lado a própria humanidade: “Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser

2 Evidentemente, toda a questão que envolve o abandono da vida se liga também ao conceito de biopolítica, que, no contexto de correlação entre vidas animais e humanas, é muito bem explicitado por Gabriel Giorgi em **Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica** (2016). Toda a questão das “vidas a proteger” e das “vidas a abandonar” toma outra forma diante do embaçamento entre vidas humanas e animais que parece se atestar cada vez mais: “Nessa inflexão, a oposição ontológica entre humano e animal, que foi uma matriz de muitos sonhos civilizatórios do humanismo, é substituída pela distribuição e pelo jogo **biopolítico**, quer dizer, arbitrário e instável, entre pessoa e não pessoa, entre vidas reconhecíveis e legíveis socialmente, e vidas opacas à ordem jurídica da comunidade [...]” (GIORGIO, 2016, p. 27).

3 Tradução minha. “Que me donne à voir ce regard sans fond? Que me ‘dit’-il qui manifeste en somme la vérité nue de tout regard, quand cette vérité **me donne à voir** dans les yeux de l’autre, dans les yeux **voyant** et non seulement **vus** de l’autre?” (Grifo do autor).

humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 142-143). Sem olhos, não há humanidade. Já em oposição à cegueira incapacitante, o “ver” parece estar ligado, como no ensaio de Cixous anteriormente citado, a uma experiência que beira o divino:

Mas nesta madrugada sem subterfúgio ela tinha visto com os seus próprios olhos o mundo, sem intermediário, sem as lentes de não-contacto. A continuidade da sua carne e da carne do mundo, o tocar portanto, era o amor, e aí residia o milagre, a doação. Ah! Ainda na véspera ela não sabia que os olhos são mãos milagrosas, não tinha nunca fruído com o delicado toque da córnea, das pestanas, as mãos mais poderosas, estas mãos que tocam imponderavelmente os aqui próximos e distantes. Ela não tinha sabido que os olhos são os lábios nos lábios de Deus. (CIXOUS, 2001, p. 14).

A falta de visão aparece aqui como uma falta de tato e de contato com o mundo, mas também de compaixão. O “milagre” do ver é o amor, que se encontra quase completamente em falta no “reino duro, cruel e implacável dos cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 75). A capacidade de identificar e amparar aqueles ao redor parece então um dom de visão, que é também o dom do amor; não de um simples ver, mas de reparar, de cuidar e de amparar. Fica evidente que toda a desgraça do livro é resultada também por uma cegueira de tudo o que seria bom e aprazível no mundo, coisa que o grupo de cegos que permanece juntos após o incêndio no hospício só consegue recuperar no final da narrativa. “Está visto que aqui já ninguém se pode salvar, a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 117). Sem enxergar possibilidades no mundo, sem a esperança, o viver fica vazio e sem sentido. Mas a cegueira para o amor não parece ser uma consequência do mal branco em si. Isso fica claro no desfecho do livro, quando, ao estarem todos curados, o médico e sua mulher chegam à conclusão de que são cegos, apesar de serem capazes de ver: “Cegos que, vendo, não veem [...]” (p. 183). Essa conclusão é similar à de Cixous no final de “Saber ver”, ao reconhecer que a miopia também lhe fornecia uma experiência única e que todos, indiscriminadamente, são cegos em alguma instância. Parece então que o mal branco somente fez se sobressaltar a verdadeira e danosa cegueira, esta que acaba com o amor e com a esperança.

Olhos que realmente veem

Não se pode esquecer, no entanto, que ainda existem olhos videntes na cidade ficcional. A mulher do médico é quem tem que suportar o maior fardo, que deve ter a miséria permanentemente diante dos olhos, sem muito o que possa fazer para ajudar, também sem esperanças, a ponto de desejar estar cega. É ela quem faz o possível, sem deixar que muitos saibam que ainda consegue ver, para ajudar aqueles a quem pode e lhes dar um pouco de dignidade e amparo. No grupo de cegos que se mantém unido até o fim da narrativa, muito de sua sobrevivência se deve ao zelo dela. Mas, além disso, se deve ao fato de terem aprendido a confiar uns nos outros e a se amparar mutuamente do jeito que podiam.

Na mulher do médico se evidencia a necessidade de reciprocidade do olhar para que se complete o reconhecimento de subjetividade e outridade mútua: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja.” (SARAMAGO, 1995, p. 178). Ela reconhece que, sem ter alguém que realmente a veja, ela também não poderia inteiramente ver, e, assim, o processo de desumanização que atingiu a todos na calamidade também a aflige, apesar de não se concretizar totalmente; afinal, ela entende e tem diante dos olhos todos os desastres resultantes da cegueira, mas ainda assim não sabe inteiramente o que é ser cega: “teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 126).

Ela foi vista, no entanto, por um improvável par de olhos no prosseguir da narrativa. Após saírem do asilo e se abrigarem provisoriamente na urbe, a mulher, a única que é capaz de encontrar provisões e alimentos antes que todos desfaleçam, anda pelas ruas e se perde no caminho de volta até seus companheiros. Na rua imunda e quase irreconhecível, ela se senta e chora pela sua situação, por sua fraqueza e por conta da tarefa ainda não concluída. Se destacando de um bando de cães vadios, um cachorro se aproxima dela, lambe suas lágrimas e se deixa ser abraçado. Dessa forma ela encontra forças para prosseguir e reconhecer o caminho, e o cão passa a ser fiel companheiro do bando, sendo conhecido como o “cão bebedor de lágrimas”. Assim, é nos cuidados de um cão que a mulher encontra

consolo, amor e compreensão; o único que não apenas a enxergou – e que foi capaz de enxergá-la, afinal –, mas também que soube vê-la, reconhecê-la, e ampará-la, para além de um simples reconhecimento.

Em *Animal amour* (2021), livro onde fala sobre a relação com os animais, além de sua conturbada infância crescendo na antisemita Argélia, Hélène Cixous fala também de cegueira. Nele, ela conta como foi conturbado o relacionamento com o cão Fips, pelo fato de não ter sabido vê-lo propriamente: “Fips, se houvéssomos sabido olhá-lo, nos teria levado a crer que era um descendente de Prometeu. O fogo jorrava de seus olhos, era um fogo que falava. [...] Não era o olhar de uma criança, mas sim de um profeta [...]” (CIXOUS, 2021, p. 17)⁴. Essa cegueira, diferente da miopia de “Saber ver” e que minava suas esperanças de comunicação, parece se relacionar bem com o livro de Saramago:

O que eu poderia ter feito? Eu não enxergava. Era cega ou, antes, cegada pela fraqueza, pelo medo e pelos piores sentimentos. [...] Hoje sei que poderia ter feito algo, poderia ter murmurado palavras que todos os seres vivos compreendem em qualquer língua. Poderia ter cantado uma canção de amor. [...] Mas é uma outra história, poder dizer que existe uma língua na qual podemos nos traduzirmos e nos entendermos entre os seres vivos. (CIXOUS, 2021, p. 30-31)⁵.

O papel da linguagem no reconhecimento do Outro

Maior do que a cegueira física, o que realmente impede o contato e o reconhecimento com o Outro são os sentimentos ruins, os mesmos que dominam o mundo arruinado em que vivem os cegados pelo mal branco. O “saber ver” seria também uma questão de saber se comunicar, saber ir para além da linguagem comum e falar numa língua reconhecível por todos. Não à toa, a ausência da linguagem humana, ou, mais especificamente, da fala, é

4 Tradução minha. “Fips, si nous n’avions su le regarder, nous aurions cru qu’il était un descendant de Prométhée. Le feu jaillissait de ses yeux, c’était un feu parlant. Au fond de nous, nous entendions quand même ce que ce feu disait. Ce n’était pas un regard d’enfant mais celui d’un prophète”.

5 Tradução minha. “Qu’aurais-je pu faire? Je ne voyais pas. J’étais aveugle, ou plutôt aveuglée par la faiblesse, la peur et le pire des sentiments. [...] Aujourd’hui je sais que j’aurais pu faire quelque chose, j’aurais pu murmurer les mots que tous les êtres vivants comprennent dans n’importe quelle langue. J’aurais pu lui [Fips] chanter une chanson d’amour. [...] Mais c’est une autre histoire pour dire qu’il existe une langue dans laquelle on peut se traduire et s’entendre entre êtres vivants”.

outro elemento citado por Derrida como condicionante de uma visão dos animais como inferiores na filosofia. Mas, em muitos momentos, o falar em palavras se mostra insuficiente diante da desgraça e do sofrimento, o que se torna também presente na narrativa de Saramago. A mulher do médico, antes mesmo do comovente encontro com o cão, expressa sua vontade de falar por meio de lágrimas, mal sabendo que esse pedido seria realizado por um improvável ser: “Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 98).

A insuficiência da linguagem diante da miséria e da barbárie foi expressa ainda a respeito do extermínio judeu pelo teórico Theodor W. Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas [...]” (ADORNO, 1998, p. 26). Essa declaração, apesar de radical, traz consigo a ideia de que certas coisas são simplesmente **indizíveis**. O melhor seria, como diz a mulher do médico, falar e escrever por lágrimas, ser entendido a partir do íntimo das emoções. É isso também que teve de aprender o grupo de cegos que se mantém unido, apesar de todas as experiências indizíveis pelo qual passaram. Esse compartilhamento de momentos íntimos, mesmo sem visão, se deu por certa predisposição a se deixar conhecer e querer também conhecer o Outro, o que também resulta em um processo de autoconhecimento. E foi o que ocorreu quando, mesmo em um mundo tão bruto e cruel, três mulheres, mesmo não podendo todas se verem ou expressarem o que sentiam, quiseram ver e ser vistas, se despidendo assim de suas iniciais inibições e fazendo surgir palavras de amor e de companheirismo.

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos, às vezes são os nervos que não podem aguentar mais, suportaram muito, suportaram tudo, era como se levassem uma armadura, diz-se A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um

pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjectivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, três graças nuas sob a chuva que cai. (SARAMAGO, 1995, p. 157).

Seja no total silêncio ou em abundância de palavras e pensamentos, seja em um mundo de cegos ou de visibilidade integral, é esse movimento de nudez que vai de íntimo para íntimo que realmente permite que se reconheça um Outro, esteja ele em qualquer limiar que possa existir entre o humano e o animal. Tanto pelas lágrimas que jorram, como pela troca de olhares, ou pelas palavras, essa intenção de conhecer é capaz de conferir dignidade em um mundo hostilizado. Bailly (2013) fala de ir ao encontro do silêncio em que vivem os animais para tentar identificar o que ali se diz. E é indo ao encontro do silêncio, da fala ou do olhar que se dá a conhecer. O médico, em determinado momento, diz que se um dia voltar a enxergar olhará sempre no fundo dos olhos das pessoas, chegando mesmo em suas almas. Pior seria se, voltando a enxergar, vivesse na cegueira total de nunca tentar entender o que pode existir de profundidade em outra pessoa. Pior seria continuar a ser cego, mesmo enxergando.

Considerações finais

As personagens, ao reencontrarem o amor e a esperança, também reencontraram a visão. Mas somente a visão não é capaz de manter tais sentimentos para sempre. O narrador deixa isso claro:

[...] realidades sujas da vida também têm de ser consideradas em qualquer relato, com a tripa em sossego qualquer um tem ideias discutir, por exemplo, se existe uma relação directa entre os olhos e os sentimentos, ou se o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão, mas quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos. (SARAMAGO, 1995, p.141).

A lição a ser aprendida em um mundo que é tantas vezes cegado pelo ódio, pelo preconceito e pela indiferença, ou mesmo pela impotência diante de todas as tragédias, é a de se compadecer da dor do outro, tanto aquela que é vista pessoalmente como aquela que não é vista. Marguerite Yourcenar, no ensaio “Uma civilização de compartimentos estanque” (2018), constrói a tese de que “o ser humano não se compadece dos males de que não teve experiência direta ou de cuja vista não participou pessoalmente [...]” (YOURCENAR, 2018, p. 116). Seria preciso então amor, coragem e compaixão para protestar em voz alta, ou para se identificar mesmo com aquilo que não se vê. E, mesmo ao testemunhar a desgraça, o sentimento desolador de não poder ajudar e a paralisia causada pelo medo podem também contribuir para a perpetuação da cegueira. Esses sentimentos podem nunca passar; mas saber ver os outros pode, ao menos, atestar dignidade e respeito àqueles que são tratados como menos que humanos, ao mesmo tempo que conferindo mais dignidade e humanidade a todos aqueles que se esforçam para “cantar canções de amor”, como ato de resistência e de afeto.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Tradução de Pedro Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

BAILLY, Jean-Christophe. **Le Parti pris des animaux**. Lonrai: Christian Bourgois éditeur, 2013.

CIXOUS, Hélènes. **Animal amour**. Montrouge: Balayard, 2021.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. **Véus à vela**. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

DERRIDA, Jacques. **L'animal que donc je suis**. Paris: Galilée, 2006.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns:** animalidade, literatura, biopolítica. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** 1995. Disponível em: https://rparquitectos.weebly.com/uploads/2/6/6/9/266950/jose_saramago_-_ensaio_sobre_a_cegueira.pdf. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

YOURCENAR, Marguerite. **O tempo:** esse grande escultor. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.

O ano de 1993: eros como resistência no prelúdio da ficção saramaguiana

Fernângela Diniz da Silva*

Resumo

Última obra da fase poética saramaguiana, *O ano de 1993* (1975) narra a jornada de pessoas contra a perseguição e a violência provocadas por forças autoritárias responsáveis por submetê-las ao controle e à hostilidade. No entanto, essa gente resiste e procura lutar coletivamente para reconquistar o seu lugar de direito. Um dos aspectos figurativizados como força auxiliadora desse povo é o amor, especialmente o relacionado ao erotismo. A propósito, o próprio corpo funciona sutilmente como meio de proteção e de alívio. A partir disso, o presente artigo pretende identificar e analisar o amor e o sexo na produção de *O ano de 1993*, com o interesse de perceber a construção temático-figurativa do discurso, bem como o surgimento do efeito insólito dos acontecimentos. Para tanto, a Semiótica Discursiva greimasiana funciona nesta pesquisa como base teórica para a investigação. Sendo assim, os estudos de Greimas e Courtés (2008), José Luiz Fiorin (1998) e Diana Luz Pessoa de Barros (2008) apresentam-se como fundamentais. Ademais, as referências críticas pautadas em Carlos Reis (2018), Horácio Costa (2020), Juan Arias (2003) e Octavio Paz (2001) são valiosas para a concepção analítica deste artigo.

Palavras-chave: Poesia; eros; José Saramago; semiótica.

* Doutoranda em Letras na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Letras (UFC). Especialista em Semiótica Aplicada à Literatura e áreas afins, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Graduada em Letras Português - Francês (UFC). Atua como pesquisadora da Literatura saramaguiana à luz da Semiótica discursiva. Bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1017-2968>.

O Ano de 1993: Eros as Resistance in the Prelude to the Saramaguian Fiction

Abstract

The last work from the Saramaguian poetry phase, *O ano de 1993* (1975) narrates the journey of people against persecution and violence brought on by authoritarian forces, which are responsible for controlling and submitting the same people to hostility. However, they resist and try to engage in a collective battle so as to regain their rightful place. One of the elements which are figurativized as a supporting force is love, particularly the love related to eroticism. Moreover, the body itself functions subtly as a means of protection and relief. Based on that, this article aims to identify and analyze the love and the sex in *O ano de 1993*, with special interest in both the thematic and figurative constructions, and in the emergency of uncanny effects related to the events. For this purpose, we use the discursive semiotics, developed by Algirdas Julien Greimas. That being said, the works of Greimas and Courtés (2008), José Luiz Fiorin (2008), Diana Luz Pessoa de Barros (2008) are considered fundamental. Besides, the critical references based on Carlos Reis (2018), Horácio Costa (2020), Juan Arias (2003) e Octavio Paz (1994) are valuable to the analytical conception of this article.

Keywords: Poetry; Ero; José Saramago; Semiotics..

Introdução

“O livro que estudamos pode ser visto como preparador de terreno da operação de fusão entre uma postura realista crítica e livre fluxo do imaginário maravilhoso que caracterizará muito da obra romanesca [...]” (COSTA, 2020, p. 198), assim o pesquisador Horácio Costa descreve a terceira produção da fase poética saramaguiana. Pessoas sem nomes, que habitam cidades sem nomes, em um contexto destruído pela violência do autoritarismo o qual o desespero e a dor dividem espaço com a união e a resistência, pautam o enredo de **O ano de 1993**.

A partir desse cenário, a pergunta que podemos fazer é: há espaço para o amor diante de tanta hostilidade humana? A história saramaguiana aponta que sim. É o amor o sentimento capaz de colaborar com a resistência daquela sociedade em vertigem. E quando falamos em amor, na perspectiva de **O ano de 1993**, estamos afirmando o eros, aspecto figurativizado em ações simbólicas dentro desse mundo apocalíptico. Octavio Paz, em **A dupla chama: amor e erotismo** (1994, p. 15), afirma que “O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível [...], o sexo é o centro e o pivô dessa geometria passiona

l [...]”. Decerto que as obras saramaguianas possuem muitas camadas, isso porque, para entender o amor, em **O ano de 1993**, é preciso entender também o papel do corpo feminino nessa sociedade distópica e o próprio sentido do sexo no enredo.

Desse modo, o presente artigo se propõe a identificar e a analisar como se dá a construção temática do amor, do sexo e quais efeitos de sentido aproximam o eros à resistência nos versos saramaguianos. Para isso, partiremos da Semiótica Discursiva, teorizada, sobretudo, por Algirdas J. Greimas, uma vez que tal viés pode oferecer uma metalinguagem capaz de perceber o texto sob a ótica de um Percorso Gerativo de Sentido, modelo

de análise composto por uma semântica e uma sintaxe em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. Desse modo, “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz [...]” (BARROS, 2008, p. 7).

À luz da cronologia, **O ano de 1993**, produção publicada em 1975, pode ser localizada na bibliografia de José Saramago como terceira e última obra da fase estruturalmente poética. Interessante é perceber a relação entre a data do título e a data de publicação que revela o caráter ficcional de uma previsão distópica. Anteriormente, Saramago poeta publicou **Os poemas possíveis** (1966) – que, a propósito da temática, possui uma seção nomeada “Amor dos outros”, dedicada a personagens de clássicos literários como Dom Quixote, de Miguel de Cervantes (1605), Romeu e Julieta, de William Shakespeare (1507) – e a segunda obra **Provavelmente alegria** (1970).

É válido destacar que o escritor, no livro **Diálogos com José Saramago**, de Carlos Reis, concorda com a pesquisadora Maria Alzira Seixo, quando diz que **O ano de 1993** “já é um passo muito grande em direção a uma ficção” (REIS, 2018, p. 98). Assim, sob um viés da crítica literária, a premissa de que o terceiro livro é, de algum modo, um prelúdio de uma ficção revela a importância dessa obra para a compreensão do “corpo literário” saramaguiano (SARAMAGO, 2019, p. 11), como o próprio autor descreve no prefácio de **Os poemas possíveis**, posto que apresenta temas recorrentes nos seus romances, como a dualidade liberdade *versus* opressão, a religião e a complexidade da condição humana.

Com o intuito de estruturar o pensamento a respeito do objeto de estudo selecionado, cabe destacar dois trechos da entrevista extraída do segundo capítulo do livro **José Saramago: o amor possível**, de Juan Arias (2003), em que podemos ler duas declarações do autor: “Em nenhum dos meus romances há sexo puro, como você bem sabe [...]” e “Meus romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real, entre pessoas [...]” (ARIAS, 2003, p. 49).

O ano de 1993 não é um romance, é uma narrativa em versos composta por 30 capítulos ou poemas, como Saramago costuma se referir quando o cita em **Cadernos de Lanzarote** (2014). Todavia, embora a forma se faça distinta, o conteúdo pode ser aproximado, posto que o sexo estará presente em **O ano de 1993** como componente relevante em muitas ações

do enredo. Ademais, o texto, por se apresentar entre a poesia e a prosa, revela-se um marco na bibliografia, visto que, posteriormente, o escritor deixou a fabricação dos versos de lado, para se tornar um dos maiores romancistas em Língua Portuguesa, embora o lirismo se faça presente em toda sua prosa.

O perfil alegórico da produção reproduz um contexto de ditadura no qual o autoritarismo se faz protagonista e no qual a liberdade e a vida são disputadas entre os habitantes e os poderosos. Note-se que José Saramago assume discursivamente, em suas obras, uma postura crítica diante do seu tempo, em especial, no que diz respeito às relações políticas e sociais. Assim, afirma a pesquisadora Picchio (2000, p. 153), sobre **O ano de 1993**, que a obra possui:

[...] caráter de manifesto contra a violência que, no tempo em que ele foi iniciado, parecia coincidir unicamente, em Portugal, com a violência do fascismo salazarista e que depois, devido às circunstâncias, foi assumido pelo próprio autor como manifesto contra as formas de violência e de opressão.

A estratégia saramaguiana de utilizar recursos que criam efeitos surreais e insólitos para a composição dos cenários de 1993 acaba por reforçar o ambiente violento provocado por regimes ditatoriais. Desse modo, ainda que seja alegoria, composta por elementos atribuídos à ficção científica, a ideologia se faz presente ao expor a luta de poder apontada nas diversas manipulações usadas por aqueles que estão no comando. À luz da Semiótica discursiva, José Luiz Fiorin explica (1998, p. 50):

O que importa para o analista é que todo discurso desvela uma ou várias das visões de mundo existentes numa formação social. O homem não escapa das suas coerções nem mesmo quando imagina outros mundos. Na ficção científica, por exemplo, em que o homem cria outros universos, revela os anseios os temores os desejos, as carências e os valores da sociedade em que vive.

A partir dessa contextualização, podemos adotar a postura do próprio escritor e da pesquisadora Seixo (2018 *apud* REIS), que admitem a produção como o início do que viria a ser a literatura saramaguiana, uma literatura engajada cuja arte desvenda o funcionamento das relações

humanas. Por meio de um olhar crítico, será possível problematizar, em **O ano de 1993**, a temática do amor e do sexo, aspectos que, posteriormente, aparecerão em muitos dos romances.

A seguir, por meio de trechos selecionados, apontaremos as figuras do amor nos versos, ou seja, os elementos visuais que compõem esse elemento, bem como a sua relação com a resistência dos habitantes que buscam derrotar as forças autoritárias de ordem tecnológica. Importante ressaltar que, nessa obra saramaguiana, embora destaquemos eros como resistência, as figuras associadas ao amor e ao sexo podem cumprir outros papéis na narrativa, desde funções sociais, dentro da conjuntura organizacional de **O ano de 1993**, até a função de abrandamento do desespero.

A humanidade entre a involução e o progresso distópico: o corpo como arma e proteção em **O ano de 1993**

Antes de analisarmos a presença de eros como resistência na sociedade construída discursivamente, é preciso entender como se dá a sua humanidade. Se o sentido da palavra humanidade gira em torno do “sentimento de bondade benevolência, em relação aos semelhantes, ou de compaixão, piedade, em relação aos desfavorecidos [...]” (HOUAISS, p. 1037), o contexto de **O ano de 1993**, ao contrário disso, expõe a barbárie.

Há uma luta por espaço e por poder que se complexifica. Um dos exemplos disso é a estratégia de enumerar as pessoas que se configura como clara alusão ao nazismo. No enredo saramaguiano, essas pessoas são colocadas em uma hierarquia e, a depender do número que possuem, sentem autoridade uma sob as outras. Na verdade, tal situação nada mais é que uma forma de minar a união dentro das cidades, posto que faz dos oprimidos opressores. Tal postura aponta a falta de consciência de muitas pessoas sobre o lugar ao qual pertencem, haja vista que não conseguem se enxergar como exploradas e manipuladas.

No entanto, se existe humanidade, ela está, sobretudo, na coletividade dos grupos que estão peregrinando em hordas em busca da reconquista. Ela ainda se encontra na união de casais, nas formas de sobrevivência do grupo, figurativizadas também, podemos dizer, nas ações insólitas. Isso porque a

obra selecionada possui temas e figuras comuns ao movimento surrealista, teorizado por André Breton, em 1924 (SILVA, 2018). É possível perceber imagens causadoras de estranhamento que se unem em uma construção plástica, evocada logo nos primeiros versos, na referência a Salvador Dalí, representante da arte surrealista, o que comprova o interesse do enunciador saramaguiano pela estética. A saber que, no Manifesto Surrealista, André Breton afirma: “O medo, a atração do insólito, os acasos, o gosto pelo luxo são recursos para os quais não se fará nunca um apelo em vão.” (2001, p. 30). Desses aspectos, o medo e o insólito se farão especialmente presentes em **O ano de 1993**.

Assim, é o efeito de sentido insólito, caro ao Surrealismo e verificável em momentos impactantes nos versos, que coloca o corpo, o amor e o sexo como elementos importantes na narrativa. A princípio, consideremos que o discurso de **O ano de 1993** insere os homens e as mulheres em um contexto possível de ser identificado em dois planos distintos que se relacionam entre si: a involução e o progresso. Esses planos, se a eles assim pudermos nos referir, são figurativizados, ou seja, passam pelo “procedimento semântico pelo qual conteúdos mais ‘concretos’ (que remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos [...]” (BARROS, 2008, p. 87). Vale ressaltar que, na semântica discursiva, aquela que compõe o Percurso Gerativo de sentido, as “figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano de expressão da semiótica natural (ou do mundo natural)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 209), ou seja, são as figuras que nos levam a ver o cenário exposto.

Desse modo, por um lado, temos na narrativa a emissão de comandos por ordenador, animais biônicos como opressores e o olho de mercúrio responsável pela vigilância, clara referência ao *Big Brother* de 1984, de George Orwell, figuras que remetem à tecnologia e, por conseguinte, a uma ideia de progresso no futuro. Por outro lado, há construções figurativas que acreditamos remeter a uma civilização antiga, como podem ser vistas logo no primeiro capítulo/poema cujo trecho apresentamos a seguir:

E dizem que o inverno do ano passado foi muito mais doce ou suave ou benigno embora a palavra seja antiga em 1993 / Enquanto falam e dizem coisas importantes como esta / Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse inventar [...] (SARAMAGO, 2007, p. 8).

A partir da ideia de que a poesia permite a plurissignificação, não seria inadequado apontar uma simbologia presente na ação da pessoa que risca o chão. Percebe-se que nesses riscos pré-históricos há uma busca pelo resgate da linguagem, como se houvesse uma procura por um eu mais profundo. As ações expostas nos versos seguintes direcionam para o sentido de que os resistentes almejam encontrar uma humanidade perdida em meio a tantos infortúnios causados pelo autoritarismo. Aspectos relacionados à linguagem, exemplificados no homem que desaprendeu a ler e na alusão às palavras que faltam no cotidiano, apontam sintomas da repressão, mas não só isso, indicam a involução da civilização.

Eram muitas as formas utilizadas pelo sistema para oprimir. As pessoas que estavam dentro das cidades viviam sob uma monitoração insólita – a exemplo das contagens feitas frequentemente por animais e das prisões expostas nas ruas com paredes transparentes –, mas havia também aqueles que tentavam reconquistar as cidades. Trata-se de pessoas que peregrinam em busca de proteção e lutam coletivamente no embate sanguíneo em que se experimenta o poder de força ocultas e o questionamento dos deuses. É dentro dessa conjuntura que vamos analisar o corpo como arma e proteção.

Em determinadas cenas de **O ano de 1993**, o corpo torna-se instrumento de guerra, associado ao sexo. É importante ressaltar que, como em toda guerra, as mulheres são duplamente vítimas: além de todas as agruras de viver sob perseguição e violência, também são submetidas à violência sexual. Assim, a imposição do poder se dá pela forma física de modo a objetificar o ser humano, conforme a descrição do narrador: “estando mortos os homens perseguidos os perseguidores hão de violá-las conforme mandam as imemoriais regras da guerra/ Já tudo isto aconteceu infinitas vezes [...]” (SARAMAGO, 2007, p. 34). Na guerra, portanto, o estupro é uma arma. Casagrande, Oliveira e Rebello (2015, p. 134) discorrem a esse respeito:

Entendemos que armas são utilizadas em conflitos armados, em especial os de caráter étnico, para destruir territórios e comunidades, para controlar e dizimar populações tidas como inferiores, disciplinar e impor relações de poder que fundarão novos espaços, novos lugares, novas relações. Se pensarmos corpos como territórios, indo além da noção de materialidade do território como espaço e/ou lugar, mas como um lócus de produção de sentidos e subjetividades, é possível pensar o estupro como arma de guerra que destrói, controla, dizima, disciplina e impõe relações de poder sobre o corpo feminino.

Importa-nos pensar como Saramago subverte isso na narrativa, uma vez que a mulher promove sutilmente uma revolução insólita. Infelizmente estupros são formas comuns de violência, especialmente em contexto de guerra – no caso da narrativa o corpo das mulheres adquire habilidades sobrenaturais para reagir a tamanha violência. O que a descrição aponta, inicialmente, como submissão e indiferença, por parte das vítimas, revela a vingança:

Elas mesmas levantaram as roupas e oferecem à luz do sol e aos olhos as vulvas húmidas

Silenciosamente suportam o assalto e abrem os braços enquanto a raiva corre pelo sangue para o centro do corpo

Há um derradeiro momento em que o perseguidor ainda poderia retirar-se

Mas logo é tarde e no exacto instante em que o espasmo militarmente iria deflagrar

Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas

Cortam cerce os pénis do exército perseguidor que as vaginas cospem para

fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados [...] (SARAMAGO, 2007, p. 35).

Sobre a sequência descritiva nos versos acima, Horácio Costa (2020, p. 214) afirma que “recorda-nos devido ao elemento surpresa e de perverso erotismo, uma imagem próxima ao universo ‘paranoico-crítico’ de Dali.”, ou seja, o autor recria plástica surrealista de modo a destacar o terror.

O corpo torna-se arma, mas dessa vez de uma forma diferente do que acontece ao longo da História em regimes autoritários, a mulher não sofrerá de forma passiva. O corpo do homem e a imposição do poder pela masculinidade vai receber uma reação do corpo feminino, ou seja, o ódio –sentimento cujo sentido se opõe ao amor – atua como adjuvante, de modo que vai auxiliar o surgimento de uma morfologia corporal, capaz de proteger a mulher. Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 24) explicam, o termo adjuvante diz respeito ao:

[...] auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que sob a forma de ator, contribui com seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito; opõe-se, paradigmaticamente, a oponente que é o auxiliar negativo.

Assim se faz a justiça, ou, como o próprio narrador alude, em poemas posteriores, se faz a vingança por meio do desprezo e do ódio. A propósito, percebe-se que tal atitude não foi uma resposta só ao estupro, mas também ao fato de que alguns habitantes homens foram degolados. Existe, portanto, a figura da mulher como justiceira, mas também como aquela que honra a memória dos soldados. Vale evocar uma declaração de José Saramago, o qual diz: “As minhas personagens verdadeiramente fortes, verdadeiramente sólidas são sempre figuras femininas. [...] Não há nada de premeditado. Provavelmente isso resulta de que parte da humanidade em que eu ainda tenho esperança é a mulher [...]”. (SARAMAGO, 2007, p. 225).

Aspecto que também pode caracterizar a humanidade de **O ano de 1993** é o fato de que, dentro das hordas, o sexo se apresenta como um escape, um apelo à lembrança de que não estão sozinhos. Tal situação é vista no Capítulo 18, que diz: “E o dia seguinte nasceu e passou sem que se movessem dali comeram/ dormiram e alguns juntaram os sexos para não terem tanto medo [...]” (SARAMAGO, 2007, p. 71); e no Capítulo 21, que descreve:

Se durante o descanso nocturno uma mulher puxava para si um homem e ambos por minutos calados cuidavam do seu próprio prazer sem mais
Nenhum dos dois ou dos outros homens e mulheres que distraidamente olhavam
Diria amor ou desejo ou vontade de suicídio ou somente acto mecânico
sobrante do espelho multiplicado do lento erguer dos membros viris para as vulvas húmidas [...] (SARAMAGO, 2007, p. 85).

A união entre o homem e a mulher, na primeira cena, revela um anseio maior de afastar o medo gerado pelas lutas contra as recorrentes violências impostas pelas perseguições. Na segunda cena, a busca era pelo prazer de cada um. O narrador avisa que não se pode afirmar o amor, o desejo ou o ato mecânico e vai além ao citar o suicídio, a que muitos recorrem devido ao desespero causado pela tortura. Aqui, o narrador destaca apenas o prazer naquela união como resposta à hostilidade. Assim, o corpo se faz meio de esquecer o temor ao buscar um sentimento que não seja de tristeza

e de desamparo. Importante ainda é atentar para este detalhe: a mulher é a que puxa o homem, assim, mais uma vez é a mulher que cumpre uma função de iniciativa dentro daquela conjuntura. Para George Bataille (1987, p. 20):

O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal.

Ainda que a situação de barbárie acabe por animalizar aquelas pessoas – ao se tornarem caças, revertendo a ordem natural (antes era o homem a caçar o lobo, agora é o lobo que caça o homem), ao perder o domínio da linguagem, ou até por possuírem habilidades físicas semelhantes a animais –, elas continuam a ser, no final das contas, humanas.

O aspecto do erotismo, na humanidade de 1993, se revela na busca por uma união carnal, vista como opção para afastar o medo, a solidão. Entretanto, a presença do sexo, em algumas cenas, assemelha-se a um espetáculo ritualístico incentivado por determinação do grupo, como ato para prosperar o início de um futuro melhor, como veremos adiante. Não podemos esquecer que, na cena do poema 8, citada nesta seção, uma mulher “retira suavemente o membro amputado que ainda tivera tempo de ejacular / E levantada comprime o sexo com as mãos e afasta-se pela planície na direção das montanhas [...]” (SARAMAGO, 2007, p. 36). A que se deve o ato desta figura feminina? A violência retratada reforça a banalidade do abuso vivenciado pelas mulheres no autoritário contexto de **O ano de 1993**, mas será que existe uma insinuação acerca de uma possível repetição do passado? O gesto sinaliza o que poderia culminar futuramente no nascimento do filho do opressor? Questões que na poesia podem ter muitas respostas.

O ano de 1993: Eros como resistência

Em **Teogonia**: a origem dos deuses, de Hesíodo, no verso 120, conhecemos o nascimento de Eros: “o mais belo entre Deuses imortais, / solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade [...]” (HESÍODO, 2007, p. 109). Eros seria, portanto, a potência que vai reger o enlace amoroso. Conforme explicita o pesquisador Jaa Torrano, a melhor tradução para Eros seria amor, “A imagem evocada pelo nome Eros é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par [...]”. (2007, p. 42).

Em **O ano de 1993**, há duas passagens que figurativizam a presença desse Eros que acreditamos possibilitar o diálogo com a perspectiva entendida na mitologia. A princípio, é válido sublinhar, novamente, a frase do escritor Saramago dita a Juan Arias (2003), a qual afirma que os romances não possuem “sexo puro”. Em **O ano de 1993**, as cenas de sexos também não são puramente cenas de sexo, nem tampouco são idealizadas, embora insólitas em determinados momentos. Elas são figurativizações de uma sociedade que busca se reconstruir e se recriar a partir da dor.

Destaquemos que o contexto de guerra desola essa humanidade em vertigem. Desse modo, existe um objeto polêmico disputado: a liberdade. Se por um lado, as forças de ordem tecnológica querem subjugar, controlar e violentar os habitantes. Por outro, os habitantes reagem e tentam, ao seu modo e conforme a distância, retomarem o direito de serem livres. Assim, os sujeitos lutam pela vida que está associada à liberdade.

A partir disso, nas descrições apresentadas na obra, o sexo ou o amor erótico surge tanto como uma busca por alívio, como a busca por reprodução. Nos poemas 14, 20 e 25, é perceptível a forma como essas pessoas se organizam socialmente para sobreviver. Tal fato acontece como uma decisão coletiva cujo objetivo é fazer com que a humanidade resista ao extermínio. Vejamos um trecho do poema 14:

Depois o homem do norte e a mulher do sul o homem do oriente e a mulher do ocidente juntam os sexos porque assim foi decidido que deveria acontecer todas as manhãs
Enquanto a união dura cantam em redor a única canção feliz que não esqueceram
O sol levanta-se sobre os quatro corpos nus que são a esperança inconsciente da tribo [...] (SARAMAGO, 2007, p. 56).

A sociedade precisa se refazer, a partir dos conflitos e com um vislumbre de um futuro sem autoritarismo. Assim, é preciso reaprender e se reconstituir como humanidade. Para tanto, o narrador aponta a organização dos grupos com divisões e revezamento entre quem vigia e quem dorme, a exemplo da escolha de um homem do norte e uma mulher do sul, um homem do oriente e uma mulher do ocidente que se unem de forma programada por determinação coletiva. Além da descrição revelar a guerra espacialmente generalizada, expõe uma espécie de ritual, posto que, paralelamente ao ato, as pessoas cantam.

A construção dessa cena, ao mesmo tempo que pode figurativizar a própria barbárie, no sentido de que o indivíduo é animalizado e pertence a um sistema que não resguarda a individualidade ou a privacidade, apresenta a união como algo de simbólico, vista pelo narrador como a esperança do grupo. Contudo, a união carnal se mostra em um contexto em que “foi decidido que deveria acontecer todas as manhãs [...]”. A esperança é “inconsciente”, ou seja, aquelas pessoas não estão vendo conscientemente a união como a recriação de uma sociedade. Há, portanto, uma desconexão de uma postura crítica daquelas pessoas que apenas tentam sobreviver, visto que estão em luta.

Assim, de certo modo, parece de fato haver uma espetacularização dos corpos, vistos como um elemento no ritual, em meio a cantorias e olhares. Dessa forma, se existe uma expressão de alienação da realidade hostil, na prática e unida a outras ações, parece haver a busca por uma nova humanidade. Como se vê no poema 25:

E um dia vinda de longe uma mulher grávida quase no fim do tempo
chegou e pediu que a deixassem ficar ali até parir
Porém preciosa era aquela criança que estava para nascer e a sua mãe foi
dada a melhor cabana e duas mulheres de mais experiência ficaram com ela para
a assistirem no parto
Mas antes que a criança nascesse um homem escolhido da tribo uniu-se
carnalmente à mulher grávida
E desta maneira tudo começou naquele lugar e não noutro com aquela gente
e não outra apenas com o presente e o futuro não o passado
[...] (SARAMAGO, 2007, p. 102).

O aparecimento da mulher grávida “quase no fim do tempo” renova a ideia de esperança no futuro, figurativizado na criança que vai nascer. Vale salientar que o narrador havia dito que fazia tempo que não nasciam crianças, mas que aquelas pessoas se lembravam do “mundo fértil”. A fertilidade, além de surgir na figura da mulher grávida, se dá também pelas práticas ritualísticas ao plantar o sangue menstrual para que “embebesse o chão de vida e não de morte [...]” (SARAMAGO, 2007, p. 101). George Bataille (1987, p. 36) cita o sangue menstrual: “Estes líquidos são tidos como as manifestações da violência interna. Por si só, o sangue é signo de violência. O líquido menstrual tem mais o sentido da atividade sexual e da impureza que dele emana: a impureza é um dos efeitos da violência.”. Assim como em outras cenas, a união carnal se dá pela determinação do grupo visando um objetivo próspero para o coletivo. Nesse episódio, unem-se o homem, um representante da resistência, símbolo do presente que luta, e a mulher grávida que carrega o futuro. Posteriormente, logo após a criança nascer, as outras mulheres engravidam – esse contexto reforça o insólito, uma vez que as ações se pautam na magia.

Essa linha do tempo composta por um passado, presente e futuro rege a dinâmica de **O ano de 1993**. Ainda que tenha sido recusado na descrição do narrador, posto que aquela união carnal destaca o presente e o futuro, o passado também é apresentado, não só porque os grupos são chamados de tribos organizadas com leis internas, mas pela própria recordação de um tempo anterior em que não havia opressão. Há uma memória de um mundo que funcionava dentro da normalidade, um passado em que os homens caçavam lobos e não o contrário.

Para finalizar, vejamos o poema 20, que consideramos um exemplo interessante da resistência de um casal:

Quase noite o homem e a mulher que se tinham escolhido para sempre
afastaram-se na direcção de uma floresta que fechava o céu
Porque a miséria era extrema e a morte talvez viesse mais depressa se as
vítimas se mostrassem a descoberto
Porém assim não aconteceu e debaixo das árvores a grande escuridão
redobrou o medo mas não mais
Então abraçados o homem e a mulher sem uma palavra suplicaram
E a árvore a que se apoiavam transidos abriu-se por uma qualquer razão
que não veio a saber-se nunca e recebeu-os dentro de si juntando a seiva e o
sangue
Todas as aflições se acabaram naquele instante e a chuva escorria pelas
folhas e pelos troncos como alimento até ao chão que as raízes lentamente
trabalhavam
Assim a noite passou sobre esta paz que não conhecia pesadelos
Mas quando o sol nasceu ouviu-se do lugar onde a tribo ficara um enorme
tumulto um estridor de gritos e asas e uivos de metal
E a mulher e o homem abraçados dentro da árvore souberam que os seus
irmãos uma vez mais sofriam o assalto dos ocupantes e das feras
[...] (SARAMAGO, 2007, p. 80-81).

Na cena selecionada, a união do homem com a mulher se dá por uma escolha mútua e não por determinação do grupo. Há espaço para o amor e para a vontade de que juntos pudessem sobreviver a mais um ataque. Ademais, essa ação revela um pensamento estratégico de proteção que se apresenta na fuga. Isso porque, ao escapar para uma floresta fechada, as chances de viver seriam maiores do que as de ficar em lugares expostos. Ao acreditar nisso, o casal decide, juntos, ir por esse caminho, até que um fato insólito acontece. Nesse ápice, o amor e a natureza atuam como elementos adjuvantes na ação, pois, quando o casal se abraça em desespero na escuridão da mata, uma árvore se abre e os acolhe. Os acontecimentos posteriores confirmaram a razão do medo e que aqueles que estavam fora das árvores sofrem mais uma situação de terror.

A natureza, assim como o amor, está relacionada à vida. Na cena citada, não saberíamos dizer se, caso fosse apenas uma pessoa, a árvore também se abriria, ou se foi justamente a súplica feita em silêncio que provocou o feito. De fato, são aqueles que, como antigamente, não dominam a linguagem que puderam fazer do silêncio uma oração salvadora.

Deve-se ressaltar que o olhar crítico de José Saramago se faz na construção desse mundo hostil, ou seja, o imaginário não escapa também às figuras e aos temas da realidade que, ao longo da História, se relacionam à criação de sistemas autoritários. Dessa forma, é importante pensar no caráter ideológico do discurso. Terry Eagleton expõe o pensamento de Louis Althusser acerca da relação literatura e ideologia:

A ideologia representa a maneira imaginária com que os homens vivem e concebem o mundo real, o que é, naturalmente, o tipo de experiência que a literatura também nos proporciona – a sensação de viver em determinadas condições em vez de uma análise conceitual dessas condições. Porém, a arte não se limita a refletir essa experiência pacificamente. A arte encontra-se imersa em ideologia, mas também consegue se distanciar dela, a ponto de nos permitir “sentir” e “observar” a ideologia de onde surge. (EAGLETON, 2011, p. 38).

A concepção saramaguiana da conjuntura social, ainda que metafórica, não deixa de desvelar a luta pelo poder, a supressão dos direitos humanos e a opressão do indivíduo pelo sistema. A partir, disso, podemos afirmar que a capacidade de conceber uma linguagem estética, mas de conteúdo crítico, é uma das características mais interessantes do autor português, isso porque insere nos leitores questionamentos sobre a postura coletiva e as angústias individuais.

Considerações finais

Esta investigação se propôs a identificar e analisar a presença do eros como resistência na obra **O ano de 1993**, de José Saramago. Para tanto, por meio de exemplos selecionados, foi possível perceber que existe uma construção complexa nas relações, especificamente, entre homens e

mulheres. O contexto os localiza em um mundo em vertigem, comandado por forças autoritárias que colocam em risco a liberdade e a vida, e é pelo desejo de serem livres que os habitantes de cidades desoladas lutam e reagem. Uma das maneiras de resistência pode ser vista pela ótica do amor e do erotismo.

Inicialmente, contextualizamos que, na guerra de 1993, o corpo é arma, mas também proteção, a exemplo das mulheres que puderam reagir a seus abusadores depois de adquirir poderes anatômicos insólitos. Aliás, assim como em muitos dos romances saramaguianos, já nesse livro, identifica-se que o feminino ganha notoriedade, seja no anseio de proteger o outro, seja ao buscar estratégias de segurança. Assim sendo, partimos para análises que apontam o erotismo nas descrições relacionadas à própria reação à opressão. A união se dá pelo anseio de esquecer o medo e a solidão, se dá também por determinações coletivas de hordas que são descritas quase como grupos que buscam iniciar uma civilização, em um contexto em que a linguagem e os valores morais estão em vias de desaparecer.

Se, por um lado, os atos sexuais despontam no desespero, ou até como aspecto animalizado do ser humano que perde sua intimidade, por outro, há importantes exemplos nos quais podemos perceber eros relacionado à resistência. O sentido contido na união dos casais, ora por determinação coletiva, ora pelo desejo de proteção mútua, associa-se ao objetivo principal de dar continuidade ao futuro, dessa vez de uma forma positiva. Os casais se unem, em algumas cenas, nos moldes de rituais, o que a princípio pode parecer uma exibição, mas que, no inconsciente coletivo, representa a esperança, a procriação e o vislumbre de um porvir melhor.

Ademais, a forma insólita como é construído esse universo apocalíptico relaciona-se com a escolha do escritor de aproximar-se dos preceitos surrealistas, como afirma Horácio Costa (2000, p. 199): “o maior interesse de Saramago em relação à estética do surrealismo é o de realizar-se do imaginário surrealizante, encapsulado pela imagem visual produzida pela plástica surrealista [...]”. Assim, existe também, por meio da alegoria, a exposição de uma crítica aos poderes autoritários, já vivenciados por muitas sociedades ao longo da História, o que complexifica a luta pelo poder.

Referências

ARIAS, Juan. José Saramago: **O amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CASAGRANDE, M. C. BO; REBELLO, L. F; DE OLIVEIRA, A. C. DC. Os estupros como arma de guerra contra as mulheres durante a guerra na Bósnia-Herzegovina (1992-1995): uma reflexão à luz do conceito de segurança humana das nações unidas. **Revista Ártemis**, v. 20, 2015. Disponível em: <<https://periodicos3.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/27052>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2020.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GREIMAS E COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto 2008.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HUMANIDADE. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1037.

PAZ Octávio. **Dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: O ano de 1993 de José Saramago. **Veredas**. n. 3 Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/33956>. Acesso em: 22 fev. 2022.

REIS, Carlos. **Diálogos com Saramago**. Lisboa: Caminho, 2018.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARAMAGO, José. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. **Os Poemas Possíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Fernândela Diniz. **O pictórico em O ano de 1993, de José Saramago: interdiscursividade com o Surrealismo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

Em busca do eu desconhecido: amor e subjetividade errante em O conto da Ilha Desconhecida, de José Saramago

Vanessa Cardozo Brandão*

Resumo

Em romances, contos, crônicas e livros de viagem, José Saramago trata do tema da viagem de forma recorrente. Na perspectiva filosófica, pode-se logo perceber a temática como reflexão sobre o homem e sua viagem no mundo. Em dupla interpretação, a viagem poder ser lida ainda como percurso do próprio texto – viagem da escrita, viagem da leitura, percorrer de sentidos em movimento, errantes como o próprio viajante. Em *O conto da ilha desconhecida* (SARAMAGO, 1998), escolhido para este trabalho, a dupla leitura da viagem como tema é atravessada ainda pela reflexão sobre a subjetividade. No conto, a ideia de um sujeito dado como pronto, inteiro (que poderíamos relacionar ao sujeito cartesiano) é colocada em xeque para que, então, se apresente um outro modelo de subjetividade atravessada pelo encontro com o outro como aventura, a partir da relação amorosa desenhada no texto. Tomando *O conto da ilha desconhecida* como micronarrativa exemplar na obra de Saramago, pretende-se mostrar como o autor coloca a questão de uma subjetividade em processo, que busca seu questionamento filosófico fora de si, no outro e, ainda, na escrita. Para isso, principalmente, as ideias de Derrida e Blanchot são importantes operadores de leitura do texto.

Palavras-chave: Amor; sujeito por vir; literatura; viagem; José Saramago.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora Adjunta de Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1119-212X>.

In Search of the Unknown Self: Wandering, Love and Subjectivity in *The Tale of the Unknown Island*, by José Saramago

Abstract

In novels, short stories, chronicles and travel books, José Saramago writes about the theme of travel on a recurring basis. From a philosophical perspective, one can immediately perceive the theme as a reflection on man and his journey in the world. In a double interpretation, the journey can also be read as a journey of the text itself – a journey of writing, a journey of reading, traveling with meanings in motion, wandering like the traveler himself. In *The Tale of the Unknown Island* (1998), chosen for this work, the double reading of the journey as a theme is also seen through the reflection on subjectivity. In the short story, the idea of a subject given as a whole (which we could relate to the Cartesian subject) is questioned so that another model of subjectivity is presented, crossed by the encounter with the Other as an adventure, based on the loving relationship as presented in the text. Taking *The Tale of the Unknown Island* as an exemplary short narrative in Saramago's work, it is intended to show how the author poses the question of a subjectivity in process, which seeks its philosophical questioning outside of itself, in the other, and even in the writing. For this, mainly the ideas of Derrida and Blanchot are important operators of text reading.

Keywords: Love. Subject to come. Literature. Travel. Jose Saramago.
Introdução

Introdução

Este trabalho insere-se em uma pesquisa maior, realizada na tese do doutorado (BRANDÃO, 2010) que operou uma leitura metalinguística da viagem na obra de Saramago. Em romances, contos, crônicas e livros de viagem, o autor trata do tema de forma recorrente. Lendo a viagem na perspectiva filosófica, pode-se logo perceber a temática como uma reflexão sobre o homem e sua viagem no mundo. A viagem da vida, do ser, do “ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 1999). Em dupla interpretação, a viagem poder ser lida ainda como percurso do próprio texto – viagem da escrita, viagem da leitura, percorrer de sentidos em movimento, errantes como o próprio viajante.

Em **O conto da ilha desconhecida**, escolhido para este trabalho, a dupla leitura da viagem como tema é atravessada ainda por uma questão: a reflexão sobre a subjetividade. Sob esse aspecto, concentrar-se-á a leitura aqui apresentada. Nesse conto, a ideia de um sujeito dado como pronto, inteiro (que poderíamos relacionar ao sujeito cartesiano) é colocada em xeque para que, então, se apresente um outro modelo de subjetividade.

Tomando **O conto da ilha desconhecida** como narrativa que condensa algumas estratégias autorais importantes na obra de Saramago, pretende-se mostrar como o autor coloca a questão de uma subjetividade em processo, que busca seu questionamento filosófico fora de si, no outro e, ainda, na escrita. Para isso, principalmente, as ideias de Jacques Derrida e Maurice Blanchot serão importantes operadores de leitura do texto.

A ilha desconhecida: loucura do incalculável

Começemos pelo projeto que se apresenta logo de entrada na narrativa do conto: um homem que quer navegar em busca de uma ilha desconhecida. Para conseguir realizar seu projeto, o homem resolve pedir um barco ao rei. Desde já, percebe-se o uso da estratégia narrativa comum a outros textos de Saramago: a alegorização. Assim como a cegueira branca de **Ensaio sobre a cegueira**, o avassalador centro comercial em **A caverna**,

a morte que decide parar de matar em **As intermitências da morte**, a busca da ilha desconhecida constitui-se como fato primeiro, pretexto alegórico para que toda a narrativa se desenvolva, revelando outras questões a partir de um simples acontecimento.

A partir desse procedimento alegórico, que cria fatos aceitáveis apenas no mundo imaginário, abre-se na escrita do autor espaço para a denúncia e o questionamento da sociedade real. Estratégia autoral, a alegoria¹ inaugura no espaço da ficção um acontecimento irreal que acaba se desdobrando sobre a realidade. No conto, a alegoria se presta à crítica do poder e da razão ocidental. Várias personagens incorporam essas alegorias. Em um polo, apresentam-se personagens ligadas ao poder e ao saber. Representando o poder, o rei (e a estrutura de governo em torno dele), que exige que o homem se interpele à “porta das petições”. O capitão e os marinheiros serão simbólicos do saber, pela condição de conhecimento e experiência marítima. Em outro polo, personagens comuns, entretanto centrais na narrativa: o homem e a mulher da limpeza. Sem poder, sem saber, essas figuras “menores” da sociedade aparecem como “heróis” no conto.

Essa preferência pelo excluído acontece ainda em outras obras do autor. Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1987, p. 401) aponta, em três romances (**Levantado do chão**, **Memorial do convento** e **O ano da morte de Ricardo Reis**) que utilizam a ficção como forma de questionamento das verdades históricas, como há um projeto de dar voz à população marginal, “inverte[ndo] o modelo ideológico em que ela não passava de ouvinte, seguidora, repetidora da verdade [...]”. Visão compartilhada por Maria Alzira Seixo (1987, p. 42), que observa que o ponto de vista de Saramago privilegia heróis da ação que sejam representantes da massa popular.

O próprio Saramago confessa sua simpatia ideológica por essas personagens que são “pessoas comuns”:

Este sentimento trágico do desperdício humano (para parafrasear o título célebre de Miguel de Unamuno), vê-se todos os dias, mas não pensamos nisso. [...] É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e ninguém quer saber

1 Para esse trabalho, partimos da alegoria benjaminiana e incorporamos sua dimensão dialética. O conceito de alegoria em Benjamin, articulado em “A origem do drama barroco alemão” (BENJAMIN, 1984), é de particular interesse neste trabalho, pois dá à alegoria um caráter de questionamento da suposta verdade romântica do símbolo. Benjamin resgata a alegoria característica do drama barroco e mostra como ela reaparece na modernidade. Em oposição ao símbolo romântico, que tem um significado motivado e colado à sua origem, a alegoria guarda na arbitrariedade sua maior potência: ela abre os horizontes de interpretação provocando uma constante renovação de significados.

quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas [...]; é essa hipótese falhada a uma quantidade inumerável de pessoas que de certa forma me indigna, porque as pessoas não têm mais do que uma vida. E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 82).

É importante, pois, ressaltar esse caráter da obra de Saramago, de reflexão sobre o “sentimento trágico do desperdício humano”, e sua relação com a visão alegórica – para Walter Benjamin, sintomática de épocas de perdas de sentido no mundo. Em oposição ao poder/saber, o homem protagonista aparece desde o início da narrativa com um projeto inusitado. A sua petição desde logo rompe com a hierarquia, não respeitando as diversas instâncias burocráticas e demandando contato direto com o rei: “Calculara ele, e acertara na previsão, que o rei, mesmo que demorasse, três dias, haveria de sentir-se curioso a ver a cara de quem, sem mais nem menos, com notável atrevimento, o mandara chamar [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 15).

O protagonista da narrativa subverte desde logo o modelo de poder e ideologia, em nome de seu projeto pessoal. Um projeto absurdo: o homem que deseja navegar rumo a uma ilha desconhecida. Em oposição ao *logos*, o projeto central da narrativa é sem lógica, sem razão. Um projeto que vale a pena, luta a ser empenhada pelo protagonista. Contra toda razão, empenha-se a loucura do homem:

Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se estivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada. A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida. (SARAMAGO, 1998, p. 17).

Rumar ao desconhecido é simbólico dessa oposição ao poder e ao saber racionais da sociedade: mesmo sem nenhum saber – aliás, motivado pelo não saber –, é que o homem decide rumar ao desconhecido. Por isso, por abandonar o raciocínio lógico e a razão, o homem é tomado como “louco

varrido”. Lembrando da ligação que Foucault estabelece entre saber e poder: abandonar o saber é também abandonar o poder. Silvana Oliveira lembra que, para Foucault, o mapa é um instrumento poderoso de saber-poder, já que além de ter sido usado para medir, na Grécia Antiga, a partir da Idade Média ele é uma das ferramentas mais importantes para os viajantes que se aventuram no mundo, em busca de novas conquistas e informações. “Nessa perspectiva, o mapa passa a ser visto como metáfora do conhecimento: mapear significa prever, pôr todas as rotas a descoberto. Um mapa, uma garantia. Mapear o deserto permite torná-lo inteligível, dominável [...]” (OLIVEIRA, 1995, p. 142).

Assim, navegar a esmo, sem mapa e sem saber operar os instrumentos de direção significa entregar-se à impotência, assumi-la, mas ainda assim continuar navegando. Coloca-se, então, um paradoxo: na passividade, na entrega à sua falibilidade, o homem encontra sua potência ativa para resistir ao *logos* opressor. Afinal, como Derrida propõe no ensaio *Rogues: two essays on reason* (2005), a própria razão, quando se coloca no lugar do cálculo, tende ao totalitarismo negativo. Assim, em nome de uma heterogeneidade racional, o filósofo propõe colocar em questão a autoridade unificadora/arquitetônica do “mundo”. Para “salvar a honra” da razão, é preciso, antes de tudo, salvar a razão de si mesma, da sua “auto-imunidade”, nos termos do conceito formulado por Derrida. Assim, paradoxalmente, o risco da razão se encontra no seu próprio movimento de sistematização universal, que elimina a pluralidade do pensamento e leva a uma irracionalidade do racional. A necessidade de “salvar a honra” da razão é um dever que deixa implícita a ideia de perda, um risco da razão de perder ou deixar-se perder.

Diante do paradoxo, de uma razão que perde a razão, o projeto de salvar a razão deve, então, passar pela entrega ao fracasso, ao reconhecimento da impossibilidade da própria razão:

Uma filosofia em luto, eu disse, tanto porque o mundo estaria prestes a perder a razão, a perder-se como mundo, ou ainda porque a razão mesma estaria prestes a tornar-se ameaçadora; ela seria um poder, teria o poder de ameaçar a si mesma, de fazer perder o sentido e humanidade no mundo. Perder-se por si mesmo, afundar-se por conta própria, *auto-imunizar* a si mesma, como eu preferiria dizer para designar essa estranha lógica ilógica através da qual um ser vivente pode espontaneamente destruir, de forma autônoma, a própria coisa em si que

supostamente seria responsável por protegê-lo do outro, por imunizá-lo contra a intrusão agressiva do outro. Porque falar dessa forma de *auto-imunidade*? [...] Para situar a questão da vida e do ser vivente, da vida e morte, da vida-morte, no coração das minhas colocações. (DERRIDA, 2005, p. 123).

Não por acaso, Derrida recorre a uma metáfora marítima para apresentar como “evento” esse “afundamento” da razão, essa entrega à sua própria falibilidade, à morte e ao luto. Nessa “lógica ilógica”, o afundamento é uma abertura, uma possibilidade de combater o totalitarismo da razão. Assim, entregar-se a um projeto sem-razão, à busca de uma ilha desconhecida, é a loucura que coloca em xeque a hiper-racionalidade da sociedade e que, então, pode resgatar o humano. Loucura maior do que a busca da ilha desconhecida é a pretensão de total conhecimento do mundo por parte do capitão, personagem-símbolo do saber:

Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei, O que ele sabe de ilhas, aprendeu-o comigo, É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra que sou, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas, Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma onde nunca ninguém tenha desembarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar. (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Ironicamente, a fala do homem revela o paroxismo, a irracionalidade da razão que, através da crença no total conhecimento do mundo, nega a possibilidade da existência do desconhecido. O homem, em seu não saber, desmascara o absurdo da pretensão totalitária do saber. O desconhecido torna-se, assim, o possível impossível de Derrida:

O evento deve ainda anunciar-se como im-possível; deve anunciar-se sem chamada prévia, sem aviso prévio, anunciar-se sem anunciar-se, sem nenhum horizonte de expectativa, nenhum telos, formato, forma ou pré-formação teleológica. [...] Um evento ou uma invenção é possível apenas como im-possível. (DERRIDA, 2005, p. 144).

Os marinheiros se recusam a embarcar no barco, pois “não iriam eles tirar-se do sossego de seus lares e da boa vida dos barcos de carreira

para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 39). Ao mesmo tempo, a busca da ilha desconhecida tem de ser possível, pois, como vemos na resposta do homem no diálogo com o rei: “Por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida [...]” (p. 17). Abrindo-se a esse projeto (im)possível, o homem entrega-se ao incalculável, ao acontecimento. A busca da ilha desconhecida acontece, então, menos com objetivo de conquista, de expansão de domínios e conhecimento do mundo: “E essa ilha desconhecida, se a encontrares, será para mim, A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas quando deixam de o ser, talvez esta não se deixe conhecer, Então não te dou o barco, Darás [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 18).

O homem reconhece valor na ilha desconhecida, na possibilidade de ela não se sujeitar ao conhecimento humano. Afinal, para ele, o projeto de busca da ilha desconhecida é menos uma vontade de saber e conhecer o mundo, mas antes um projeto de busca de si mesmo, um eu que pode se encontrar quando sai em busca de si.

Essa potência da ilha, de não sujeitar-se ao conhecimento humano, é ainda indicativo de uma visão crítica do lugar central do homem no mundo. Em outros momentos, os objetos e até animais são apresentados como “seres”, não apenas elementos passivos que servem à humanidade, mas como coisas ativas, em sua passividade. No diálogo entre homem e rei, surge o questionamento da relação de propriedade do barco: “E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dês, Sou o rei deste reino, e os barcos pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres tu dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, é nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar.” (SARAMAGO, 1998, p. 18).

É o homem quem desafia poder, inverte lógica “racional”, tirando o rei do lugar de dono e colocando o barco como proprietário do rei. Desvela-se a relação de poder: o rei não deveria estar ali apenas a servir o reinado e, assim, não apenas às pessoas, mas também a todos objetos que fazem parte dele? À frente do poder real, o poder do barco: coisa colocada antes do totalitarismo do sujeito. Em outro momento, no diálogo entre capitão e homem, o autor insere na fala do protagonista uma posição de humildade frente ao objeto:

O capitão veio, mirou o homem de alto a baixo, e fez a pergunta que o rei se tinha esquecido de fazer, Sabes navegar, tens carta de navegação, ao que o homem respondeu, Aprenderei no mar. O capitão disse, Não to aconselharia, capitão sou eu, e não me atrevo com qualquer barco, Dá-me então um com que possa atrever-me eu, não, um desses não, dá-me antes um barco que eu respeite e que possa respeitar-me a mim. (SARAMAGO, 1998, p. 26).

O homem não quer um barco que possa dominar, com que possa se “atrever”. Ele deseja antes um barco com que tenha uma relação de confiança mútua. Para que se coloque essa relação de respeito entre sujeito e objeto, é preciso antes que o homem abra mão da sua centralidade e reconheça a autonomia do objeto barco. Em outro momento, a mulher da limpeza é quem sugere a subjetivação de um objeto, na humanização do barco: “As velas são como os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervo, E as costuras são como os nervos das velas, pensou a mulher da limpeza, contente por estar a aprender tão depressa a arte da marinharia.” (SARAMAGO, 1998, p. 37).

A descrição do barco, de suas partes em comparação a músculos e nervos, dá vida a um objeto. Todas essas passagens citadas colaboram com indícios de um modelo de subjetividade menos idealizada, menos centralizada, no conto, como se verá a seguir.

O ser como busca

É importante retomar aqui um dos diálogos entre o homem e a mulher da limpeza, fundamental na leitura da questão da subjetividade:

[...] mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava

importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer, Não é a mesma coisa. (SARAMAGO, 1998, p. 40-41).

É assim, na busca do eu fora de si, ao colocar-se em movimento no projeto de navegar em direção ao desconhecido, que o homem começa a descobrir e questionar-se na relação com o outro. Para Michel Collot, esse é o movimento da arte moderna, que coloca o sujeito lírico “no ponto de encontro entre o exterior e o interior, entre o mundo e a linguagem [...]” (2004 p. 169). Em oposição ao sujeito romântico, coeso em sua interioridade manifesta num movimento introspectivo do texto:

É apenas saindo de si que ele [o sujeito moderno] coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro* (grifo do autor). (COLLOT, 2004, p. 167).

Assim é que o homem reconhece o projeto de buscar a ilha desconhecida como uma busca de si: “Se não saís de ti, não chegas a saber quem és [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 40). Um sujeito que não se sabe pronto, que está em processo, portanto, precisa colocar-se em movimento, na busca de uma subjetividade sempre errante, porque sempre exterior a si. Essa formação do sujeito no outro parece ainda ser o movimento descrito por Blanchot na imagem da “comunidade inconfessável” (1983). Partindo de Bataille, Blanchot reflete sobre a formação da comunidade a partir do princípio da incompletude. O sujeito, sabendo de sua finitude e precariedade, busca o outro, não para completar-se, mas, antes, para compartilhar a incompletude de cada um no outro, também incompleto. Assim, a tensão da finitude de cada ser se transfere para a própria comunidade, que se torna também finita.

Como assinala Silvana Oliveira, o viajante é mesmo essa figura exemplar de alguém que sai de si e busca na relação com o outro uma vivência, não para identificar-se e restaurar uma inteireza na sua identidade, mas para configurar a própria mobilidade e o caráter de travessia do ser:

Instalado nas tramas do Um e do Múltiplo, agente de uma viagem que é a própria imagem da aventura, habitante de um mundo outro tornado narrativa, o estrangeiro aponta para a superação das categorias do universal e do particular, para a abolição da dicotomia eu-outro, pois é alguém que vive nas margens, nos interstícios entre o dentro e o fora, alguém que não busca o outro para ver-se no espelho, para auto-definir-se, alguém que vivencia a errância enquanto travessia, que trafega por entre as fronteiras móveis da identidade, pois é aquele que atravessa. (OLIVEIRA, 1995, p. 130)

Assim, o projeto da viagem do homem é mais do que uma simples aventura, é ainda uma busca através da qual ele pode colocar-se no lugar de “estrangeiro” viajante, estabelecendo com o outro – a mulher da limpeza – não uma relação de identidade, mas, antes, uma relação que dá impulso para a mobilidade do ser. Eu e outro não coincidem: estão sempre marcados por uma distância que os coloca em trânsito.

Na narrativa, essa tensão entre eu e outro será manifestada de forma intensa no amor entre o homem e a mulher da limpeza, que se insinua como acontecimento da narrativa: “É bonita, realmente é bonita, pensou o homem, que desta vez não estava a referir-se à caravela.” (SARAMAGO, 1998, p. 47). A mulher que abandona o serviço no palácio do rei e decide embarcar no projeto em busca da ilha desconhecida torna-se uma das descobertas que se revelam ao homem durante seu percurso. No entanto, a princípio, essa relação será marcada pelo desencontro e dissimetria, tal como a “comunidade dos amantes” de Blanchot: “nem seria preciso dizer o que ele pensou, É bonita, mas o que ela pensou sim, Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas se enganam nos sentidos do olhar, sobretudo ao princípio.” (SARAMAGO, 1998, p. 49).

Também a noção de comunidade está marcada por um paradoxo, assentada na relação dissimétrica do eu com o outro, no abismo entre eu e outro. A incompletude lança o ser à comunidade, mas a diferença entre eu e outro acaba levando a sua dissolução. Daí, comunidade inconfessável: que não entrega seu segredo – ainda, que não tem como entregá-lo, pois não encontra palavras para dizê-lo. Dentro dessa reflexão sobre a subjetividade exterior, insere-se a percepção de falência da linguagem. Vale lembrar que essa dissimetria entre eu e outro está ainda relacionada em Blanchot à dissimetria entre autor e leitor (1983, p. 67).

Segue-se aqui a perspectiva trabalhada em Blanchot (1995), de uma passividade na atividade. Um sujeito dilacerado que reconhece e aceita sua falibilidade e ainda assim escreve. Nessa escrita, convivem fala e silêncio, morte na vida. Nessa escrita, o sujeito fala em direção ao silêncio, ao esvaziamento – num momento de impotência, de deixar-se tomar pelo não saber, pela possibilidade do naufrágio, é também o momento da soberania: instante de aceitação e entrega à angústia, ao não saber através de uma experiência interior. Dessa forma, no diálogo com o capitão, o homem reconhece possibilidade do naufrágio e aceita o risco, porque naufragar não é um fracasso: “Se chegares, Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, Não serias quem és se não o soubesses já.” (SARAMAGO, 1998, p. 27-28). Naufragar seria um possível resultado da busca do desconhecido, já que nessa viagem o homem não caminha em direção a uma meta fixa. Na escrita do desastre, o fracasso é uma possibilidade assumida. O texto torna-se lugar de um acontecimento, um porvir que não se anuncia, já que não se conhece o horizonte final – tal como a ilha desconhecida, que não se antevê no horizonte e nos mapas.

Então, nessa escrita, abre-se espaço para se refletir sobre o próprio texto. Sobre o sentido como acontecimento, como “destinerrância”, nas palavras de Derrida (1992, p. 275). Esse movimento é, para o filósofo, traço de um ser que problematiza a assinatura do nome e coloca a questão da errância na destinação do texto. Assim, desconstruindo a noção de sujeito clássico, a proposição é a de um sujeito que assinalaria sua singularidade não por meio de uma identidade dada em si mesmo, mas em um deslocamento que se coloca na relação com o outro, no endereçamento da escrita. No movimento da destinerrância, o sujeito aceita não mais colocar-se como centro do mundo, mas como experiência finita que parte da interpelação do outro.

No conto, a estratégia metalinguística é uma das formas de colocar o texto em movimento. Ela se manifesta não somente no anunciar da importância da linguagem, mas, ainda, no intertexto com o mito bíblico e na valorização da lógica do sonho.

Destaca-se, aqui, o momento em que o narrador insere estrategicamente uma fala na voz do homem, que ajuda a colocar em

questão a importância da linguagem: “Essa linguagem é de marinheiro, mas tu não és marinheiro, Se tenho a linguagem, é como se o fosse [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 27). No diálogo, subjaz a ideia de que é a linguagem que faz a realidade, que constitui o homem na sua subjetividade. Um sujeito que se torna pela e na linguagem, um ser ficcional (como se) que se constitui pela linguagem.

A importância do jogo com a linguagem transparece ainda na relação da mulher da limpeza com o barco. Em um primeiro momento, a mulher gosta de um barco que vê. Destaca-se a fala da mulher quando percebe que o capitão entrega ao homem exatamente o barco de que ela havia gostado: “Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a correr detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade, a todos os títulos abusiva, o barco era aquele de que ela tinha gostado, simplesmente [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 28). A “coincidência” do fato de o capitão designar ao homem o barco do gosto da mulher, ironicamente colocada pelo autor, serve para que se inaugure um jogo de linguagem com o pronome de propriedade do barco. A princípio a mulher o chama de “meu”, tomando posse do objeto na linguagem por causa de seu desejo. O barco é disputado entre homem e mulher da limpeza simbolicamente pela linguagem, na troca dos pronomes “meu”, “teu” barco: “Não queres vir comigo a conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele [...]” (p. 32).

No entanto, aos poucos, o barco vai deixando de ser apenas um elemento de tensão entre homem e mulher da limpeza e transformando-se também no lugar de encontro amoroso, simbolicamente representado pela linguagem e na troca dos pronomes. “É realmente bonita a nossa caravela, disse a mulher, e emendou logo, A tua, a tua caravela...” (SARAMAGO, 1998, p. 46). Assim, na luta encenada no campo da linguagem, percebe-se um trabalho articulado de escolha autoral com o paradoxo entre o “eu” e o “tu”, a tensão impossível de dissolver-se pela simples troca pelo “nós” da comunidade dos amantes.

Nessa perspectiva da construção ficcional, cabe ainda destacar a importância da lógica do sonho, valorizada no conto:

Perguntava-se se já dormiria, se teria tardado a entrar no sono, depois imaginou que andava à procura dela mas não a encontrava em nenhum sítio, que estavam perdidos os dois num barco enorme, o sonho é um prestidigitador hábil, muda as proporções das coisas e suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as, e quase não se vêem uma à outra, a mulher dorme a poucos metros e ele não soube como alcançá-la, quando é tão fácil ir de bombordo a estibordo. (SARAMAGO, 1998, p. 50).

Cabe lembrar que o uso do sonho como cena reveladora tem significado especial. Em **A origem da tragédia**, Nietzsche (1978) faz uma analogia entre sonho e arte, para mostrar que, tal como o sonho tem uma função vital para a vida do indivíduo, a arte também é fundamental para a sobrevivência da cultura. Já Luiz Costa Lima (1973) classifica os três discursos de representação – mítico, onírico e literário –, tomando como princípios comuns desses discursos o fingimento e a existência de uma motivação interna por trás da composição de um regime de significação.

É significativo que o onírico, o discurso do sonho, colocado por Costa Lima como discurso de representação por excelência, seja exatamente a forma escolhida por Saramago para uma das mais importantes cenas do conto. Aproximando sonho e ficção, discursos de lógica representativa similar, o texto permite ainda uma leitura metalinguística do sonho como representação da própria narrativa. Assim, o sonho é “prestidigitador hábil”, aproxima as pessoas à distância e separa-as na proximidade. O sonho é metáfora da própria literatura. Afinal, é na narrativa articulada pelo autor que esses paradoxos e muitos outros apresentados anteriormente são possíveis. É na construção narrativa que a mulher da limpeza se apresenta inicialmente tão próxima e tão distante do homem. Quando, então, homem e mulher se separam, cada um vai dormir de um lado do barco, o homem cai no sonho, ou pesadelo, pois nessa viagem imaginária ele será subitamente afastado do projeto de busca da ilha desconhecida e será ainda afastado da mulher. Começa, dentro do sonho, uma rica cena de intertexto com o mito bíblico. No sonho, o homem se vê capitão de um barco cheio de homens, mulheres e animais, navegando na sua missão de povoar a ilha desconhecida. De certa forma, recomeçar a civilização, tal como Noé:

Via animais espalhados pela coberta, patos, coelhos, galinhas, o habitual da criação doméstica, [...] não se lembrava de quando os tinha trazido para o barco, fosse como fosse, era natural que eles ali estivessem, imaginemos que a ilha desconhecida é, como tantas outras vezes o foi no passado, uma ilha deserta, o melhor será jogar pelo seguro [...] Do fundo do porão veio agora um coro de relincho de cavalos, de mugido de bois, de zurros de asnos, as vozes dos nobres animais necessários para o trabalho pesado, [...] a vela maior bateu e ondulou, por trás dela estava o que antes não se vira, um grupo de mulheres que mesmo sem as contar se adivinha serem tantos quantos os marinheiros, [...] está claro que isto só pode ser um sonho, na vida real, nunca se viajou assim. (SARAMAGO, 1998, p. 53-54).

Ironicamente, o pesadelo do homem está na semelhança com o texto bíblico. No jogo da ficção, abre-se espaço para que o autor desmistifique o mito religioso da Arca de Noé, esvaziando sua “verdade” ao enunciar por meio do narrador que “está claro que isto só pode ser um sonho, na vida real, nunca se viajou assim [...]”. O desejo de povoar o mundo – a missão divina do “crescei e multiplicai-vos” – não era o que o homem desejava no projeto de busca da ilha desconhecida. Por isso, ainda durante o sonho, quando ele se vê ameaçado pelos homens, a caravela aporta na terra e deixa que toda a “arca” se esvazie, para que o homem possa seguir seu projeto, agora só:

Esta é uma ilha do mapa, gritaram, matar-te-emos se não nos lewares lá. Então, por si mesma, a caravela, virou a proa em direcção à terra, entrou no porto e foi encostar à muralha da doca, Podeis ir-vos, disse o homem do leme, acto contínuo saíram em correnteza, primeiro as mulheres, depois os homens, mas não foram sozinhos, levaram com eles os patos, os coelhos e as galinhas, levaram os bois, os burros e os cavalos, e até as gaivotas, uma após a outra, levantaram voo e se foram do barco transportando no bico os seus gaivotinhos, proeza que não tinha sido cometida nunca antes, mas há sempre uma vez. (SARAMAGO, 1998, p. 58).

No pesadelo, o homem se vê navegando em busca de uma ilha conhecida e obrigado a aportar nela, mas este não será o pior do fracasso. Ele se verá só, privado também do amor da mulher limpeza: “[...] ele bem sabe que ela à última hora não quis vir, que saltou para o cais, dizendo de

lá, Adeus, adeus, já que só tens olhos para a ilha desconhecida, vou-me embora, e não era verdade, agora mesmo andam os olhos dele a procurá-la e não a encontram.” (SARAMAGO, 1998, p. 55).

Delírio imaginário que recai sobre o real. O sonho faz com que o homem perceba o que até agora não tinha entendido: seu amor pela mulher da limpeza. Delírio, espaço da não razão que leva a refletir sobre a razão, ou imaginário que se desdobra sobre o real, como a própria literatura: “Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme a comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar, e se no sonho lhe apetece um pedaço de pão ou uma maçã, seria um puro invento, nada mais.” (SARAMAGO, 1998, p. 61). Assim também é a literatura: sonho que nutre o homem. Mas o narrador alerta: qualquer alimento que se apresente ali será “puro invento, nada mais”.

O sonho segue, cheio de referências ao mito bíblico da arca de Noé, até que, enfim, o homem se vê só na caravela, colhendo frutos, quando percebe a presença de outra sombra junto a si. Nesse momento, realiza-se a passagem do sonho à “realidade”: o homem acorda e vê-se abraçado à mulher da limpeza. É importante destacar que o próprio estilo da escrita de Saramago ajuda a tornar obscura essa passagem entre sonho e retorno ao “real” da narrativa. Assim, sonho e real ficam misturados. Dessa forma, ficção e mundo se aproximam:

Então o homem trancou a roda do leme e desceu ao campo com a foice na mão, e foi quanto tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra. Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bombordo ou o de estibordo. (SARAMAGO, 1998, p. 62).

Na mistura dos planos de sonho e realidade, a realização do impossível atinge seu máximo: homem e mulher que estavam separados fisicamente em dois lados opostos do barco acordam juntos, por ação e vontade do autor. Ou urgência da narrativa? O que importa é que, nesse impossível, nessa loucura que se coloca no final do conto, pode-se ver o triunfo da não razão: “Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e de outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia,

com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.” (SARAMAGO, 1998, p. 62).

Em outro momento do conto, o próprio homem havia reconhecido a loucura do projeto de navegar a dois: “Se não encontrares marinheiros que queiram vir, cá nos arrançaremos os dois, Estás doida, duas pessoas sozinhas não seriam capazes de governar um barco destes, eu teria de estar sempre ao leme, e tu, nem vale a pena estar a explicar-te, é uma loucura...” (SARAMAGO, 1998, p. 45).

Pois é exatamente assim, entregando-se à loucura da viagem a dois, que se encerra a narrativa. O fim, como era de se esperar de um texto que apresenta o movimento constante entre saber e não saber, ser e não ser, leva não à descoberta da ilha desconhecida, mas a um novo movimento de procura. A procura de si que apenas pode se apresentar como movimento, instabilidade de sentido, ou ainda como uma “abertura que resiste assim à subjetivação [...]” (DERRIDA, 1992, p. 285). Na viagem, a utopia do “porvir”: no caminhar, a escolha ética pela construção de um mundo a ser aberto (e não conquistado). Um mundo que se abre a um sujeito que, assumindo seu esvaziamento, pode apenas colocar-se no projeto de liberdade ao atirar-se ao mar, entregar-se à loucura da navegação do não saber. Assim, o homem e a mulher entregam-se um ao outro, enfrentam o risco de afundamento ao lançar-se na relação com o outro. E ainda, entregam-se ao mar, à viagem sem fim conhecido. O que importa nessa narrativa não é mesmo o fim, mas o percurso, a realização de si mesma.

Finalizamos essa leitura com uma citação de **O livro por vir**:

Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, ela também, realizar-se. [...] A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela

não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2004, p. 8).

A viagem rumo à ilha é a viagem em direção ao desconhecido, que pode ser o outro. O desconhecido, que pode ser o amor como acontecimento. E desconhecido é também o caminho do texto, assim como o próprio ser que empreende a busca de si mesmo não para gerar fechamento de sentido (ou tornar conhecida a ilha desconhecida), mas para explorar a si mesmo enquanto explora o mundo (seja ele fictício ou real).

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **The writing of the disaster**. Tradução de Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BLANCHOT, Maurice. **La Communauté Inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. **Viagens da literatura: construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago**. Niterói: 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, 2010.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Revista Terceira Margem**, ano VIII, n.11, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **Estruturalismo e teoria da literatura** – introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes, 1973.

DERRIDA, Jacques. Il faut bien manger ou le calcul du sujet. In: DERRIDA, Jacques. **Points de suspension. Entretiens.** E. Weber (org.). Paris: Galilée, 1992.

DERRIDA, Jacques. The “World” of Enlightenment to Come (exception, Calculation and sovereignty). In: DERRIDA, Jacques. **Rogues.** Two essays on reason. California: Stanford University Press, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **O princípio do fundamento.** Tradução de Jorge Telles Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia.** Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 1978.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa. **De viagens e de viajantes:** a viagem imaginária e o texto literário. Belo Horizonte, 1995. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Minas Gerais, 1995.

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

RIOS, André. Nada é sem razão: impessoalidade e eurocentrismo na história do ser. In: RIOS, André. **Celebridade intelectual e pensamento crítico.** Rio de Janeiro: Booklink, 2005.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **Entre a história e a ficção:** uma saga de portugueses. Rio de Janeiro, 1987. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

O amor possível em José Saramago

Daniel Vecchio Alves*

Resumo

Neste artigo, veremos que as histórias de amor escritas por José Saramago em **Memorial do convento** (1982) e **História do cerco de Lisboa** (1989) consistem em uma reunião de delicados sentimentos e afetos trocados entre homens e mulheres. Com isso, o que observaremos em Saramago é um amor materializado na possibilidade do viver, porque, como o próprio escritor afirma no livro-entrevista de Juan Arias, **Saramago**: o amor possível, de 2000, o amor representado em suas narrativas é sempre “possível”, sem sofrimentos desmedidos ou tarefas irrealizáveis, distante, portanto, das representações mais convencionais que se prendem aos aspectos físicos e idealizadores das relações amorosas.

Palavras-chave: Literatura; representação; amor; mulher.

* Possui formação interdisciplinar nas Ciências Humanas: é Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde foi pesquisador do CNPq. É Mestre em Estudos Literários e Licenciado em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde foi pesquisador da CAPES. Possui também formação na área educacional, com especialização em Docência no Ensino Superior pelo Senac-SP e com mestrado em Educação e Tecnologias Digitais pela Universidade de Lisboa (ULISBOA). Atualmente, é pesquisador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas - Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa da FAPERJ / Pós-Doutorado Nota 10. Tem se dedicado aos estudos saramaguianos com produção de teses e artigos nesse tema e em todas as demais áreas de interesse, acumulando publicações em diversos periódicos científicos nacionais e internacionais. Seus interesses de pesquisa abrangem as relações entre História e Ficção, a História dos Imaginários, a História das Viagens Marítimas (incluindo sua historiografia), e a História da Literatura (com ênfase na história da literatura de língua portuguesa). Na educação, suas investigações perpassam pela História da Educação, a Coordenação Pedagógica e as Tecnologias Educacionais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1696-8369>

The possible love in José Saramago

Abstract

In this article, we will see that the love stories written by José Saramago in *Memorial do Convento* (1982) and *História do Cerco de Lisboa* (1989) consist in subtle and broad manifestations of feelings and affections exchanged between men and women. With this, what we will observe in Saramago is a love materialized in the possibility of living because, as the writer himself declare in the book-interview made by Juan Arias, Saramago: o amor possível, from the year 2000, the love represented in his narratives is always “possible”, without excessive suffering or unrealizable tasks, far, therefore, from the conventional representations that are attached to the physical and idealizers aspects of love relationships.

Key-words: Literature; representation; love; woman.

Pilares de um amor possível

Falar de amor em José Saramago é, primeiramente, falar da importância de Pilar del Río na vida do escritor: além de esposa, Pilar costumava ser a primeira leitora, revisora e tradutora de suas obras para o espanhol. Poucas vezes Saramago escrevia algo sem que Pilar tivesse conhecimento antes de qualquer um. Uma das maiores jornalistas de seu tempo na Espanha e atual presidenta da Fundação José Saramago, Pilar del Río marca presença na dedicatória de grande parte das obras de Saramago, cada uma expressando de uma forma diferente o amor e o carinho que o escritor nutria por sua pessoa, despertando-lhe uma espécie de amor criativo. Em determinados momentos o escritor explica o porquê dessas sucessivas dedicatórias:

As dedicatórias saem-me com toda a naturalidade. Como são. Não me pergunto eu a mim mesmo o que significam. A não ser significarem obviamente o que tem de significar que é o querer a essa pessoa. E, portanto, manifesta-lo dessa forma. O importante, pra mim, nesta matéria é fazer entender aquilo que disse acima: que Pilar vive e é cada palavra de Saramago e, justamente por isso, uma dedicatória é a materialização deste gesto. Ao dedicar um livro a alguém, este livro perde a posse de seu e se lança em direção ao outro [...] (SARAMAGO, s/d. *apud* PORTAL RAÍZES, 2016, p. 2).

Não por menos, Saramago afirma em muitas entrevistas que o grande acontecimento da sua vida foi exatamente ter conhecido Pilar: “Imagina que eu não tivesse conhecido ela. [...]. E isso mudou a minha vida completamente [...]” (SARAMAGO, s/d. *apud* PORTAL RAÍZES, 2016, p. 2). Ao conhecê-la no último quarto de sua vida, Saramago segue paralelamente o curso do Senhor José de **Todos os nomes**, que, depois de muitos anos, encontra no amor a libertação da burocracia que o aprisionou durante toda sua vida.

Seja a partir de experiências da fase primeva, seja no final de sua vida, Saramago compreendeu que, na convivência entre pessoas queridas, não se morre de amor: “[...] uma pessoa pode, enfim, por uma perda da pessoa a quem ama, por exemplo, suicidar-se, a isso chamaria eu morrer

de amor. Agora não há nenhuma doença do amor, ou melhor, as doenças do amor são de outra natureza, são o cansaço, são o aborrecimento, são a rotina, essas são as doenças do amor. Agora, morrer de amor? Não sei [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 1). De forma similar, afirma Pilar: “Pode-se morrer de sofrimento, pode-se morrer de desgosto... mas o amor é expansivo, enche tudo. Não se pode morrer de amor. Creio que se vive de amor [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 1).

Quando consideramos essa premissa, a de que se “vive de amor”, é possível compreender melhor as situações, os comportamentos e muito da intimidade das personagens saramaguianas, num processo de “[...] fulgurantes revelações que na escrita vão ecoando, discernindo um eventual fio condutor para um itinerário mais ou menos avulso e movido segundo a lógica aparentemente ilógica dos afectos [...]” (MADRUGA, 1998, p. 134). Seguindo por essa “lógica aparentemente ilógica dos afectos” de Conceição Madrugá, em **A paixão segundo José Saramago**, percebemos que as obras de Saramago se anunciam tendo o amor como tema unificador.

Esse tema unificador foi reconhecido também por muitos outros estudiosos da obra saramaguiana, a exemplo das palavras de Helder Macedo, ao acrescentar a essa ideia que, “[...] em todos eles [livros] a mulher é o agente activo do amor [...]” (MACEDO, 2016, p. 82). Nesse sentido, elegendo o amor como finalidade e motor de suas personagens, principalmente as femininas, Saramago nos revela seu desejo pelo “[...] início de uma vida renovada por um amor que não seja um degradante exercício de poder [...]” (ARANDA, 2015, p. 15). Óscar Aranda, em **Aprende, aprende meu corpo:** sobre o amor na obra José Saramago, ressalta, em Saramago, a denúncia e a luta contra a contaminação do amor pelo poder: “É nas histórias de amor que a capacidade narrativa de José Saramago mais ganha asas. Quem assim fala do amor elogia a vida. Não mantém um esquema de amores que não se materializam. Nele, todos os amores são carnavais. É mais pré-socrático que platônico [...]” (ARANDA, 2015, p. 91).

Logo, neste presente artigo, veremos como as histórias de amor escritas por José Saramago em **Memorial do convento** (1982) e **História do cerco de Lisboa** (1989) se reúnem em “pequenas e grandes manifestações de sentimentos e afetos que fluem de uma forma real e enaltecendo as virtudes do contato íntimo entre homens e mulheres [...]” (ARANDA, 2015, p. 91). Com isso, o que encontramos em Saramago é um amor materializado,

porque, como diz no livro-entrevista de Juan Arias, **Saramago**: o amor possível, o amor que o autor representa é sempre “possível”, visto que em muitas das relações amorosas representadas, apesar de fortes ligações, não há, como diz Saramago a Juan Arias (2000, p. 47), “sofrimentos desmedidos nem tarefas irrealizáveis”.

Em outras palavras, trata-se de amores simples que não dramatizam: “O amor nos meus romances não é dramatismo, não há ciúmes ou enganos [...]” (SARAMAGO, s/d. *apud* ARANDA, 2015, p. 92). No mencionado livro-entrevista de Juan Arias, José Saramago afirma com convicção que “Em nenhum dos meus romances há puro sexo, como bem sabes [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 47), mesmo que em muitas obras surjam cenas explícitas de sexo, em que os corpos se entrecruzam e se desejam. Trata-se de compreender neste estudo, portanto, como se constitui literariamente isso que Saramago define a Juan Arias como “amor possível”, o que nos fornece, por conseguinte, a hipótese a ser verificada aqui sobre a predominância, em seus romances, da materialização de certas sutilezas nas relações amorosas e sexuais representadas.

No livro-entrevista baseado no documentário **José e Pilar**, de Miguel Gonçalves Mendes, publicado em 2012 pela Companhia das Letras, registra-se o momento em que Pilar nos revela um pouco dessa noção de amor possível em José Saramago: “[...] considero que o amor é o que a gente põe nele, e não a reciprocidade. Por isso penso que todas as pessoas podem ter amor. [...]. O amor é aquilo que temos para oferecer [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 94). E a necessidade dessa prática do amor se mostra mais do que necessário em Portugal, justificativa que Pilar expõe a seguir: “É que essa [a saudade] me parece outra perversão, saudade demais, nostalgia, romantismo, ciúme, não sei que mais... etá! Vivemos com o que somos e com o que temos [o possível], e temos mãozinhas para transformar o mundo, [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 100). Em nossa leitura, tais declarações de Pilar ilustram muito bem a noção geral de amor empregada por Saramago em sua literatura, ou melhor, no fundamento afetivamente ativo de suas personagens.

Óscar Aranda (2015, p. 92) pensa que, em Saramago, muitas cenas vão além da representação de um “amor possível”, pois há muitos episódios de “sexo puro”. Aranda afirma que a declaração do escritor feita a Juan Arias soa incompleta ou inconsistente. Mas, em contrapartida, desejamos

demonstrar, adiante, que tal declaração de Saramago se faz pertinente, pois veremos, em **Memorial do convento** e **História do cerco de Lisboa**, que as cenas de relação sexual são tecidas com o máximo de detalhes particulares e ações que fornecem sutileza e realismo às representações, de modo a substituir os convencionais aspectos idealizadores do amor cortês e da paixão carnal:

Nos meus romances não costuma haver esses exageros. Se em *Memorial do Convento* a história de amor de Baltazar acaba mal é por outro motivo, mas o amor cumpre-se. Os meus romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real entre as pessoas. E não acaba, continua na vida deles. Na *História do cerco de Lisboa*, o amor está em plena construção; quando o livro acaba os dois estão juntos, não sabemos quanto tempo vão ficar juntos, mas não há nenhum desastre. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o amor acaba porque Jesus morreu e interrompe-se o amor que havia entre ele e Maria Madalena. No *Ensaio sobre a cegueira* tens o amor da mulher e do médico que chega ao fim e permanece, o que acontece é que são amores simples. Podem passar por situações muito complicadas, mas em si mesmos são amores que não dramatizam. O amor nos meus romances não é dramatismo, não há ciúmes, em nenhum momento encontras situações de ciúmes ou enganos [...] (SARAMAGO, 2000, p. 48).

Nessa perspectiva possível do amor, vimos até aqui que os personagens de Saramago não se comportam afetivamente segundo a norma corrente. Diante dessa consideração, vejamos, a partir do próximo tópico, algumas das cenas que consistem esses “amores possíveis” e que podem ser identificadas tanto em **Memorial do convento** quanto em **História do cerco de Lisboa**.

Amor de passarola

Em muitos de seus romances, Saramago cria quadros de casais em que homem e mulher buscam o bem humano que parece ausente nos tempos atuais. É essa busca que Saramago faz a partir de suas personagens,

consagrando a importância da vida privada, da afetividade e do papel do corpo e do desejo. A partir desses aspectos, Saramago cria “casais paradigmáticos, genesíacos conforme podemos ver na análise dos romances [...]” (MADRUGA, 1998, p. 136).

O amor entre um homem e uma mulher foi celebrado em inúmeras obras de José Saramago, a lembrar um de seus casais mais famosos, Blimunda e Baltasar, em páginas inesquecíveis de **Memorial do convento** (1982). Sobre esse casal, o narrador afirma que “destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 137). Sutil e significativa é a cena do primeiro encontro entre os dois personagens que se inicia já desde a primeira refeição compartilhada por Blimunda:

Blimunda levantou-se do mocho, acendeu o lume na lareira, pôs sobre a trempe uma panela de sopas, e quando ela ferveu deitou uma parte para duas tigelas largas que serviu aos dois homens, fez tudo isto sem falar, não tornara a abrir a boca depois que perguntou, há quantas horas, Que nome é o seu, e apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, eram como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados [...] (SARAMAGO, 1982, p. 56).

A escolha da colher de Baltasar para a sua boca no ato de comer, cumpre, nas palavras de Teresa Cerdeira (2015), as “alegorias da doação dos corpos” que “recuperam em metáfora o ‘sim’ da cerimônia ortodoxa do casamento, numa voluntária transgressão que, contudo, continua ainda a referir os elementos de base da ortodoxia sacramental [...]” (CERDEIRA, 2015, p. 189-190). A alegoria da cerimônia de união não pode ser mais clara do que a cena presidida pelo padre Bartolomeu Lourenço perante a caçarola de sopa: “O padre Bartolomeu Lourenço esperou que Blimunda acabasse de comer da panela as sopas que sobejavam, deitou-lhe a bênção, com ela cobrindo a pessoa, a comida e a colher, o regaço, o lume na lareira, a candeia, a esteira no chão, o punho cortado de Baltasar [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 56). Observemos que essa cena, que representa inicialmente o padre Bartolomeu, o coloca perante a sua imagem de herege pregada pela história

tradicional, visto que o clérigo personagem age distanciadamente dos ritos tradicionais da união cristã.

Essa alegórica cerimônia marcará o destino do casal, que passa a “partilhar o fado e os olhares interiores aos escuros confins da alma [...]” (ARANDA, 2015, p. 97). A cerimônia tem ainda a sua continuação no pedido sem volteios de Blimunda para que Baltasar fique com ela, assim como nas cenas em que Baltasar e Blimunda, quando trabalhadores da construção do convento de Mafra, passavam a noite regularmente na montanha para verificar se a passarola continuava escondida debaixo de arbustos e galhos, momento que nos revela uma secreta noite de núpcias:

Fica, enquanto não fores, será sempre tempo de partires, Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso, Não é razão que me convença, Se não quiseses ficar, vai-te embora, não te posso obrigar, Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto, Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar, onde durmo, Comigo [...] (SARAMAGO, 1982, p. 57).

Nessa cena de sutil e não dramática iniciação amorosa entre Blimunda e Baltasar, se consolida uma espécie de acordo afetivo entre as duas personagens, acordo esse materializado na cena em que os dois fazem amor na passarola, “constituindo-se tanto o amor humano quanto a máquina de voar em metáforas das vontades levantadas, da incansável busca da leveza ante o insustentável peso de viver nos tempos opressivos de D. João V [...]” (SOARES, 2007, p. 86). Ademais, nessa cena, a passarola surge com todo o seu simbolismo procriativo do ovo:

Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas despidas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuraram, nus, sôfrego entrou ele nela, ela o recebeu ansiosa, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer, a vibrar, porventura não está já na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na lata noite, entre as nuvens, Blimunda, Baltasar, pesa o corpo dele sobre o dela, e ambos pesam sobre a terra, afinal estão aqui, foram e voltaram [...] (SARAMAGO, 1982, p. 270-271).

É no interior da passarola que a cena de amor acontece representada por detalhes singelos como o próprio silêncio, “o soluço seco”, “a lágrima inesperada” e a vibração da máquina, a simular o voo afetivo do casal. Por conseguinte, na caracterização do êxtase amoroso entre os amantes de **Memorial do convento**, nos deparamos com um voo metafórico da passarola que, mesmo pousada, “mimetiza com perfeição a ascensão do desejo dos amantes [...]” (CERDEIRA, 2015, p. 191). Aqui será fácil verificar o modo como a cena erótica se constrói com uma linguagem poética bastante sutil e detalhista, envolvendo inúmeros pormenores exteriores aos corpos de ambos os amantes, espaço corporal esse que, geralmente, é invadido pelas representações eróticas mais convencionais.

Assim se faz menção também acerca da ruptura do hímen de Blimunda em sua primeira relação sexual com Baltasar: “Deitaram-se. Blimunda era virgem [...] Correu algum sangue sobre a esteira [...] Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 58). Nesse caso, a cena envolve detalhes que extrapolam o contato corporal e ganha riqueza metafórica ao descrever-nos o som ecoando das “correrias”, do “bater espadas” e das “vozes de desafio”, todos sons característicos da guerra em que vivia a população, principalmente Baltasar, que se lembrou das guerras sanguinárias em que estivera ao ver o sangue de Blimunda.

Nesse sentido, o “amor possível” é muitas vezes o amor em toda sua reminiscência, rusticidade e silêncio, a partir da troca de olhares e atos interruptos marcados por reminiscências ou mesmo pela falta de palavras para expressar qualquer um dos sentimentos simultâneos às relações amorosas. O resultado dessa forma de entender e representar um “amor possível” gera uma expressão peculiar e, ao mesmo tempo, inconfundível, como nos revelam as relações amorosas entre Blimunda e Baltasar: “Baltasar descansa em Blimunda e ela o descansa a ele, ambos se descansando. Este é o melhor cheiro do mundo, o da palha remexida, dos corpos sob a manta [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 76).

Os beijos entre essas duas personagens são cenas bem representativas desse “amor possível”, quando se demonstra o beijo possível entre “bocas roídas, sem frescura, perdidos alguns dentes, partidos outros, afinal o amor existe sobre todas as coisas [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 79). Porém, em

termos mais específicos, é preciso observar que, em **Memorial do convento**, conforme já apontara Óscar Aranda (2015, p. 96), “estamos diante de dois tipos de amor totalmente opostos e irreconciliáveis. Por um lado, o amor sincero e mútuo de Blimunda e Baltasar [o que aqui estamos chamando de ‘amor possível’] e, por outro, os interesses e razões de Estado que unem reis e princesas [...]”.

Para estabelecermos essa comparação, é preciso adentrar na representação das figuras monárquicas cujos amores, por vezes, aparecem como impossíveis de serem praticados, visto que suas relações são construídas com fins políticos, o que na época monárquica foi muito executado entre os reinos de Espanha e Portugal, assim como entre outros diversos reinos europeus:

Casam-se filho daquela com filhos desta, da banda deles vem Mariana Vitória, da banda nossa vai Maria Márbara, os noivos são o José de cá e o Fernando de lá, respetivamente, como se costume dizer. Não são combinações do pé para a mão, os casamentos estão feitos desde mil setecentos e vinte e cinco. Muita conversa para a conversa, muito embaixador, muito regateio, muitas idas e vindas de plenipotenciários, discussões sobre as cláusulas dos contratos de matrimónio, as prerrogativas, os dotes das meninas, e não podendo estas uniões ser feitas à ligeira, nem à porta do talho, onde grosseiramente se diz que são combinados os amigancos, só agora, quase um lustro passado, se fará a troca das princesas, uma a ti, outra a mim [...] (SARAMAGO, 1982, p. 97-98).

No enquadramento palaciano das relações conjugais, o mundo patriarcal nos é apresentado enfaticamente a partir do ofício das mulheres de produzir vida. **Memorial do convento** retrata-nos, assim, essa função, principalmente com a figura da rainha portuguesa: “[...] devota parideira que veio ao mundo só para isso, ao todo dará seis filhos [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 98). O narrador agrega à obra as críticas mais severas da época, que conjecturavam que de má raça parecia ser a mulher de D. João V: “D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 97).

Dessa forma, o narrador de Saramago nos dirige essa crítica que é primordial para o **Memorial do convento**, evidenciando as agressões morais e verbais que as mulheres cortesãs sofriam nessa época: “Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 101). Esse imaginário masculino triunfalista, manifestado em relações de poder diversas, se reflete claramente nas relações sexuais e impossibilita o desdobramento de uma perspectiva de “amor possível” entre as personagens que atuam nos ambientes palacianos: “É aí que o homem desfralda o pior dos seus discursos, o da bravata viril sem poder sair de cima, nem sequer na cama, de toda essa engrenagem pesada, gordurosa e inútil, cheia de recordes e tamanhos que, na realidade, impedem um total e sincero desenvolvimento do próprio ser sexuado que é [...]” (ARANDA, 2015, p. 169).

É nesse sentido que, em **Memorial do convento**, Dona Maria Ana esclarece para a filha detalhes sobre a atuação dos homens na cama:

Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles [...]

 (SARAMAGO, 1982, p. 99-100).

As relações sexuais são muitas vezes realizadas não para desenvolver afetos, mas para alcançar outros fins, fins de dominação sobre o outro. Desse modo, o romance revela-nos situações não afetivas de uma época em que muitos amores eram efetivamente impossíveis de serem traçados, principalmente entre os casais de alta estirpe. Não é por menos que os enredos de fugas amorosas foram bastante explorados pela literatura e bastante consumidos pela burguesia europeia, principalmente a partir do século XIX.

As cenas conjugais que demonstram hierarquização, dominação e agressão (física ou moral) do homem sobre a mulher reverberam mesmo entre os trabalhadores da obra do convento de Mafra, como o narrador nos expõe a seguir:

Na conversa de Baltasar Sete-Sóis e meus companheiros de lida, fala-se de consequências fatais: “e foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada mulher que tendo repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e mais o que aconteceu ao clérigo que por história de amores levou três formosas cutiladas, tudo em tempo de quaresma, que é sação de sangue ardido humor retraído, como se tem averiguado, Mas agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta, o que se percebia é que tinha sido açoitada com muita crueldade nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, cortadas fora, separadas dos ossos [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 184).

Observa-se, por meio das conversas entre os companheiros de lida de Baltasar, que não é somente de “amor possível” que são constituídas as relações conjugais representadas nas obras de José Saramago, inclusive em **Memorial do convento**. Não se trata apenas de um viés mais erótico das cenas e das ações das personagens, mas o próprio ato masculino de agressão. Sendo assim, em Saramago, são muitos os personagens masculinos que utilizam a sua força bruta e a sua posição de poder para violentar as mulheres com quem se casam ou se relacionam.

Todavia, Óscar Aranda já nos alertou para um posicionamento importante que se encontra em muitos dos casos de violência contra as mulheres representadas nas obras de Saramago, que é a capacidade que o autor português atribui às suas personagens femininas de responderem à agressão masculina, executando ações de autodefesa. Lembremos da famosa cena (pintada pelo artista plástico José Santa Bárbara e publicada em **Vontades**: uma leitura de Memorial do convento), em que Blimunda responde à violência de um frade que “vem saciar a carne”:

Blimunda puxara o alforge para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, segurou o espigão pelo encaixe, como um punhal [...] O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, [...] Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajeto, [...] O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo [...] Depois voltou ao homem, agarrou o encaixe do espigão e puxou uma vez, duas vezes [...] (SARAMAGO, 1982, p. 141-142).

São cenas de autodefesa como essa que explicitam a luta das mulheres para se defenderem de estupros ou para traçar uma relação de “amor possível” com o próximo sem ser agredida ou inferiorizada por ações ou preceitos que desvalorizem o seu papel na sociedade. Aliás, é essa busca por harmonia ética que o estudioso Manuel Frias Martins chamou de “espiritualidade”, espécie de “ética da compaixão que faz para mim todo o sentido. Percorri essa via hermenêutica em *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago* [...]” (MARTINS, 2018, p. 115). Cruzando amor, política e alteridade, chegamos a mais profunda dimensão humana de José Saramago, cruzamento que, por sua vez, fundamenta o princípio que deve orientar a vida, assim como a sua escrita: “[...], arrisco mesmo dizer que se trata de um autêntico princípio de amor que, estando ao alcance do homem, permite a este assumir, assim ele o queira, a sua verdadeira responsabilidade diante do sofrimento dos outros [...]” (MARTINS, 2018, p. 115).

Diante de tal responsabilidade, Saramago parece abarcar um entendimento de amor também como o encontro com a solidão e o sofrimento do outro, revelando-nos todo seu desgastante e tortuoso processo, como vimos nas relações amorosas e sexuais representadas em **Memorial do convento**. Assim tentaremos também constatar na próxima seção, ao adentrarmos em mais um exemplo romanescos de José Saramago: a **História do cerco de Lisboa**.

“O amor é o fim do cerco”

É de conhecimento geral entre os leitores e comentadores das obras de José Saramago que, nos confrontos conjugais frequentemente representados, a mulher é sempre quem ajuda a tomar as grandes decisões no sentido de estabelecer uma relação de “amor possível” entre as pessoas e os grupos. Em **História do cerco de Lisboa**, de 1989, essa escolha pode ser identificada no próprio nome dos personagens: se o revisor Raimundo “silva”, como o assobio de uma cobra a envenenar o texto revisado com seu “não”, Maria, sua editora-chefe, “sara” o texto de sua picada, como um antiveneno que recupera não somente o sentido do texto revisado, mas também a própria história, ao incitar o revisor a tentar escrever sua própria versão do cerco de 1147. Com a atuação determinante dessa personagem feminina, o romance, além de recontar a história do cerco a partir da pena do revisor, nos conta ainda suas histórias de amor, com cenas medievais e contemporâneas de amores possíveis.

Todavia, não encontramos nessa obra, como em **Memorial do convento**, uma antítese de práticas de amar de acordo com a mudança dos espaços onde se tecem as relações conjugais (o palácio real lisboeta e a vila de Mafra), mas dois casais situados no mesmo espaço (Lisboa), em temporalidades diferentes que quebram os paradigmas do amor ideal, seja na forma de representar as formas de amar na Idade Média, seja nas formas de amar da contemporaneidade. No primeiro quadro temporal, em meio às escaramuças militares e à fome imperante na Lisboa moura de 1147, o narrador romanescos nos faz contemplar essa outra história que se desenvolve concomitantemente à do cerco, a do amor entre o soldado Mogueime e a moura Ouroana, trazida da Galiza com as tropas cruzadas. Essa história celebra uma possibilidade de união que só o amor pode proporcionar, “elevando a existência dos amantes, fazendo-os transcender muito acima desse [bélico] estado de destruição e de morte [...]” (ROANI, 2002, p. 187).

E de fato Mogueime é transformado pelo amor possível que sente por essa Ouroana, aprisionada na Galícia pelo cruzado Henrique de Bonn e arrastada como concubina para os muros do cerco de Lisboa: “Ouroana, ela veio da Galiza trazida à força para este cerco, manceba de um cruzado

que já morreu e depois lavadeira de fidalgos para merecer o que come [...]" (SARAMAGO, 1989, p. 228). Tal condição de aprisionamento forçado reitera o fato de que a Idade Média foi "resolutamente masculina" (DUBY, 1990, p. 8), demonstrando o desprezo que havia pelas mulheres na época. Entretanto, com a morte do antigo senhor de Ouroana, ela demonstra não estar mais disposta a curvar-se e servir a um novo senhor, negando a se submeter às imposições de outro cavaleiro, tendo ainda a intenção de se apropriar das "posses" do cruzado morto: "[...] ela não ficara com nenhum, embora eles a quisessem, como os apunhalados, que de tanto bem que lhe queriam a tentaram obrigar [...]" (SARAMAGO, 1989, p. 226).

Mogueime contempla essa defesa ativa de Ouroana por liberdade em meio ao universo repressor em que vivia. Isso acaba por cativar, no jovem guerreiro português, o desejo de se aproximar dela, numa busca em que não é só o corpo o elemento desejado, mas, sobretudo, o convergir das almas: "[...], este soldado Mogueime vai atrás de Ouroana como quem da morte não vê outro modo de afastar-se, sabendo no entanto que com ela tornará a enfrentar-se uma e muitas vezes e não querendo acreditar que a vida tenha de ser não mais do que uma série finita de adiamentos [...]" (SARAMAGO, 1989, p. 325). Portanto, enquanto nas ações do cerco se expande a violência e a brutalidade entre os homens, o romance descreve, significativamente, os enlances de amor nascido entre Mogueime e Ouroana:

Mogueime pergunta à mulher, Como te chamas, quantas vezes teremos perguntado uns aos outros desde o princípio do mundo. Como te chamas, algumas vezes acrescentando logo nosso próprio nome, Eu sou Mogueime, para abrir um caminho, para dar antes de receber, e depois ficamos à espera até ouvirmos a resposta, quando vem, quando não é com silêncio que nos respondem, mas não foi esse o caso de agora, O meu nome é Ouroana, disse ela, já o sabia ele, mas dito por esta boca foi a primeira vez [...] (SARAMAGO, 1989, p. 327).

Dessa inevitável e verossímil cena de troca de nomes, temos a demonstração de um respeito mútuo entre os dois personagens, respeito que se estende aos primeiros toques sutis trocados entre eles:

Mogueime não ouve, só vê o rosto de Ouroana, finalmente vê-o, tão perto que poderia tocar-lhe como numa flor aberta, em silêncio tocando-lhe como somente

dois dedos que passam devagar sobre as faces e a boca, sobre as sobrancelhas, uma, outra, desenhando o desenho que têm, e depois a testa e os cabelos, até lhe perguntar, já a mão toda pousada sobre o ombro, Queres, a partir de agora, ficar comigo, e ela responde, Sim, quero, então abriram-se os ouvidos de Mogueime [...] (SARAMAGO, 1989, p. 327-8).

O trecho romanesco supracitado representa, por meio da aproximação entre as duas personagens enamoradas, as delicadezas do amor, o iniciar do trajeto que, a partir do desejo ingênuo de querer alguém, “conduz à descoberta progressiva de belezas não só do corpo, mas também da alma. [...]”. Nessa perspectiva, o amor se revela como ‘a antítese do trágico’, por tornar-se a via aberta e trilhada pelas personagens rumo à felicidade plena [...]” (VALENÇA, 1993, p. 99). Essa busca também é representada no segundo quadro temporal traçado pelo romance, em que temos o revisor Raimundo Silva a redigir, no plano diegético da obra, uma outra história do cerco de 1147, o que acaba atraindo não só a personagem Mogueime de Ouroana, mas também a editora-chefe Maria Sara para junto de si:

Mogueime e Ouroana já se encontraram, Menos eufemisticamente, queres dizer que já foram para a cama, De certo modo, sim, Como de certo modo, É que não tinham cama, deitaram-se à luz das estrelas, Que sorte, Noite Quente, eles estavam juntos e a maré subia, Espero que tenhas escrito essas palavras, Não, não escrevi, mas ainda estou a tempo. Maria Sara levou os embrulhos para dentro, enquanto Raimundo Silva, de pé, olhava as suas folhas com a expressão de quem segue um outro pensamento, Não podes escrever mais a minha chegada distrai-te, Não é o mesmo estares e não estares, não somos o velho casal que já perdeu as emoções e até a memória de as ter tido, pelo contrário, somos Ouroana e Mogueime começando [...] (SARAMAGO, 1989, p. 329).

Cabe notar que, em meio ao processo de recontar a guerra, Raimundo e Maria Sara traçam uma história de amor parecida com a do casal medieval. Acompanhando os casais, podemos observar como uma relação tornou possível a outra: “[...] ela quis saber como ia a história do Cerco de Lisboa, poderia acabá-la em... três linhas... ou então... ponho-me a enumerar as personagens e a bagagens, a enredar as pessoas e as personagens

e, nunca chegarei ao fim, uma alternativa seria deixá-la ficar tal qual está, agora que já nos encontramos [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 77).

Desdobra-se, assim, o amor nas vidas de Raimundo Silva e de Maria Sara paralelamente às trajetórias de Mogueime e Ouroana, cuja relação espelha e duplica a plenitude do “amor possível” entre essas duas pessoas: “Acabou de ler, e, sem virar a cabeça, pergunta, Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, [...], Ainda não sei bem, disse, e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 263).

Uma vez que Saramago historiciza ficcionalmente a sociedade medieval portuguesa, uma questão precisa ser colocada: o que se sabe sobre a noção de amor no Portugal da Idade Média? Quase nada ou muito pouco. Nesse sentido:

[...] Saramago volta novamente o seu olhar de criador para a insuficiência da memória histórica, pois, no Portugal do século XII, o relacionamento amoroso nas camadas populares e intermediárias da sociedade escapa totalmente à observação, porque essas experiências e vivências amorosas não chegam a ter qualquer expressão. O povo não falou, ou melhor, o que ele disse ou fez nunca chegou a ser fixado. No romance que escreve, a personagem Raimundo Silva tem consciência desse vazio e procura preenchê-lo imaginativamente. No entanto, essa tentativa de escritura não é destituída de dificuldades, pois ele constata a ausência de informações, de dados ou elementos socioculturais que pudessem constituir um substrato adequado, um esteio a partir do qual o amor na Idade Média seria transfigurado literariamente [...] (ROANI, 2002, p. 183-184).

A problematização dessa falência ressaltada por Gerson Roani transparece no diálogo entre Raimundo Silva e Maria Sara, quando ela vai pela primeira vez na casa do revisor, depois de ambos terem declarado o amor que nutriam um pelo outro:

Há portanto uma história de amor, Se se lhe pode chamar assim, Tem dúvidas, É que não sei como se amava naquele tempo, isto é, sou talvez capaz de imaginar o sentimento, mas não faço ideia nem tenho informação de como o exprimiam então um homem e uma mulher do povo, a língua, neste caso, não seria obstáculo, os dois falavam galego, Invente uma história de amor sem palavras de amor, sans

mots d'amour, suponho que já terá acontecido alguma vez, Duvido, pelo menos na vida real, tanto quanto sei, é impossível [...] (SARAMAGO, 1989, p. 264).

Como se vê, o caráter precário das informações que o revisor possui remete ao vazio de elementos constituintes da vida amorosa entre os integrantes da camada popular da época representada (a sociedade portuguesa em formação do século XII), tendendo sua verossimilhança histórica a uma representação de amor popular sem o uso corriqueiro da palavra amor como ocorre desde os séculos mais recentes. Assim sendo, recorda-se aqui o alerta de Gerson Roani (2002) para o que Georges Duby, nos seus estudos sobre a sociedade medieval, constatou acerca dessas lacunas, ao evidenciar que a abordagem do amor no período do Medievo só pode ser feita paralelamente ao estudo da vida amorosa dos nobres, visto que, sobre “o sentimento amoroso que unia duas pessoas, encontram-se aqui e ali algumas breves palavras [...]” (DUBY, 1990, p. 30).

Ademais, na Europa e, inclusive, no Portugal do século XII, a ideologia amorosa imperante foi transfigurada ficcionalmente pelo trovadorismo, por meio do culto exacerbado ao “amor cortês”:

O amor cortês é um rito, um jogo. É o correspondente exato do torneio, da luta armada, da guerra. Nesse jogo, o ser humano arrisca a vida, põe em aventura o seu corpo. Como na guerra, arrisca-se a vida na intenção de completar-se, de aumentar seu valor e também de tomar, de conquistar por prazer, capturar o adversário após lhe ter rompido as defesas, após o ter derrubado, revirado e cercado. O amor na Idade Média também é uma luta [...] (DUBY, 1990, p. 30-31).

Nessa conflituosa forma de pensar e representar o amor, não podemos esquecer que a poética do amor cortês reproduzia os esquemas valorativos da classe mandatária da época. A literatura realçava os valores cavaleirescos, afirmando a proeminência da nobreza aristocrática sobre os outros grupos sociais. Por isso, o amor cortês não podia ser o do homem do povo, pois, como afirma Duby, o “amor delicado civiliza, ele constitui uma das engrenagens essenciais do sistema pedagógico, do qual a corte principesca é o centro [...]” (DUBY, 1990, p. 38).

No romance de Saramago, a relação amorosa na Idade Média representada pela relação entre Mogueime e Ouroana, em partes, até

se aproxima do amor cortês pelo acercar-se, pelo cortejar e seduzir que constituem as cenas, porém essa relação já não reproduz os padrões e valores amorosos da nobreza, pois procura redimensionar ficcionalmente o amor possível entre Mogueime e Ouroana como também uma realidade possível que dá sentido e movimento ao contexto popular da época: “Se as diferenças culturais acabaram por lançar mouros e portugueses numa guerra que colocou limites para o avanço e a interlocução cultural dos respectivos povos, entre Mogueime e Ouroana não existem barreiras que não possam ser transpostas e vencidas pela força do sentimento que os move [...]” (ROANI, 2002, p. 186).

Nesse quadro das possibilidades, a relação amorosa fictícia acaba, portanto, por unir Raimundo Silva e Maria Sara. Tal processo, no entanto, projeta-se nas personagens de Mogueime e Ouroana, espelhando o amor que preenchia o vazio não só no plano histórico, mas também no do presente, condicionado pela solidão existencial do revisor-escritor e de sua futura companheira:

[...] foi neste instante que Raimundo Silva, sem meditar nem premeditar, tão alheio ao acto como às consequência dele, tocou levemente com dois dedos a rosa branca, e a doutora Maria Sara olhou-a de frente, estupefacta, não o estaria mais se ele tivesse feito aparecer esta flor no solitário vazio ou cometido qualquer outra proeza similar, o que de todo não se esperaria é que mulher tão segura de si de repente se perturbasse a ponto de cobrir-se-lhe de rubor o rosto, foi obra de um segundo, mas flagrante, realmente parece incrível que se possa corar assim nos tempos que correm, que teria ela pensado, se algo pensou, foi como se o homem, ao tocar a rosa, tivesse aflorado na mulher uma escondida intimidade, daquelas da alma, não do corpo [...] (SARAMAGO, 1989, p. 171).

A flor representa aqui as parte do corpo, dispositivo da relação amorosa tão interior quanto exterior aos corpos, como as sombras que eles produzem no ambiente, ou como a alma despertada com rubor do rosto de Maria Sara: “O vulto de Raimundo Silva confunde-se a pouco e pouco com a espessura das sombras, as rosas é que ainda recolhem da janela o quase imperceptível luzeiro retido nas vidraças e nele se banham, ao mesmo tempo em que soltam do coração profundo das corolas um perfume inesperado [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 243).

É essa transformação provocada pelo amor que marca indelevelmente a recriação da história que o revisor empreende ao lado de Maria Sara. Por isso, tal experiência amorosa é inevitavelmente transfigurada para a história que Raimundo Silva cria ficcionalmente, pois Mogueime e Ouroana, como Raimundo Silva e Maria Sara, também vão se amar e se completar. Logo, “Mogueime e Ouroana são duplos, são projeções, no texto do romance histórico confeccionado por Raimundo Silva, da realização amorosa que se desenvolve entre o protagonista e Maria Sara [...]” (ROANI, 2002, p. 189-190). Como se torna evidente, nesse duplo, o verdadeiro combate de Raimundo Silva é pela conquista de Maria Sara, com as suas limitadas armas de sedução, tal qual um “estrategista militar sem estratégia” (ARANDA, 2015, p. 27).

Saramago nos expõe os nervos e a falta de tino de alguém como Raimundo Silva, que é capaz de, literariamente, situar Lisboa, para depois não ter nem a coragem de telefonar à mulher que deseja: “O Raimundo Silva que aqui está diante do telefone, impotente para levantar o auscultador e marcar um número, foi homem, do alto do castelo, tendo a seus pés a cidade [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 66-67). E quando Raimundo consegue ligar, acaba se precipitando na expressão de seus sentimentos, em um dos primeiros momentos da relação, em que Maria Sara quer as coisas claras, ao pedir a Raimundo Silva moderação nos sentimentos, para não provocar nenhuma inundação: “Posso dizer-lhe que a amo, Não, diga só que gosta de mim, Já o disse, Então guarde o resto para o dia em que for verdade, se esse dia chegar, Chegará, Não juremos sobre o futuro, esperemo-lo para ver se ele nos reconhece [...]” (ARANDA, 2015, p. 112-113).

Diante dos afetos possíveis provindos de um amor ainda recente, o sentimento amoroso atinge os personagens, elevando-os acima das contingências de violência e da destruição características das ações militares do cerco, livrando-os das amarras da exploração sexual que rebaixavam a dignidade humana, seja a dignidade feminina de Ouroana, seja o preenchimento da solidão de Mogueime. O amor, que aproxima e une esses dois casais, vence os obstáculos impostos pela hierarquia editorial no plano diegético, assim como vence os entraves surgidos pela diferença cultural, religiosa e racial que fundamentava a guerra medieval entre portugueses e mouros.

Diante das análises realizadas ao longo deste artigo, concluímos que as obras de Saramago, a exemplo de **Memorial do convento** e **História do cerco de Lisboa**, têm importância pelo modo como o autor relaciona o amor possível a certa atitude ética. Para tanto, Saramago não institui a mulher contra o homem, consagrando uma sociedade pós-traumática com o vírus do patriarcalismo erradicado; pelo contrário, o que o escritor português cria são “quadros de casais, onde homem e mulher buscam o bem humano que nos tempos atuais parecem raros de ocorrer [...]” (MADRUGA, 1998, p. 141).

Além disso, o humanismo convocado como princípio desse “amor possível” que cerca as personagens saramaguianas não é reflexo da relação de um qualquer patrimônio moral do passado quando só o bem existiria e que competiria ao presente replicar. Pois, tal como vimos com os casais de **Memorial do convento** (com exceção do casal monárquico) e **História do cerco de Lisboa**, o princípio do amor possível saramaguiano é aquele “que traça, com os dados do nosso tempo, os horizontes da dignidade e da compaixão no quadro de uma moral aberta, isto é, independentemente da origem, da cor da pele, da crença, da cultura e da orientação sexual dos homens e das mulheres envolvidos [...]” (MARTINS, 2018, p. 116).

Referências

ARANDA, Óscar. **Aprende, aprende o meu corpo**. Sobre o amor na obra de José Saramago. Tradução de António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015.

CERDEIRA, Teresa. Poética corporal e erótica verbal: a escrita de José Saramago. In: ARANDA, Óscar. **Aprende, aprende o meu corpo**. Sobre o amor na obra de José Saramago. Tradução de António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015. p. 183-198.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MACEDO, Helder. Os caminhos do amor: Dom João e Caim, **Blimunda**, n. 45, p. 81-89, 2016.

MADRUGA, Conceição. **A Paixão Segundo José Saramago**. 2. ed. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARTINS, Manuel Frias. Literatura, política e amor em Último Caderno de Lanzarote. Jornadas Internacionais José Saramago da UVigo: Saramago nos 20 Anos do Nobel, 3., 2018, Vigo, **Anais [...]**. Vigo, 2018, p. 108-117. Acessado em 25/03/22. Disponível em: <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/publicacions-da-catedra/>.

PORTAL RAÍZES. **Um amor além dos sonhos** – De Saramago à Pilar. 2/6/2016. Acessado em 02/04/22. Disponível em 10/04/2022 em <https://www.portalraizes.com/as-dedicatorias-de-jose-saramago-a-pilar/>.

ROANI, Gerson. **No limiar do texto**: literatura e história em Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

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

SARAMAGO, José. **José Saramago**: o amor possível. Entrevista concedida a Juan Arias. Tradução de Carlos Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

SARAMAGO, José; DEL RÍO, Pilar. **José e Pilar**. Conversas Inéditas. Entrevista concedida a Miguel Gonçalves Mendes. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOARES, Maria de Lourdes. Amor e morte no romance de José Saramago, **SÓLETRAS**, UERJ-São Gonçalo, n. 14, p. 85-93, jul./dez.2007.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. **O amor é o fim do cerco**: o erotismo em História do cerco de Lisboa. Porto Alegre: PUCRS, 1993.