



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANTONIO TIAGO LOPES DOS SANTOS

**O LIRISMO COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO POLÍTICA:
UMA ANÁLISE DA OBRA *OS POEMAS POSSÍVEIS*, DE JOSÉ SARAMAGO.**

FORTALEZA-CE

2024

ANTONIO TIAGO LOPES DOS SANTOS

O LIRISMO COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO POLÍTICA: UMA
ANÁLISE DA OBRA *OS POEMAS POSSÍVEIS*, DE JOSÉ SARAMAGO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S233I Santos, Antonio Tiago Lopes dos.

O lirismo como instrumento de intervenção política : uma análise da obra Os poemas possíveis, de José Saramago / Antonio Tiago Lopes dos Santos. – 2024.

151 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.

1. José Saramago. 2. Os poemas possíveis. 3. Iconografia. 4. Salazarismo. I. Título.

CDD 400

ANTONIO TIAGO LOPES DOS SANTOS

O LIRISMO COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO POLÍTICA: UMA
ANÁLISE DA OBRA *OS POEMAS POSSÍVEIS*, DE JOSÉ SARAMAGO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 28/05/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Elielson Antonio Sgarbi

Faculdade de Tecnologia de São Paulo (FATEC)

A Deus, pela força que me dá cotidianamente para perseverar na caminhada.

Aos meus pais, Maria Julia Lopes Santana e Alberi Pires dos Santos, por todo o amor e incentivo investidos na minha educação.

À minha querida irmã, Antonia Juliana Santana dos Santos, pela parceria na jornada de vida.

Ao meu orientador, Geraldo Augusto Fernandes, pela incansável dedicação e paciência.

Aos estimados amigos, Rogyellison Andrade e João Vitor Timóteo Viana, por todo o apoio e paciência dispensados a este projeto.

AGRADECIMENTOS

Em uma entrevista concedida à TV Cultura, em 1977, nossa ilustre escritora, Clarice Lispector, disse a seguinte frase: “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato.” Tardamos em compreender que Literatura se estuda e se analisa a partir de uma percepção sensível do texto; objetiva, sim, mas sem desprezar o sentir, sem desprezar a tecnicidade e os pressupostos teóricos reconhecidos nesta área. Partindo dessa reflexão, meus agradecimentos se dirigem a todos aqueles que me ajudaram de alguma forma a compreender a relevância humana e social da arte literária.

Ao longo de minha formação docente e humana, muitos desafios se interpuseram entre mim e o almejado título de professor. Era necessário não apenas a aquisição de uma série de conteúdos específicos da tecnicidade da área de Língua Portuguesa, mas, sobretudo o desenvolvimento de uma sensibilidade que é requisito básico para o magistério. Ser um professor do ensino público em nosso país requer um sério compromisso com a história de luta por transformação social. As desigualdades são ainda mais evidenciadas no contexto escolar, onde a realidade social externa interfere no desempenho das crianças e adolescentes em sala de aula.

Diante desse contexto, particularmente, foi a Literatura que desempenhou em mim esse importante papel humanizador. O contato com autores engajados na luta por uma sociedade mais justa acendeu em mim o anseio por revolução por justiça. Desse modo, meu primeiro agradecimento é à própria Literatura, quer pelo seu caráter estético, capaz de sensibilizar e promover reflexão, seja pela sua história de ferramenta de luta contra um sistema opressor. Como salienta nosso crítico Antonio Candido: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante.” (2011, p. 117). É assim que conseguimos desenvolver empatia por, por exemplo, a sociedade portuguesa durante o Estado Novo, mesmo sem termos estado ali naquele período. Quando falo de Literatura, me refiro sobremaneira, aos escritores que fizeram dessa arte um recurso de articulação de luta, levantando em seus textos pautas e bandeiras com as quais me identifico.

Ao meu orientador, a quem devo o privilégio de conhecer a obra do escritor José Saramago, minha profunda gratidão. Ler Saramago moldou minha

personalidade de tal forma que existe um eu anterior ao primeiro contato com os textos desse autor e uma nova pessoa a cada nova leitura que faço dele. Saramago impulsiona minhas reflexões acerca da sociedade e do mundo e essa foi a mola propulsora que motivou esta pesquisa. Sempre quis entender de que maneira a Literatura pode falar até mesmo quando o que ela diz está proibido. Me fascina a flexibilidade que o uso da palavra possibilita, expressar de inúmeras formas até o indizível. Obrigado, prof. Geraldo, porque, inconscientemente, apresentar-me Saramago mudou a minha vida.

Também sou grato pelo seu “sim” ao meu convite de me orientar na empreitada que foi esta pesquisa. Pela solicitude em socorrer-me todas as vezes em que, desesperado com os prazos, eu recorria à sua serenidade inabalável e isso me acalmava e permitia que eu prosseguisse. Por todo o material partilhado, todas as indicações de leitura, instruções e pelo exímio trabalho de orientação de escrita realizado com competência e profissionalismo.

Agradeço, de modo especial, a três caríssimos amigos de profissão e de vida, com os quais compartilho experiências de leitura e desabafos do dia a dia. Ao professor Dr. Elielson, pela incansável paciência de me auxiliar em grande parte do processo de escrita, com valiosas indicações de leitura e com o aporte teórico de sua própria dissertação de mestrado sobre o poeta que ambos idolatramos. Ao querido Dr. Rogiellysson, pela amizade e parceria nesse projeto. Pelas dicas, correções ortográficas e gramaticais e até pelas vezes em que foi rígido e me deu verdadeiras “chacoalhadas” de motivação, sou muito grato por isso. Também ao queridíssimo amigo João Vitor, ao melhor presente que a Universidade trouxe à minha vida. Pela doçura, calma e todo o altruísmo que me dedica desde que nos conhecemos. Sua amizade e seu amor pela literatura foram muito importantes para mim nesse processo, pois me inspiraram a desenvolver um texto que ultrapassa os limites da tecnicidade e alcança o afeto pela literatura.

Agradeço às influências diretas e indiretas dos meus caros colegas de trabalho que, pacientemente, me ouviram falar sobre a pesquisa, as descobertas e os desafios que tive ao longo de todo o processo de construção deste texto. Ao querido Senna Farias, pelas vezes que me fez sorrir e me mostrou que é possível trabalhar com seriedade e leveza ao mesmo tempo, acrescentando bom humor e ludicidade ao que poderia ser enfadonho; agradeço aos comentários críticos aos meus textos, graças a isso pude aprimorar minha escrita. Ao estimado amigo Rafael

Pinheiro, emérito professor de História que usou toda sua intelectualidade para esclarecer assuntos acerca do Estado Novo Português que contribuíram fortemente para as análises neste trabalho, incrementando uma visão mais elucidativa dos fatos históricos que contextualizam os poemas aqui analisados. À querida Nathália Fernandes, pela sua incisiva postura de determinação e combate, por haver me ensinado que a História e a política, aliadas ao contexto social presente, servem para articular um movimento inicial de transformação da realidade; também por haver dividido comigo as angústias e os desafios desse processo de escrita que compartilhamos. Ao meu querido amigo Bruno Felipe, pela serenidade e firmeza com as quais me ouviu inúmeras vezes, respondendo aos meus desabaços com conselhos sábios e paciência invejável. Também agradeço ao caro Natanael, pelo exemplo de sensibilidade e pela abertura às artes de modo geral, cujo exemplo me auxiliou a ler os poemas de maneira mais acurada e técnica.

Estendo meus agradecimentos a outros atores envolvidos neste processo: aos queridos Johny Freitas, Fernângela Silva e Décio Biúna pelas indicações de leitura, empréstimo de materiais e orientações sobre Saramago.

Por fim, e não menos importante, aos meus pais, Maria Julia e Alberi Pires, pelo incondicional amor e investimento dedicados aos meus estudos desde a primeira infância. Pelo incentivo verbal, pelo exemplo de determinação e perseverança, pelos valores morais e princípios éticos que tão amorosamente me foram transmitidos ao longo da minha criação. Uma existência inteira seria insuficiente para agradecer aos que me deram a vida, mas, no que se refere a este trabalho, sou grato por sempre conversarem comigo, com o intuito de não me deixar desistir diante das dificuldades, crises de saúde, desmotivação e exaustão do trabalho. A eles devo a conclusão deste trabalho.

Encerro esses agradecimentos, mencionando a fé que move os meus passos, e expressando minha gratidão a Deus, por nunca me desamparar e por me resgatar do desânimo a que muitas vezes sucumbi.

“Se não tenho outra voz que me desdobre
Em ecos doutros sons este silêncio,
É falar, ir falando, até que sobre
A palavra escondida do que penso.”
(SARAMAGO, 1981, p. 23)

RESUMO

Nos países que enfrentaram períodos de exceção, sob o jugo de governos fascistas, nos quais o autoritarismo e a censura substituíram a democracia e silenciaram a oposição, a classe artística sempre representou os principais divergentes. Nessa conjuntura, a forte repressão aos dissidentes desses regimes exigia certa cautela por parte dos artistas que se manifestavam contrários às barbáries da época através de uma crítica velada, apenas sugerida, com o intuito de salvaguardar-se da repressão severa do sistema político vigente. Nesse contexto, a presente dissertação se propõe a analisar a obra *Os poemas possíveis*, do escritor alentejano José Saramago, publicada em 1966, na década em que a censura e a repressão se acentuaram em Portugal, com o objetivo de investigar as técnicas empregadas pelo poeta para promover uma reflexão nos leitores sobre os desmandos da ditadura de Oliveira Salazar, que se prolongou por mais de quatro décadas no país. A análise, com foco na iconografia e imagética contidas nos poemas, busca estabelecer relações entre a simbologia presente na obra e o contexto histórico-político do país durante sua produção e publicação, por meio da comparação entre as diversas alegorias, metáforas e outros elementos plásticos encontrados nos poemas, que sugerem uma relação crítica possível entre o posicionamento político do autor e a crise democrática enfrentada pelo país. Parte-se do pressuposto de que o apelo a essa técnica pode ser capaz de fomentar um anseio por transformação e promover uma articulação entre os leitores críticos em função de um despertar de consciências alienadas pela doutrinação estadonovista portuguesa. Para tal fim, esta pesquisa apoia-se nos pressupostos teóricos de estudiosos da obra de Saramago, como Horácio Costa (1997), Maria Alzira Seixo (1999), Elielson Sgarbi (2013) e Fernângela Silva (2018); teóricos do Salazarismo como Marcos Maurício Costa Freitas (2020), Lincoln Ferreira Secco (2004) e António Figueiredo (1976); além de autores que discorrem sobre a poesia neorrealista, a exemplo de Josyane Nascimento (2012), Eduardo Lourenço (2007) e Irene Pimentel (2011).

Palavras-chave: José Saramago; *Os Poemas Possíveis*; Iconografia; Salazarismo.

ABSTRACT

In countries that have faced periods of exception under the yoke of fascist governments, where authoritarianism and censorship replaced democracy and silenced opposition, the artistic class has always represented the primary dissenters. In this context, the strong repression of dissenters by these regimes required caution from artists who expressed opposition to the barbarism of the time through veiled criticism, merely suggested, with the aim of safeguarding themselves from the severe repression of the prevailing political system. In this context, this dissertation aims to analyze the work *Os poemas possíveis* by the Alentejo writer José Saramago, published in 1966, during the decade when censorship and repression intensified in Portugal, with the objective of investigating the techniques employed by the poet to prompt reflection in readers about the abuses of the Oliveira Salazar dictatorship, which lasted for more than four decades in the country. The analysis, focusing on the iconography and imagery contained in the poems, seeks to establish relationships between the symbolism present in the work and the historical-political context of the country during its production and publication, through the comparison of the various allegories, metaphors, and other visual elements found in the poems, suggesting a possible critical relationship between the author's political stance and the democratic crisis faced by the country. It is assumed that the appeal to this technique may foster a desire for transformation and promote an articulation among critical readers towards an awakening of consciences alienated by Portuguese Estado Novo indoctrination. To this end, this research relies on the theoretical assumptions of scholars of Saramago's work, such as Horácio Costa (1997), Maria Alzira Seixo (1999), Elielson Sgarbi (2013), and Fernângela Silva (2018); Salazarism theorists such as Marcos Maurício Costa Freitas (2020), Lincoln Ferreira Secco (2004) and Figueiredo (1976); as well as authors who discuss neorealist poetry, such as Josyane Nascimento (2012), Eduardo Lourenço (2007) and Irene Pimentel (2011).

Keywords: José Saramago; Os Poemas Possíveis; Iconography; Salazarism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	“VEM DE QUÊ O POEMA?”: Uma contextualização literária da obra <i>Os poemas possíveis</i>	27
2.1	Natália Correia e a postura anti-patriarcalista: Uma afronta aos princípios estadonovistas de Salazar	37
2.2	A saída de si e o encontro com o coletivo: a contribuição de João José Cochofel ao Movimento Neorrealista Português e suas influências na poética de Saramago	45
2.3	Joaquim Namorado e o anticolonialismo: um grito contra o ultranacionalismo opressor de Salazar	57
3	“SE NÃO TENHO OUTRA VOZ”: A POESIA COMO RECURSO POSSÍVEL DE MANIFESTAÇÃO POLÍTICA	66
3.1	A alegorização como ferramenta de crítica social	85
3.2	Um besouro que derruba: “A cadeira”	98
4	“NESTA ESQUINA DO TEMPO”: UM ÂNGULO ENTRE A ALIENAÇÃO E A LIBERDADE	106
4.1	O erótico como pulsão criadora da arte subversiva	106
4.2	Igreja e Estado: uma aliança repressora do erótico	109
4.3	O erótico como ferramenta de afronte em Saramago	115
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
	REFERÊNCIAS	145

1 INTRODUÇÃO

Um dos principais distintivos entre seres humanos e os demais seres vivos é a faculdade de expressar-se por meio de palavras. Manifestar interesses, opiniões ou desejos, por exemplo, é para nossa espécie naturalmente mais acessível que para outras. No entanto, a linguagem verbal, dada a sua complexidade, exige das sociedades humanas técnicas e recursos para um uso eficiente na comunicação, sobretudo entre as relações interpessoais. Por esse motivo, ao longo dos anos, a humanidade foi criando mecanismos para requintar o uso da linguagem verbal, adaptando-a aos seus anseios e objetivos. A partir dessa intenção, a palavra começa a agir a favor dos interesses de seu autor, com uma função especificada conscientemente por ele. Uma das mais recentes e bem aceitas propostas de estudo das finalidades comunicativas, apresentada em 1969, pelo linguista russo Roman Jakobson, classifica as possibilidades de interpretação e atribuição de sentidos de uma mensagem com base na intenção comunicativa autoral e com enfoque nos seis elementos que, conforme Jakobson, compõem a comunicação.

Desse modo, a cada elemento comunicativo está associada uma função, sendo a referencial atribuída ao referente, a emotiva ao emissor, a conativa ao receptor; ao canal, a função fática, ao código a função metalinguística e, a que mais interessa a este estudo, a função poética, que focaliza sua atenção na própria mensagem. Para a professora Samira Chalhub, a função poética se configura “quando o fator predominante é a mensagem, com um modo muito peculiar de mostrar-se. O que primeiramente se mostra, [...] é a realidade da palavra no que ela tem de concreto.” (CHALHUB, 1991, p. 31).

Complexificando ainda mais o uso da linguagem verbal, a função poética da comunicação atribui à linguagem o status de matéria-prima da arte a que chamaremos poesia. O amplo conceito do que adotaremos aqui por linguagem poética permite que vários campos das ciências linguísticas dividam ou reclamem para si a poesia como seu principal objeto de estudo e análise. A Retórica, a Estilística, a Análise do Discurso, a Linguística Textual e a Crítica Literária se debruçam, com objetivos por vezes distintos, sobre o texto poético sem, porém,

esgotar suas possibilidades de significações. Os poetas, por sua vez, sábios da inesgotável fonte expressiva que é a palavra, reinventam à sua maneira a comunicação verbal. São também infindas as intenções poéticas, as motivações linguísticas e os objetivos de quem compõe um texto poético.

O conceito de poesia é amplo e volátil, a depender do contexto social, do momento histórico e da área de estudo, a definição de poesia se modifica. Contudo, é pacífico que o texto poético é o que tem como principal preocupação a apresentação da palavra, isto é, a arquitetura textual, a maneira como o texto é formatado. Como instrumento de arte, a poesia explora a estética da linguagem, pode conferir ao texto ritmo, métrica e/ou outros recursos que o apresentem de maneira bela ou desviante.

A Poética de Aristóteles, uma das primeiras tentativas de sistematizar a arte da palavra, subdivide a poesia em três grandes categorias: a épica, a lírica e a dramática. E atribui à poesia duas importantes características, às quais chamou mimesis e catarse. Tal sistematização, embora possua muitos conceitos que já não podem ser aplicados às produções literárias contemporâneas, é um importante legado que forma e influencia o que o Ocidente compreende por poesia.

O didatismo que nossa capacidade de compreensão moderna exige, opta por dividir a literatura em momentos históricos de acordo com os estilos, autores e características em comum. Tal divisão mitiga o esforço para entender a cronologia da evolução histórica da poesia. No que se refere à poesia contemporânea, por exemplo, convencionou-se chamar de pós-moderna pelo seu caráter fragmentário, intertextual e polifônico, que desafia estruturas padronizadas e rígidas de composição de versos. Diversos críticos literários tratam dessa temática e refletem sobre o papel desconstrutivo da poesia pós-moderna. Acerca das novidades formais, no que se refere à linguagem empreendida nesses textos, o francês Roland Barthes (1987) destaca:

[...] o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação,

é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 1987, p. 41-42).

Tal análise promove uma reflexão acerca do papel social da poesia na contemporaneidade. A disrupção promovida pela quebra de protocolos estabelecidos pela tradição literária fomenta também uma reflexão sobre a própria sociedade, que é convidada a se pensar fora de suas estruturas. A arte poética, que para Aristóteles deveria ser uma imitação aprofundada da vida real, pode ser também um motor que impulsiona transformações sociais a partir de sua própria metalinguagem. É nesse ensejo que a presente pesquisa empreende seu trabalho: o consumo dos textos poéticos de autores contemporâneos suscita alguns questionamentos quanto à possibilidade de a poesia intervir na realidade social de um período histórico, em um determinado contexto espacial. Analisando poemas publicados durante regimes políticos ditatoriais, em que a censura dá a tônica do que deve ou não ir a público, observa-se a sutileza e o requinte de uma linguagem empregada contra esse mesmo regime, de uma maneira tão metaforizada e alegorizada que logra escapar aos crivos do próprio sistema de controle das expressões e informações dos regimes ditatoriais.

O escritor português José Saramago, laureado com o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 1998, investiu poeticamente contra o regime repressivo e autoritário do chefe do Estado Novo português, António de Oliveira Salazar, manifestando-se abertamente como um opositor do sistema vigente no país sob o comando de um ditador. O autor, reconhecido internacionalmente por sua produção em prosa, estreou na literatura com o romance *Terra do Pecado*, lançado em 1947, e sua primeira obra de poesia intitulada *Os poemas possíveis*, publicada inicialmente em 1966, durante, portanto, a ditadura salazarista em Portugal, que teria fim apenas em 1974 com a Revolução dos Cravos.

As limitações impostas pelo governo repressivo forçaram os artistas a se manifestarem de maneira cautelosa em Portugal. Estratégias composicionais e recursos linguísticos diversos foram recrutados por Saramago e outros autores do mesmo período com o fito de alcançar a consciência política dos leitores de seus textos. Essa consciência, ao atingir um número vultoso de seguidores, poderia ser o

combustível necessário para um levante ou mesmo para manter avivada uma articulação intelectual entre os críticos ao sistema.

José Saramago, declaradamente marxista, opositor ferrenho do sistema capitalista-cristão que rege grande parte do Ocidente, tem seu poder crítico aprimorado em suas obras escritas em prosa, porém, já n' *Os poemas possíveis*, o escritor desponta com um estilo arguto, perspicaz e inteiramente conectado com a realidade social à sua volta. Em meio a uma política repressora e violenta, em que amigos e colegas escritores foram duramente presos, exilados ou perseguidos, o autor soube portar-se de uma maneira, simultaneamente, impositiva e sutil, e essa possibilidade foi mérito de sua habilidade com a palavra. Um exemplo lúcido do papel social e político de uma poesia engajada que serve de matéria-prima a uma crítica literária que só se avoluma com o passar dos anos, e é ilustrativa da evolução da linguagem verbal que se transforma para atender às necessidades da sociedade a que pertence. *Os Poemas possíveis*, ainda pouco explorada pela crítica em comparação aos seus romances, revela a personalidade e o estilo incipiente de um autor que se destacaria mais tarde entre os escritores de Língua Portuguesa por seu manejo original com a linguagem. A obra inicial de Saramago interessa menos pelo estilo do que pela importância do seu período de produção e publicação. Permeada de elementos reveladores do regime vigente, os poemas que compõem a obra podem ser lidos como registros artísticos de um tempo e um espaço histórico. Nesse instigante jogo que se desenvolve entre o que é possível dizer e a impossibilidade do dito, surge a relevância da poesia. Quando a poesia diz o interdito, quando se grita o que deveria ser silenciado e denuncia a proibição do dizer é que seu valor é novamente provado e atualizado nas circunstâncias pós-modernas.

A escolha pelo trabalho poético do autor alentejano José Saramago para corroborar a hipótese de que a poesia viabiliza denúncias em períodos de exceção se justifica por três principais razões. A primeira e mais evidente é a postura política anticapitalista do escritor, manifestada publicamente em entrevistas, textos jornalísticos e tematizando toda a sua obra literária. A segunda motivação se refere à estreia de Saramago no universo poético, a aparente busca pelo estilo peculiar que o consagraria mais tarde, as várias experimentações formais e estilísticas

empreendidas pelo poeta e as temáticas sociais discutidas artisticamente na obra. Por último, o período histórico-político em que a obra foi produzida e lançada que, certamente, inspirou e motivou o artista em sua produção poética inaugural.

Soma-se a isso a escassez de estudos realizados acerca desta obra de Saramago. A vasta fortuna crítica encontrada sobre o trabalho do autor se debruça, sobretudo, sobre as suas obras romanescas. Em estudo publicado por José Leite de Oliveira Jr. (2017), essa tendência se evidencia: o pesquisador fez um levantamento em que elenca os livros do autor mais explorados pela crítica nos últimos anos, e quantifica o acervo de trabalhos publicados entre os anos de 1989 e 2016 acerca da obra de Saramago. O inventário feito por Oliveira Jr. (2017) revela a atualidade da obra do autor, sua importância para os estudos de teoria e crítica literárias e a adesão de novas pesquisas sobre a produção artística de Saramago. Apesar da vasta produção literária do escritor alentejano, que deixou registros de sua competência artística em diversos gêneros literários – como a poesia, o teatro, o romance... – o trabalho de Oliveira Jr. (2017) aponta que é neste último que se concentra a maior parte das publicações críticas. Apenas no ano de 2011, de 27 artigos divulgados sobre o autor, 21 tratavam especificamente de seus romances (OLIVEIRA JR, 2017). O romance mais estudado do autor, de acordo com esse inventário, é um dos que tem a poesia, e uma das mais importantes figuras poéticas de Portugal como tema: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1987). Segundo Oliveira Jr. (2017, p. 17), “o fato de trazer a intertextualidade com o heterônimo de Fernando Pessoa, largamente estudado pela crítica, parece explicar, pelo menos em parte, o destacado quantitativo de doze registros.”

O referido levantamento revela a predileção da crítica pelos romances do autor, o que pode ser justificado pela maturidade da escrita apresentada nessa fase da produção de Saramago. Uma busca rápida pelos repositórios de trabalhos acadêmicos demonstra a escassez de trabalhos publicados sobre *Os poemas possíveis*. Nesse contexto, a presente pesquisa se apresenta como um material que amplia a crítica saramaguiana no que se refere à sua poesia e pretende atuar como fonte de futuras pesquisas que eventualmente se interessem por esta mesma obra.

Esse interesse majoritário dos estudiosos de Literatura pela escrita em prosa de Saramago reforçam sua consagração como escritor com estilo peculiar já definido, temáticas e ideologias consolidadas, críticas bem dirigidas e a perspicácia de leitor do mundo que escreve com a consciência social de que a literatura pode ser ferramenta de transformação dos sujeitos enquanto indivíduos participantes de uma coletividade, como analisa Rosemere Ferreira da Silva (2006) ao estudar os propósitos sociais da obra *Conto de uma ilha desconhecida* (1997):

[...] a formação de uma identidade aberta que se percebe como possibilidade de criação de novas identidades, produzindo sujeitos capazes de articular sua própria elaboração discursiva direcionada não a uma narrativa particular, mas a uma narrativa que se pretende coletiva, que reclama por transformações sócio-culturais através da desconstrução do discurso paradigmático. (SILVA, 2006, p. 2).

A tentativa de reparação histórica através de uma reescritura da história dita oficial é uma outra característica marcante da obra saramaguiana observada pela pesquisadora: “O engajamento literário de Saramago se expressa por uma tensão dialética: literatura ativa, radicada como instrumento de transformação social que insiste em desconstruir um discurso paradigmático.” (SILVA, 2006, p.4). Tais características, evidentes nos romances, podem ser percebidas também no início de sua carreira literária. Na poesia, Saramago utiliza-se de diferentes estratégias para tratar das temáticas sociais que depois retomaria nos romances. A principal diferença, além da forma obviamente, é o contexto em que esses mesmos temas são abordados: durante o período ditatorial, o autor valeu-se de mais sutileza, mais cautela e foi impedido pela censura de usar a ironia e a crítica tão agudas, de maneira explícita, que expressaria em prosa no auge de sua produção. Daí surge o interesse deste estudo por essa obra: para expressar-se de modo prudente, circunspecto e precavido, o poeta utilizou-se de diversos recursos discursivos para manter em curso o propósito social de sua arte poética. Para alcançar os leitores mais atentos a uma literatura engajada e promover uma reflexão crítica acerca do momento histórico e do regime político vigente, que inclusive silenciava artistas, Saramago utiliza a linguagem poética para iniciar seu projeto literário que décadas mais tarde lhe galardoaria com um prêmio Nobel de Literatura.

Quanto à sua estrutura composicional, *Os poemas possíveis*, primeira das três obras poéticas em verso de Saramago, é dividido em cinco partes unidas por temáticas comuns que perpassam as cinco divisões, totalizando 147 poemas, que sofreram alterações entre a primeira e a segunda edição da obra, com dezesseis anos de intervalo entre elas. Os poemas passaram por uma espécie de reescritura, justificada assim pelo próprio autor: “Eu diria (e com este remate me dou por explicado) que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes. Ou para usar expressões menos metafóricas, procurou tornar *Os poemas possíveis* possíveis outra vez. Ao menos.” (SARAMAGO, 1982, p.14).

A primeira parte, “Até o sabugo”, traz entre suas temáticas um certo descontentamento, uma insatisfação, inconformismo com a impossibilidade de sentido da vida, o desgaste do tempo e a decepção que, para Maria de Lourdes Cidraes (1999), desemboca em um acomodado estoicismo. A segunda seção de poemas, a que mais interessa a este estudo, chamada “Poema a boca fechada”, é a mais rica em críticas ao sistema político vigente em Portugal na segunda metade do século XX. O tom de protesto e denúncia, em poemas escritos ferrenhamente imersos em crítica social e apelo articulatório, formam a segunda parte da obra e une-se à primeira como uma alternativa à decepção pela vida ressentida pelo eu lírico da seção primeira da obra. Em “Poema a boca fechada”, a influência de poetas como João José Cochofel e Joaquim Namorado são fortemente percebidas. Os poetas de obras ideologicamente engajadas exercem notável diálogo nas três obras poéticas saramaguianas. Para a pesquisadora Maria de Lourdes Cidraes (1999, p. 42), os poemas desta segunda divisão são marcados por “um discurso duro e tenso repassado por uma cáustica ironia que nenhuma compaixão ou misericórdia mitiga”.

“Mitologia”, a terceira parte da obra, propõe uma humanização do divino como tentativa de mitigar a sensação de vazio proporcionada pela solidão e incerteza do futuro. Os poemas desta seção são marcados por influências neoclássicas, observadas a partir de referências horácianas e reisianas. O penúltimo grupo de poemas do livro, intitulado “O Amor dos Outros”, elenca figuras representativas do amor imortalizado, amantes eternos como Romeu e Julieta, Dom Quixote e

Dulcinéia e Pedro e Inês de Castro. Cristina Serôdio (1999), sugere, inclusive, a possibilidade de leitura dos poemas desse bloco de forma linear, como um único poema dramático, ditado por uma personagem em primeira pessoa. Já o último bloco de poemas, “Nesta Esquina do Tempo”, celebra o amor carnal, o encontro erotizado de corpos em movimento. O estudioso Elielson Sgarbi (2006, p. 19), analisando este bloco de poemas, sintetiza: “a última parte de *Os poemas possíveis* poetiza a associação paronímica das palavras mar/amor, em que o movimento do mar pode ser comparado ao movimento do amor, uma vez que implica doação, poetizando o constante retorno.”

Apesar desta segmentação desigual em cinco blocos de poemas, a obra é “costurada” por um fio unitário que estabelece conexão entre as partes, de maneira que “quase todos os poemas poderiam ser intercambiados e aparecerem em quaisquer outras das quatro divisões do livro às quais não pertence, sem que isto implicasse uma alteração demasiado violenta na leitura de *Os Poemas Possíveis*” (COSTA, 1997, p. 50). Essa unicidade, garantida por aspectos formais e temáticos afins, garantem o tom categórico que Saramago imprime aos poemas, que mais tarde seria característica marcante também em sua produção prosaica. Conforme afirma Horácio Costa (1997), a relação estreita entre poesia e prosa saramaguiana é inegável e o estudo de uma implica também no estudo da outra, pois “a experiência poética não pode ser dissociada da prosa de Saramago; está estruturalmente ligada a ela e nela até hoje desempenha um papel relevante.”

Saramago é um desses escritores destacados na ficção que estreiam pela via lírica, a exemplo de alguns brasileiros como os imponentes nomes de João Guimarães Rosa e Machado de Assis. A notoriedade na prosa retém a atenção da crítica especializada nesses escritores, o que, por consequência, relega sua poesia a segundo plano. Maria Alzira Seixo (1987, p. 7) discorda da opinião da crítica quando se diz que “os dois livros de poesia de José Saramago são tentativas incipientes que só merecem a nossa atenção por constituírem a entrada do grande romancista nos terrenos da literatura”, para a estudiosa e para os interesses desta pesquisa, tal opinião é refutada facilmente pela “coerência orgânica, unidade temática e pela coesão estrutural” da obra poética de Saramago. Segundo o próprio

autor, no prefácio que abre a segunda edição de *Os poemas possíveis*, é nesta obra que começam a ser definidos os “nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança.” (SARAMAGO, 1981, p. 13). Adiantando-se ou respondendo aos apontamentos que menosprezam sua poesia, o autor de *Os poemas possíveis* ressalta a importância desta obra inaugural para a formação de seus interesses como escritor de literatura ficcional.

Para a presente pesquisa, *Os poemas possíveis* interessa, sobretudo, pela expressividade inerente aos textos poéticos, que dispõem de recursos vários que possibilitam ao poeta manifestar seus sentimentos e objetivos, inclusive em um contexto de interdição das vozes dissidentes. Sabe-se que Saramago desenvolveu parte dos temas abordados nos poemas em seus romances posteriores, porém, o contexto em que foram produzidos e os recursos de que dispõem os textos em prosa são outros. A explicitação do tratamento de temas polêmicos, as críticas sociais diretas, o humor corrosivo e irônico presentes nos romances saramaguianos são manifestados de maneira discreta e cautelosa nos versos d’*Os poemas possíveis*. Oprimido pelo regime que cerceava a liberdade criativa dos artistas, o escritor teve de valer-se de alegorias, metáforas, símbolos diversos para, por meio desses elementos, empreender uma tentativa de despertar nos leitores uma consciência crítica acerca do momento político partilhado por eles.

No referido prefácio, o autor menciona o fato de o artista ser um fruto de sua época, de produzir de acordo com as circunstâncias possíveis, daí o título tão assertivo para a primeira coletânea de poemas do autor, “cada criação cultural há-de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz”. (SARAMAGO, 1981, p.13). Saramago assume, assim, o compromisso de ser um escritor atento à sociedade e ao contexto histórico que vivencia e reflete isso em sua produção artística, ora fazendo um registro descritivo de posturas e acontecimentos e ora propondo uma reparação, uma reescrita da História oficial, dando voz aos esquecidos e oprimidos pelo sistema político vigente. “Poema a boca fechada”, o segundo bloco de poemas da obra, que “reúne textos da mais decidida intervenção social” (SEIXO, 1987, p. 10), exemplifica bem o engajamento do poeta com a

tentativa de intervir, pela arte, na política e na sociedade portuguesa da segunda metade do século XX. Nessa análise, na qual serão priorizados os poemas de cunho político, frisaremos as possíveis referências ao regime político de Salazar, bem como as figuras e discursos que possam ser atribuídos à ditadura e censura política do momento da publicação da obra.

Para tal feito, utilizar-se-á, principalmente, o método comparativo da Literatura, que consiste em estabelecer confronto entre dois textos ou excertos literários a fim de averiguar semelhanças ou diferenças que os aproximem ou distanciem. O objetivo principal é observar a recorrência de desvios textuais, entendidos aqui como fugas propositais de uma norma, o que pode ser o início de um delineamento do estilo saramaguiano de escrita, tornado tão peculiar em sua maturidade. “Constituem a norma aqueles hábitos, construções ou usos da maioria de uma população, ao passo que os desvios são as alterações devidas ao desconhecimento, lapso de memória ou algum intuito expressivo.” (MONTEIRO, 2005, p. 45). A relação possível entre uma atitude desviante de escrita e um propósito expressivo pode ser reveladora de uma estratégia consciente de composição poética, em que o poeta se afasta do senso comum propositalmente, denunciando com essa quebra de paradigmas uma lógica dominante que pode ser representativa de um sistema maior, extralinguístico. A insistência em determinados temas, especialmente os de caráter mais social, cujo enfoque desta pesquisa privilegia, também pode ser percebida pela comparação entre os poemas da obra.

O conceito de estudo comparado é, então, aqui contemplado, pois como determina Tânia Carvalhal (2006, p.8) “quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método — e começamos a pensar que tal investigação é um “estudo comparado”. É válido salientar, no entanto, que a comparação nesta pesquisa é apenas um meio para se alcançar o propósito anteriormente mencionado, a saber analisar os recursos poético-discursivos e iconográficos usados por José Saramago na obra *Os Poemas Possíveis* com o intuito de criticar, registrar ou denunciar a opressão do Estado Novo português, sob

o comando do ditador António Salazar. Dessa maneira, corrobora-se o que afirma Carvalho (2006) sobre o método comparativo:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Compreender as influências poéticas de Saramago, suas referências e inspirações literárias e os temas que o escritor partilhava com outros poetas contemporâneos guiarão também esta análise com o intuito de elucidar as preocupações comuns à classe artístico-literária da década de 60 em Portugal. Poetas como Natália Correia, Joaquim Namorado e João José Cochofel serão aqui evocados, sob observações do crítico Eduardo Lourenço (2007), a fim de lançarmos um olhar sobre o movimento neorrealista em Portugal e, assim, entendermos os reflexos dessa corrente literária n'*Os poemas possíveis* e as contribuições dessa obra para o momento literário em que foi publicada. Adiante-se que os poetas acima mencionados dialogam quanto ao aspecto engajado de suas obras. A militância expressa por esses autores interliga suas produções poéticas em um todo neorrealista. Inconformados com o *status quo*, contrários ao sistema ditatorial de Salazar, alinhados ao modelo socialista de sociedade e economia, os poetas dessa fase ilustram em sua arte um ativismo social. A lírica dessa poesia é densa, carregada de imagens funestas, pesadas e desiludidas. A comparação de poemas desses autores com os de Saramago demonstra a afinidade de propósitos sociais: o interesse em ter no leitor um aliado na luta política parece ser latente na poética desses escritores.

Dentre os nomes citados, o de Natália Correia é emblemático para este estudo. A poetisa atuou efetivamente no cenário político do Estado Novo, opondo-se abertamente a António Salazar, o que lhe rendeu duras represálias. Além de processos judiciais, a poetisa teve várias de suas obras censuradas pela PIDE ¹, o órgão de fiscalização e censura do regime salazarista. Natália foi uma das vozes

¹PIDE era a sigla utilizada para referir-se à Polícia Internacional e de Defesa do Estado durante a ditadura salazarista. O órgão atuou entre os anos de 1945 e 1969 e foi responsável pela repressão a toda manifestação de oposição ao Estado Novo Português.

mais eloquentes na convocação da classe a manifestar-se contra a falta de liberdade de expressão e a perseguição política no regime ditatorial do Estado Novo. A insubordinação e a crítica mordaz à Igreja são as temáticas mais recorrentes em sua obra. Em *Pécora*, por exemplo, publicada em 1967, apenas um ano depois de *Os poemas possíveis*, a poetisa questiona o pacto estabelecido entre as forças eclesiais de Portugal e o Estado para manter o controle sobre o povo. As associações temáticas, sobretudo ao tratar-se de assuntos políticos, entre a obra de Natália Correia e a de José Saramago são facilmente percebidas e isso é revelador da atenção que ambos detinham sobre os acontecimentos sociais na época. Uma curiosidade biográfica é que, algum tempo depois dessas primeiras publicações, os dois, juntamente com outros artistas renomados de Portugal, fundariam a Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC), ação concreta que ilustra o empenho dos escritores em defesa da liberdade, motivada pelo longo período de censura e opressão em que viveram.

Quanto às outras influências literárias de Saramago nesse período, destaca-se o nome do poeta Joaquim Namorado, que no mesmo ano de publicação da primeira edição de *Os poemas possíveis*, também lançou sua *A poesia necessária* (1966), obra marcada pelo tom ideologicamente engajado. Namorado atuou politicamente pelo Partido Comunista Português, o que lhe rendeu perseguição e três prisões nos cárceres do fascismo português. Interessa a este estudo as afinidades temáticas dos dois autores bem como as relações de ambos com o movimento neorrealista português, o que confirma que a manifestação política pela via poética foi uma estratégia utilizada por vários outros escritores do mesmo período, divergindo-se apenas quanto aos recursos linguístico-discursivos empregados em tal intento e quanto ao grau de observância e temor aos órgãos de censura ditatoriais de Salazar. Em Saramago, por exemplo, vê-se a preferência por um estilo composicional neoclássico, o que confere aos seus poemas uma dicção mais sisuda, menos impositiva, com críticas um tanto mais veladas. Para Horácio Costa (1997, p. 51), a opção por essa estética mais ponderada foi um traço recorrente em autores neorrealistas portugueses, por esse motivo é “interessante aproximar a fase de sua produção poética que estudamos à obra de poetas de

cumeeira no movimento neo-realista, tais como João José Cochofel e Carlos de Oliveira, cuja poesia do período neo-realista se caracteriza pela gravidade do tom e pelo patetismo da dicção.” A sobriedade em alguns textos de cariz neoclássico d’*Os poemas possíveis* corrobora o que afirma Costa (1997), a menção a Camões, as influências mitológicas e bíblicas acentuam o teor de gravidade na obra, a exemplo do que também fizeram os autores mencionados, cujos poemas serão citados nesta análise em comparação aos de Saramago.

Além das referências literárias que exerceram influência na composição da obra poética de Saramago e do reflexo de características do movimento neorrealista português na coletânea de poemas inaugural do autor, é válido também contextualizar o momento histórico em que a obra foi produzida e publicada, isto é, o Estado Novo português, ou a ditadura cívico-militar de António Salazar. Tal conjuntura política exerce um impacto definitivo na produção artístico-cultural da época e os reflexos dessa interferência é o que dá mote a essa pesquisa. Compreender os mecanismos de censura, opressão e perseguição à classe artística possibilita o acesso às camadas mais sutis da crítica embutida nos recursos poéticos utilizados por Saramago para mitigar os efeitos de um possível cerceamento aos seus escritos. As considerações de Lincoln Ferreira Secco (2004) e de António de Figueiredo (1976) sobre esse período histórico de Portugal serão utilizadas nesta pesquisa com o propósito de entabular uma reflexão acerca dos efeitos de uma coação contra a manifestação crítica de um artista.

Os períodos de exceção costumam suscitar o aparecimento de obras artísticas de cunho questionador produzidas pelos opositores a esse sistema opressor. A importância desses trabalhos e os efeitos que são capazes de fomentar no público é algo inquestionável, de maneira que é papel da crítica e dos leitores atuais debruçarem-se sobre essas obras a fim de lançar luz sobre a urgência de se manter em alerta em favor da democracia e da liberdade. O esforço dos poetas que, sob o risco de perseguição, lutaram contra um sistema fascista deve ser considerado por seu valor ideológico, político, histórico e social tanto quanto por sua importância estética e formal. Forma e conteúdo aliam-se em um mesmo projeto de libertação de consciências em *Os poemas possíveis*.

Isto posto, a pesquisa aqui empreendida está estruturada em três capítulos, divididos conforme a temática a ser investigada nos poemas, a saber: as influências literárias, o sistema ditatorial de António Salazar e os recursos poético-discursivos empregados para se manifestar contra o sistema fascista do Estado Novo português. A distribuição do conteúdo nessas três seções tem a finalidade didática de conduzir as análises aqui realizadas em uma linha crescente de complexidade: das estruturas formais dos poemas às figuras iconográficas, perpassando o objetivo central de compreender as manifestações políticas do poeta contrárias ao regime ditatorial de Salazar.

No primeiro capítulo, serão explorados os conceitos de poesia neorrealista, situando os poemas possíveis dentro deste contexto literário a fim de saber em que pontos se aproxima ou se distancia com esse movimento literário e se há um diálogo entre os objetivos dos poemas de Saramago e os propósitos dessa corrente de Literatura. Nesse capítulo também se fará breves comparações entre os poemas de *Os poemas possíveis* e outras produções poéticas contemporâneas à data da primeira publicação dessa obra de Saramago. Textos de Natália Correia, Joaquim Namorado e João José Cochofel serão recrutados nessa etapa de análise para balizar os interesses e propósitos, sobretudo os da esfera social, de autores de poesia desse momento. Serão verificadas as estratégias discursivas e composicionais desses poetas e suas posturas diante do sistema político, buscando-se traçar um paralelo comparativo entre essas posturas em suas obras e na de Saramago.

No segundo capítulo, busca-se contextualizar o período histórico vivenciado em Portugal por Saramago no período de confecção de seus primeiros poemas. Compreender o conflito identitário do povo português nesse momento, a crise democrática que enfrentavam e os sentimentos de medo e indignação comuns a artistas que viveram sob esses sistemas, pode justificar os procedimentos do eu lírico em alguns poemas e os sentimentos que busca suscitar em seus leitores. O anseio por liberdade, a sede por justiça e a tentativa de conscientizar os leitores em prol de um levante contra a ditadura também podem ser melhor compreendidos depois dessa contextualização histórica.

Na terceira parte, a análise se concentra na representação feminina da obra. Discutiremos de que maneira a erotização do corpo feminino nos poemas se propõe a ser uma afronta ao conservadorismo de base cristã do regime salazarista. Apontar os procedimentos estéticos, os recursos descritivos, as composições frasais, os desvios linguísticos propositais e as possibilidades de propósitos discursivos no que tange às manifestações políticas contra o Estado Novo nos poemas serão o enfoque da investigação dentro da obra. Dessa vez, os poemas serão comparados entre si, buscando-se a recorrência de estruturas semelhantes que possam configurar um cacoete ou delinear um estilo de escrita do poeta nessa primeira fase de sua produção literária.

Ressalte-se ainda que os esforços realizados nesta pesquisa não esgotam sobremaneira as numerosas possibilidades de leituras e interpretações dessa obra. Valemo-nos aqui de outros trabalhos já publicados sobre *Os poemas possíveis*, que se tornaram referência no estudo dessa coletânea de poemas, com o propósito de somar esse trabalho ao vultoso volume que compõe o acervo crítico de Saramago. O recorte temático do posicionamento político do autor perante o sistema ditatorial vigente, pretende complementar o rol de temas estudados que não cessa de crescer, o que é comum ao tratar-se de boa literatura.

2 “VEM DE QUÊ O POEMA?”: Uma contextualização literária da obra *Os poemas possíveis*.

É difícil falarmos sobre um consenso acerca da conceituação de poesia. Parece haver um ponto pacífico, a depender da época histórica e do contexto literário em que se fala sobre poesia; contudo, é notório que o campo em que se situa o poético na contemporaneidade é muito mais amplo que o do período clássico, século XVI, ou mesmo do moderno. De versos livres a prosa poética, onde há lirismo, floreio linguístico e preocupação com a forma, surgem questionamentos sobre a natureza do texto. Seria o verso o elemento definidor da poesia? Ou ainda a métrica? O filósofo Aristóteles, que continua sendo uma das principais referências em arte poética no Ocidente, encaminha a discussão propondo uma reflexão sobre a diferenciação entre texto poético e texto não poético: “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer” (Aristóteles, 1988, p.28).

O raciocínio de Aristóteles, formulado no século IV a.C, vai ao encontro dos termos modernos sobre poesia, cuja formulação do conceito perde-se na Idade Média por cerca de um milênio “[...] e só ressurge, episodicamente, por volta de 1150” (CURTIUS, 1996, p.199). Não se trata da rigidez da métrica ou mesmo da composição em versos, mas principalmente do tipo de linguagem utilizada pelo poeta; espera-se que em textos líricos se empregue uma linguagem “[...] em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas.” (ARISTÓTELES, 1988, p.48).

Independente dos critérios evocados para categorizar um texto como poético ou não, o que não se pode menosprezar é o objetivo ou a função social desse texto, que, a depender do contexto cultural em que é veiculado e da interação entre esse texto e o seu público leitor, pode resultar em diferentes inspirações, de acordo com as afinidades entre o propósito comunicativo de seu autor e da expectativa e recepção dos leitores.

O *corpus* de nosso estudo, por exemplo, isto é, a coletânea de poemas de José Saramago intitulada *Os poemas possíveis*, escrita e publicada em um contexto de exceção, leva ao público o potencial transformador que a classe artística, a exemplo do referido poeta, tanto almejava. O engajamento político de um escritor declaradamente marxista, oposto ao sistema ditatorial vigente, e a expectativa de um público que consome arte crítica são o combustível capaz de suscitar um levante de consciências inconformadas com a violência e a opressão de um regime fascista em Portugal.

É fato que a adoção de uma estrutura com maioria de versos em decassílabo, a opção por muitos poemas em forma de soneto e o emprego de rimas ricas em grande parte das estrofes revelam o conservadorismo de Saramago em relação à forma de seus primeiros textos. “Esta preferência métrica responde a uma exigência de rigor e harmonia e aponta, desde logo, para o que será uma constante dos primeiros textos poéticos do escritor: o neoclassicismo.” (CIDRAES, 1999, p.39).

Não parece ser a intenção do autor romper com tradições ou impor novos paradigmas, mas antes aproveitar-se do modelo classicamente aceito de poesia para embutir uma mensagem de teor político militante na maior parte dos poemas. Tal intenção, comum ao movimento literário que ficou conhecido em Portugal como Neorrealismo, corrobora a discussão que tratamos acima sobre a correspondência entre texto poético e contexto cultural em que circulam. A respeito disso, o estudioso Antônio Donizete Pires (2006) acrescenta:

Mudam as razões éticas e estéticas: se, como vimos, na Idade Média a mescla de formas e procedimentos também está presente, em consonância com o gosto medieval pela junção de conteúdos extremos (como o sagrado e o profano, o sério e o jocoso), verifica-se, por exemplo, que isso se dá no Simbolismo por motivos diferentes, pois agora os poetas, na trilha de Wagner e Baudelaire, estão preocupados com a obra de arte total, sintética, sinestésica, e com a perfeita expressão das analogias universais que ligam todas as coisas, em galáxias. (PIRES, 2006, p. 41).

Ainda sobre uma possível classificação de *Os poemas possíveis* em segmentos literários, Horácio Costa, no estudo dedicado a essa obra, “nela detectou, a par de um neo-horacianismo reisiano, uma textualidade depurada e uma referencialidade semântica próximas do rigor e do empenhamento da estética

neo-realista mas também de uma poesia pura como a de Valery.” (CIDRAES *apud* COSTA, p. 50).

A interessante conjugação entre os propósitos neorrealistas expressos em um formato com traços neoclassicistas situa a obra poética de Saramago em um limiar entre movimentos literários que se complementam na finalidade de relembrar os tempos gloriosos de Portugal enquanto se questiona o presente conturbado. Despertar o saudosismo de um período áureo da nação é a mola propulsora que pode impulsionar um anseio de mudança da realidade opressora do sistema salazarista.

Segundo o comentário de Pires (2006), não somente a função social dos textos literários mudam de acordo com a época em que são publicados, mas também as preferências estético-formais do público e dos poetas. Cabe ao escritor, o desafio de optar por unir preferências às intenções comunicativas que possui ou romper paradigmas sugerindo novas possibilidades de se fazer poesia.

Sobre esse desafio de confeccionar poemas e principalmente sobre a utilidade social dos textos, sobretudo em um contexto político adverso, o próprio autor de *Os poemas possíveis*, decide lançar essa reflexão num dos textos de abertura, intitulado “Arte poética”:

Vem de quê o poema? De quanto serve
A traçar a esquadria da semente:
Flor ou erva; floresta e fruto
Mas avançar um pé não é fazer jornada,
Nem pintura será a cor que não se inscreve
Em acerto rigoroso e harmonia.
(SARAMAGO, 1981, p. 20).

No primeiro verso, o eu lírico lança ao leitor uma pergunta reflexiva ou estaria ele mesmo se questionando sobre seu ofício? Sabe-se que essa estratégia de convidar diretamente o interlocutor a participar das reflexões é uma característica, um pouco depois, consolidada na escrita de Saramago. Uma forma persuasiva de convencer os leitores da relevância de tal indagação. Qual a origem do poema, de onde vem esse impulso ou necessidade de compor versos? Qual a razão ou antes qual a relevância dessa arte? Logo em seguida, uma sugestão de resposta: o poema seria a esquadria de uma semente.

Evocaremos nesta análise um conceito de símbolo que nos permite interpretar de maneira mais ou menos objetiva as imagens sugeridas nos versos de “Arte Poética”. Para Jung (2008), o símbolo seria “[...] um termo, um nome, ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (JUNG, 2008, p. 18).

Dado o seu caráter vago, a simbologia de determinados elementos, sobretudo na literatura, permite interpretações várias da mesma imagem sugerida. O símbolo, portanto, ultrapassa os limites da materialidade da palavra: “o símbolo deve ser considerado como algo que supera a palavra, a expressão ou a imagem ocorrida no cotidiano de cada indivíduo.” (GONÇALVES, 2020, p. 23).

Se pensarmos nas imagens sugeridas pelos vocábulos “esquadria” e “semente”, e em toda a simbologia que essas figuras carregam, teremos, então, o substrato necessário para a linha interpretativa que nos permite associarmos o fazer poético de Saramago à militância política por meio dos recursos poéticos utilizados neste livro.

O conceito literal de esquadria remete à amplitude de aberturas; portas, janelas, componentes decorativos da arquitetura que permitem entrada e saída, elementos formadores de um outro conceito: o de passagem. A associação entre as possibilidades semânticas de termos simbólicos recruta novos significados, formando uma rede conceitual capaz de validar o fio interpretativo escolhido. Saliente-se que nosso intuito neste estudo é evidenciar o cunho político dessa obra, de maneira que proporemos leituras que direcionem a interpretação para essa seara.

Entendendo “esquadria” como passagem, e semente, como nascimento, brotação ou renascimento, vida nova, podemos esmiuçar a resposta que o próprio eu lírico sugere para sua pergunta inicial. A poesia seria uma ferramenta, um recurso capaz de fazer brotar novos sentimentos/ações, que incitem uma transformação social, uma passagem de um sistema opressor e violento para um democrático e libertador. Um renascimento político e social, um brotamento de consciências engajadas em mudança concreta. O que é reforçado no verso “Mas

avançar um pé não é fazer jornada”², que pode ser interpretado aqui como o esforço necessário para transformar o anseio de mudança em realidade material.

Sobre os três primeiros poemas da segunda edição “Até ao sabugo”, ‘Arte poética’ e “Processo”, Cidraes (1999) os considera uma espécie de manifesto poético, em que o autor torna evidentes suas intenções com o ofício poético e as inquietudes que o motivam a escrever. Para Cidraes, a obra obedece “a uma estrutura rigorosa, fechada e paradoxalmente circular; iniciando-se com um verdadeiro manifesto poético, afirmado nos três poemas de abertura, finda com a exigente auto-avaliação de uma experiência aparentemente terminada [...]” (1999, p. 39). Essa perspectiva de Saramago, apresentando-se como leitor e crítico de si mesmo, é uma postura adotada pelo escritor em sua primeira obra e retomada ao longo de sua produção em prosa. Começamos nossa análise com o poema “Até ao sabugo”, transcrito integralmente abaixo:

Dirão outros, em verso, outras razões,
Quem sabe se mais úteis, mais urgentes.
Deste, cá, não mudou a natureza,
Suspensa entre duas negações.
Agora, inventar arte e maneira
De juntar o acaso e a certeza,
Leve nisso, ou não leve, a vida inteira.
Assim como quem rói as unhas rentes.
(SARAMAGO, 1982, p. 19).

Do primeiro poema, “Até ao sabugo”, merece nossa atenção o título, que, além de explicitar os anseios do escritor e tratar aparentemente das suas razões poéticas, também pode aludir ao contexto político de Portugal. O processo metafórico da imagem do sabugo, interpretado numa primeira leitura como a espiga de milho sem grãos, é rico em sugestões simbólicas. Pode ser entendido como o

² É interessante o paralelo possível entre esse poema e o texto do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a manhã”, coincidentemente publicado em 1966, na obra *A educação pela pedra*. No poema, os versos primeiros: “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos.” apelam para a necessidade do sentimento de coletividade nas lutas por uma libertação do contexto de autoritarismo. A simbologia retratada na metáfora “manhã” remete ao clarear, ao despertar e a todo um contexto de desalienação, a exemplo do que faz Saramago na maioria de seus poemas. Saliente-se que em 1966, a recém-instaurada ditadura militar brasileira, inseriu o Brasil em uma conjuntura política semelhante à de Portugal sob o Regime Salazarista, de modo que a classe artística se manifestava cautelosamente contrária, tremendo a repressão e a censura.

cerne, aquilo que é a essência do milho, de onde o fruto nasce, lugar insípido que dá origem a algo doce e nutritivo, se pensarmos na ordem crescente de brotação e nascimento do milho. Porém, o caminho inverso também é uma possibilidade. “Sabugo” é o que sobra depois que o milho é arrancado, é a parte geralmente desprezada desse fruto, sem proveito. Se fizermos associações entre essa simbologia e o período de crise pelo qual passava o país durante o Estado Novo, conseguimos extrair desse título um significado político latente. Se concordarmos que é nos tempos de crise que surgem as oportunidades de mudança, fica, então, fácil fazermos essa analogia com o fruto do milho. É do período de crise (sabugo), que brota a mudança, o anseio por transformação social (fruto).

No contexto do poema, no entanto, e isso só é explicitado no último verso “assim como quem rói as unhas rentes”, o conceito de sabugo é outro. De acordo com os conhecimentos da ciência anatômica, “sabugo” é o nome popular que se dá à parte do dedo em que a unha se encrava e adere. Note-se que, até o último verso, não sabemos tratar-se especificamente desta definição, e a do milho, muito mais comum e usual, não pode ser desconsiderada até aí. A imagem anatômica, contudo, é, igualmente, abundante em significações. Pode-se pensar, por exemplo, no afinco e na insistência com que o eu lírico se dedica à sua motivação poética.

A ânsia de “inventar arte e maneira/ de juntar o acaso e a certeza”, cumula de sentido a imagem angustiante de alguém roendo completamente a própria unha. O sentimento de ansiedade, já revelado no primeiro poema da obra, e que parece ser uma constante nos demais textos, é ilustrado com o sintoma mais visível dessa sensação, o ato de roer as unhas. O eu lírico nega a necessidade de esconder a própria inconformidade, esse desejo de transformar o acaso em algo seguro. O que é ansiedade senão essa preocupação com o que há de vir? E como não se preocupar quando se vive em um contexto político em que a própria liberdade é cerceada?

O desejo de aliar os sonhos com o futuro, expresso pelo eu lírico no verso “De juntar o acaso e a certeza”, vai ao encontro do que diz Eduardo Lourenço (2007) sobre o mote da poesia neorrealista portuguesa: “[...] o grande tema dessa poesia, a sua obsessão permanente será afinal, sob vocabulário moderno e explícita intenção

social, o tema romântico por excelência do conflito entre o Sonho e o Real” (LOURENÇO, 2007, p. 16).

A certeza mencionada pelo poeta, representando a fatalidade do que está posto, a inevitabilidade da manutenção do *status quo*, em conflito com o acaso do que seria possível acontecer se se arranjasse “arte e maneira” de fazê-lo. O real é o que angustia o poeta, e o sonho é o que o inspira a escrever.

A poesia neorrealista que, injustificavelmente, recebeu tão pouca atenção dos estudos críticos, mescla seu conteúdo explicitamente social e político à expressão individual de cada poeta, fato que justifica a opinião de Eduardo Lourenço, segundo quem “o que essa poesia visivelmente queria dizer impressionava mais do que aquilo que ela realmente era” (2007, p. 29). O autor refere-se à escassez de uma expressividade formal que colocasse o movimento neorrealista ao lado de outras grandes correntes literárias no que tange à sua produção poética.

Atribuindo essa parca criatividade ao contexto social e histórico em que viviam os poetas nessa época, Lourenço acrescenta: “A geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça mesmo, que podemos situar, real e simbolicamente, entre Guernica e Hiroshima.” (LOURENÇO, 2007, p. 28). Esse período histórico de tensão em que surge e se desenvolve a corrente neorrealista reflete diretamente no formato da poesia dessa era literária, como se observa na rigidez dos decassílabos de Saramago: “Também esse nosso tempo, privado de bens e esperança, se prestava pouco ao exercício soberano da explosão formal, confinada nos seus sortilégios (...)” (LOURENÇO, 2007, p. 28).

Não é nossa ambição propor um duelo entre a relevância de um ou outro aspecto dessa poesia. Se a ideologia é o que sustenta os poemas neorrealistas ou se a forma é que deve sobressair-se não é a discussão central deste estudo. Antes, entendemos a indissociabilidade entre um e outro elemento dos poemas. A dependência entre eles é o que resulta no efeito impactante que tem sobre os leitores. Mais importante ainda é perceber de que maneira a forma alia-se à ideologia, transmitindo também uma mensagem.

A opção de Saramago por compor versos com dez sílabas poéticas, por exemplo, pode ser entendida como um demonstrativo da rigidez ou da tensão pelas quais os portugueses passavam naquele momento político de censura e opressão. Sabemos que o texto literário pode valer-se de todos os recursos de que dispõe a língua para transmitir seu discurso, portanto as opções formais feitas de maneira consciente pelo poeta não podem ser desconsideradas.

Prosseguindo em seus comentários sobre a questão formal dos poemas neorrealistas, Eduardo Lourenço faz uma analogia interessante entre a poesia neorrealista e a música de câmara:

A forma neorrealista é quase sempre - tirando as imprecações militantes e os ecos de romancista lorquiano – a natural à música de câmara, discreta, grave, séria, mais atenta à responsabilidade ideológica do que diz do que à maneira de dizê-lo, como se quisesse dissociar a veemência e o protesto de que nasce do envelope que os envolve. (LOURENÇO, 2007, p. 28).

A sisudez da composição saramaguiana em *Os Poemas possíveis*, observada na preferência pelas formas rígidas neoclássicas, pela erudição lexical e pela seriedade dos temas abordados corroboram a afirmação de Lourenço supracitada. A responsabilidade ideológica, motivação saramaguiana nesta e nas demais obras por ele produzidas, enseja o teor político dessa primeira coletânea de poemas; comprometido com a missão de suscitar adeptos à oposição do sistema salazarista, o poeta utiliza-se das formas consagradas de composição poética para carregar de significação política e social a mensagem imbuída nos seus versos.

Ainda sobre esse engessamento da forma, Cidraes (1999) comenta a respeito do poema “Arte Poética”: “Nele se enuncia uma poética de austeridade e rigor, ‘acerto rigoroso e harmonia’, ‘esquadria’ a sustentar a poesia com a mesma segurança com que a semente assegura a flor e a erva, a árvore e o fruto” (CIDRAES, 1999, p. 40).

Termos como austeridade, rigidez, seriedade e engessamento, que outros estudiosos utilizaram para caracterizar a obra de Saramago, são os mesmos que Eduardo Lourenço (2007) usa para se referir à geração neorrealista, e, segundo esse autor, tais características se aplicam a essa vertente literária como reflexo do

contexto de desgraça e tensão em que viviam os portugueses nesse período histórico.

“Processo”, poema que encerra a tríade de abertura da obra, prossegue com o manifesto poético mencionado por Cidraes (1999). Com cinco versos apenas e um título sugestivo de apenas uma palavra. Esse poema pode ser interpretado, seguindo nosso fio de leitura com recorte interpretativo voltado para os traços político-militantes dessa coletânea, pela imagem do sol que ilumina os olhos do poeta, dando-lhe lucidez e tirando-lhe da cegueira que acomete as pessoas alienadas pelo sistema.

As palavras mais simples, mais comuns,
As de trazer por casa e dar de troco,
Em língua doutro mundo se convertem:
Basta que, de sol, os olhos do poeta,
Rasando, as iluminem.
(SARAMAGO, 1981, p. 21).

O sol é um dos elementos mais representativos de diversas culturas, quase sempre associado a algo positivo. Na análise dos versos deste poema, utilizaremos duas das simbologias mais comuns atribuídas a esse astro do nosso sistema solar. A primeira, que vê o sol como sinônimo de iluminação e conhecimento. O sol, evocado como uma fonte de luz, que dissipa as trevas, pode ser associado ao conhecimento, luz capaz de clarear a escuridão da ignorância. Os olhos do poeta, iluminados por essa fonte de saber, são, então, capazes de transformar as palavras mais simples e comuns em uma língua de outro mundo. O poeta, inspirado por um espírito elevado, o do conhecimento, ou melhor, o da consciência política, livre de alienações, da cegueira e das trevas da ignorância que acomete as massas, é capaz de, por meio de suas palavras, mobilizar outras consciências e aclarar outros espíritos, encontrando adeptos ao seu projeto de oposição política.

Em outros contextos, o sol é também associado ao ciclo de renascimento e transformação. Pelos atos de nascer e se pôr todos os dias, o sol pode representar essa força transformadora e resiliente do renascimento. Diante da dificuldade de uma crise, a esperança de um recomeço, de uma melhoria futura. Se unirmos as duas simbologias, nossa leitura adquire maior significação: o conhecimento é

transformador, a iluminação da consciência pode fomentar um anseio por renascer, e os olhos do poeta, iluminados por essa luz do conhecimento transformador se compromete com a missão de compor versos capazes de afastar a alienação, a cegueira do obscurantismo.

“Das palavras, o poeta quer fazer aço temperado, cristal puro onde a realidade se refracte e transfigure.” (CIDRAES, 1999, p. 40). A poesia, entendida como a arte de lapidação da palavra, ganha novos contornos no Neorrealismo, sobretudo com Saramago. A beleza da palavra está a serviço de uma ideologia, mais especificamente de uma conspiração contra o sistema posto. A palavra como um “cristal puro onde a realidade se refracte e transfigure” é precisamente o desejo expresso no poema “Processo”. O eu lírico propõe a arte poética como um ofício capaz de transfigurar a realidade. O inconformismo com o modelo ditatorial que rege o país parece inspirar e motivar o poeta de *Os poemas possíveis* e ser uma mola propulsora que impulsiona a profícua confecção dos 147 poemas ricos em simbologias, sonoridades e metáforas.

A inquietação manifestada nos poemas de “Até ao sabugo”, por vezes, cede lugar a um certo tom de desencanto. O eu lírico mostra-se cansado e desesperançoso em relação a um engajamento da sociedade em prol de mudanças na política. Essa desilusão, no entanto, é o que faz brotar em grande parte dos poemas um dos traços mais marcantes da escrita de José Saramago: o tom irônico e complacente de seus narradores/sujeitos líricos. A ironia, estratégia tão empregada por tantos outros escritores, adquire com Saramago uma marca estilística peculiar. Em Saramago, a ironia é mais que uma figura de linguagem, é uma ferramenta utilizada para incomodar diretamente o leitor, motivando-o a agir concretamente em favor de uma mudança, de transgredir o que está colocado como certo.

Para melhor compreendermos os procedimentos de José Saramago em *Os poemas possíveis*, a ideologia política manifestada sutilmente nos poemas e as estratégias formais utilizadas pelo autor, vale destacarmos outras produções artísticas do mesmo período que influenciaram diretamente Saramago e se tornaram referências e paradigmas de poesia neorrealista. Compreender a relevância desses

poetas para o cenário literário da época e para a demarcação do movimento neorrealista em Portugal nos possibilita uma análise mais direcionada dos primeiros poemas do escritor alentejano. Começamos pela obra da poetisa Natália Correia: símbolo da luta política em Portugal, a atuação literária de Natália na poesia deixou um legado importante para os versos engajados e esteticamente elaborados do país.

2.1 Natália Correia e a postura anti-patriarcalista: Uma afronta aos princípios estadonovistas de Salazar.

De origem açoriana, Natália Correia tem uma produção poética profícua que se iniciou a partir dos seus vinte anos de idade. A militância política e o tom de protesto antissalazarista são as características centrais de sua obra e os principais pontos de contato entre a poesia da autora e a de José Saramago.

Em 1949, Natália teve seu primeiro livro censurado, o romance *Descobri que era europeia*, sendo publicado apenas anos mais tarde, em 1961. Ao nosso estudo interessa, sobretudo, a obra produzida pela autora na década de 60, mesmo período de publicação de *Os poemas possíveis*, a fim de observarmos de que maneira o contexto histórico político influi nas temáticas e na estética da produção artística dessa época.

É certo que os poetas que se opunham ao regime estadonovista escolheram vias diferentes para criticar o sistema fascista de António Salazar. Natália Correia, por exemplo, foi muito mais incisiva em sua oposição, o que lhe rendeu forte perseguição e resultou em uma condenação a três anos de prisão política. “Quando publicou a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, na mesma década, foi condenada a três anos de prisão, pois a censura teria considerado que a obra abalaria a moral e os bons costumes do país.” (NASCIMENTO, 2016, p. 18).

O Estado Novo português, a exemplo de outros regimes fascistas instaurados, mantinha um discurso em favor da família tradicional e dos bons costumes. Natália, que se posicionava politicamente em defesa da paridade da

mulher em relação ao homem na sociedade, atacou diretamente esse modelo machista de sistema patriarcal difundido pelo Estado Novo em Portugal. Em Saramago, similarmemente, as personagens femininas, já na primeira obra poética, são representadas de maneira elevada, distante da idealização romântica e sustentada no pensamento que iguala ambos os gêneros perante a sociedade; as personagens femininas se tornariam as grandes protagonistas também na prosa saramaguiana.

Sobre a atividade literária de Natália Correia, impactante para os mais conservadores e motivo de censura para a ditadura bem instaurada na década de 1960, Nascimento (2016) explica

Como atuante política e declaradamente contrária a Salazar, abalava a moral e os bons costumes impostos pelo Estado Novo, principalmente no que tange à questão da mulher. O regime salazarista tinha como um dos pilares de sua dicção o primado da família tradicional. Dessa forma, o papel da mulher tradicional era sempre muito reforçado pelo governo, concebido como o núcleo primordial da família. (NASCIMENTO, 2016, p. 18).

Para posicionar-se de maneira artística contra o patriarcado do sistema e a favor da liberdade feminina, a poetisa desenvolve o conceito de “mátria”, em oposição ao de pátria. “A noção de mátria desenvolvida por Natália compreende e empreende uma forte discussão acerca do poder patriarcal e da ditadura estadonovista. A expressão surge na obra de Natália pela primeira vez no livro de poemas intitulado *Mátria*, em 1967.” (NASCIMENTO, 2016, p. 19). Publicado um ano após a publicação de *Os poemas possíveis*, *Mátria* é uma das obras cujo teor político se encontra mais condensado na literatura de Natália Correia.

O conceito que dá título à obra é explicado por Nascimento nos seguintes termos: “A noção de mátria foi elaborada de forma muito particular por Natália e, *grosso modo*, vem discutir o poder da pátria e da hegemonia do pensamento androcêntrico através da utopia do matriarcado [...]” (NASCIMENTO, 2016, p.21) e acrescenta, mais adiante, no mesmo texto: “Com a noção de mátria, a escritora elabora uma crítica aos valores falocêntricos que a pátria fascista encarregou-se de estabelecer em Portugal nos anos do Estado Novo.” (NASCIMENTO, 2016, p. 28).

É possível estabelecermos um paralelo entre o destaque dado à temática do feminino na obra de Natália Correia e a centralidade das personagens femininas na Literatura incipiente de Saramago. É sabido que, nos romances, o feminino é

tratado de maneira especial pelo autor: desde personagens que se destacam pelo protagonismo, como Blimunda de *Memorial do Convento* (1982) até a anônima mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), cuja simbologia e papel no enredo do romance são essenciais para o desenrolar da trama.

No entanto, essa construção atenta de personagens femininos e a importância dada a elas na obra de Saramago já é sinalizada em *Os poemas possíveis*. Similarmente ao modo como a mulher é ilustrada na obra de Natália Correia, em Saramago a erotização do corpo feminino, vinculada à ideia de libertação dos padrões patriarcais, desafiava os valores propagados pelo sistema conservador de António Salazar.

Em estudo dedicado à investigação dos personagens femininos em *Os poemas possíveis*, Sandro Adriano da Silva (2022) traça um panorama geral do modo como essas mulheres são caracterizadas nos poemas e a representatividade dessa retratação na obra:

[...] o estatuto da personagem feminina dialoga com a condição histórica das relações de gênero. Daí Saramago apresentar um caleidoscópio histórico, social e estético no qual predominam personagens masculinas - sem demérito para as obras e malgrado a galeria de mulheres emblemáticas que se eternizam, desde simples tipos à protagonistas, em torno das quais se articulam enredos envolventes pelo humanismo. Neles, mulheres anônimas ou históricas, vivendo um cotidiano miserável em cidades igualmente sem nome ou em palácios reais, algumas indigentes e perseguidas, outras transgressivas, criam uma polifonia de vozes que se sobrepõem ao discurso autoritário, quer seja o histórico, o político ou o religioso. (SILVA, 2022, p.10-11).

Tanto em Saramago quanto em Natália Correia, a inclusão de personagens femininas parece estar a serviço de um certo revisionismo histórico. Muito se fala sobre os efeitos estéticos do erotismo feminino na obra da poetisa, mas é importante refletirmos sobre os propósitos políticos que motivam essa estratégia. Além da abordagem com tendências feministas, embora a autora rejeitasse a associação de sua imagem à alguma corrente feminista, é possível também perceber-se um afronte ao conservadorismo salazarista. Indo por igual direção, Saramago, ao explorar o erotismo do corpo feminino, do amor carnal, sobretudo, na última parte de *Os poemas possíveis*, “Nesta esquina do tempo”,

rebela-se contra o discurso estadonovista que relega ao corpo feminino o servilismo patriarcal defendido e propagado pelo sistema vigente.

Ao mesmo tempo em que usa o erotismo como pano de fundo, “Nesta esquina do tempo” trata também outras temáticas como “o desencanto do mundo e as contradições do ser humano, a mediocridade existencial, o presente como tempo de espera, a batalha cotidiana contra o tempo, o moldar das palavras e o questionamento dos limites das palavras e da poesia.” (SGARBI, 2013, p. 19). O presente, visto como tempo de espera, como interregno entre dois momentos de fruição da vida, como um momento de estagnação, em que se espera por algo que o transgrida, é constantemente retratado na obra, embora em alguns poemas o eu lírico vislumbre momentos de libertação no futuro, geralmente retratado por simbologias abundantes em significados, de modo a desviar as atenções dos órgãos censuradores da ditadura.

A iconografia, o uso de imagens e simbologias, é um dos recursos mais utilizados em poesia. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), o conceito de símbolo é peculiar e difere dos de metáfora, analogia e do emblema; para os autores o símbolo é “muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição.”

A leitura dos símbolos recruta, portanto, outros sentidos, envolve subjetividade, afetividade e expande o campo das possibilidades de interpretação. Chevalier continua: “afeta estruturas mentais. Por isso é comparado a **esquemas** afetivos, funcionais e motores, com a finalidade de demonstrar que, de certa maneira, mobiliza a totalidade do psiquismo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 10, *grifo do autor*).

As estruturas mentais evocadas na leitura e interpretação dos símbolos envolvem de subjetividade a relação entre o texto e o leitor. A afetividade, como asseguram Chevalier e Gheerbrant, é considerada nessa leitura e o rumo que o texto seguirá depende diretamente da leitura de mundo que o leitor possui acerca dos temas abordados no texto. Dessa forma, o alcance dos propósitos políticos que autores engajados como Natália Correia, José Saramago e outros neorrealistas pretendem obter com sua poesia está condicionado à capacidade dos leitores de

extrair desses textos, sobretudo de sua carga simbólica, os significados pretendidos pelo autor.

Em um contexto de censura às críticas de oposição a um sistema ditatorial, os poetas recorrem abundantemente a essa estratégia no intuito de elaborarem críticas mais sutis, identificadas apenas por leitores atentos e por estudiosos de poesia. A imagem da rosa, por exemplo, é recorrente na poesia de Natália Correia. Observemos um trecho de poema em que essa figura centraliza a plasticidade dos versos:

I
 Rosa que só tens nexo
 Fora da tua imagem:
 Aqui és só reflexo
 Do universo unido
 No instante florido
 Que ofereces aos que te olham,
 Sem te ver, de passagem [...]
 (CORREIA, 1993, p. 161).

A simbologia da rosa evocada neste poema, pode nos direcionar a diferentes linhas interpretativas. A ligação possível entre a figura feminina e a rosa é consensual; em Natália Correia, em cuja obra o feminino ganha contornos de nação, pode-se atrelar facilmente a noção de mátria à imagem da rosa. Para Nascimento: “A simbologia da Rosa reflete na obra de Natália uma esperança da mátria liberta, unida sob o signo da fraternidade.” (NASCIMENTO, 2016, p. 31). A utopia de libertação, a ser conquistada através da união fraterna entre conscienciosos da necessidade de mudança social é constantemente traçada nos versos de Natália.

O sentimento de pertencimento comunitário da poetisa, expresso na simbologia da rosa, era também uma maneira de se posicionar contra um dos lemas do sistema fascista de Salazar: “orgulhosamente sós”. O título da obra *Descobri que era europeia* (1949) apresenta-se como um afronte ao governo, daí sua proibição em 1949. “Quando Natália afirma-se europeia, não só se insere numa perspectiva comunitária, como também se coloca contra a ideologia salazarista dominante (...)” (NASCIMENTO, 2012, p.57). A afirmação de Natália como europeia desafia a lógica de isolamento estadonovista do restante do continente.

Da quinta parte da obra que estamos analisando, destaca-se, pelo uso da simbologia da rosa, em diálogo com a principal figura utilizada por Natália Correia, o poema “Ergo uma rosa”, no qual a figura dessa flor é evocada pelo eu lírico metaforizando, possivelmente, um renascimento, uma transfiguração. Observemos

Ergo uma rosa, e tudo se ilumina
 Como a lua não faz nem o sol pode:
 Cobra de luz ardente e enroscada
 Ou vento de cabelos que sacode.
 Ergo uma rosa, e grito a quantas aves
 O céu pontuam de ninhos e de cantos,
 Bato no chão a ordem que decide
 A união dos demos e dos santos.
 Ergo uma rosa, um corpo e um destino
 Contra o frio da noite que se atreve,
 E da seiva da rosa e do meu sangue
 Construo perenidade em vida breve.
 Ergo uma rosa, e deixo, e abandono
 Quanto me dói de mágoas e assombros.
 Ergo uma rosa, sim, e ouço a vida
 Neste cantar das aves nos meus ombros.
 (SARAMAGO, 1981, p. 171).

No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001), uma das possíveis representações dessa flor, sobretudo na iconografia cristã³ ocidental, é atribuída ao cálice que recolhe o sangue de Cristo, a rosa seria a transfiguração das gotas desse sangue ou mesmo a representação das chagas de Cristo. “Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 416). Muitas são as chaves de leitura no poema que nos possibilita desenvolvermos uma associação entre a figura da rosa e sua representação simbólico-cristã.

No primeiro verso, “ergo uma rosa, e tudo se ilumina”, já podemos relacionar o gesto de erguer a rosa à uma iluminação, isto é, a rosa como propulsora de um clarão, de um despertar de consciência ou um renascer para a realidade. Em seguida, no verso “ergo uma rosa e grito a quantas aves”, novamente a rosa ao lado de algo que simboliza liberdade, voo alto. Note-se que é o empunhar da rosa que confere ao eu lírico a coragem de gritar, a possibilidade de alçar a voz. Nesse

³ Pode-se pensar, também, na relação da rosa com o feminino cristão, pois as rosáceas, presentes em muitas das grandes catedrais europeias, estão associadas à Maria, a mãe de Cristo e a representante maior do feminino no cristianismo. A rosácea da Catedral de Chartres na França, por exemplo, representa a Virgem Maria rodeada por doze apóstolos.

verso, a rosa é posta como arma, escudo ou aval para o destemor. Mais adiante, em “e da seiva da rosa e do meu sangue” nossa interpretação parece confirmar-se pela perfeita analogia entre seiva e sangue. “A união dos demos e dos santos” embute no poema uma certa alegoria cristã, o que também corrobora nossa linha interpretativa. No arremate final dos dois últimos versos, “ergo uma rosa, sim, e ouço a vida/ neste cantar das aves nos meus ombros”, a pictórica das aves é retomada, desta vez com a ideia de liberdade ainda mais elucidada. Nesta última imagem, o eu lírico retrata a si mesmo com a rosa na mão e aves cantando em seu ombro: a liberdade reclamada ao longo dos versos iniciais do poema, finalmente repousa sobre si, com a alegria de um canto e a rosa empossada e ostentada à altura do céu, brinda a conquista da liberdade reivindicada.

O poema “Queixa das almas jovens torturadas”, um dos mais explicitamente colocados por Natália Correia contra o Estado Novo, foi também publicado na década de 1960 e tornou-se um símbolo da resistência artística contra a censura estadonovista. O poema foi registrado musicalmente na voz do cantor José Mário Branco e é entoado até os dias de hoje em grandes eventos políticos de Portugal. Vejamos algumas estrofes

[...] Dão-nos a honra de manequim
para dar corda à nossa ausência.
Dão-nos um prémio de ser assim
sem pecado e sem inocência
Dão-nos um barco e um chapéu
para tirarmos o retrato
Dão-nos bilhetes para o céu
levado à cena num teatro
Penteiam-nos os crâneos ermos
com as cabeleiras das avós
para jamais nos parecermos
connosco quando estamos sós(...)
(CORREIA, 1993, p. 167 *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 59).

Nesse poema, de doze estrofes de quatro versos cada, abunda a utilização de figuras emblemáticas, representando o estado de espírito e manipulação em que se encontravam as massas alienadas em Portugal na década de 1960. Na estrofe “Dão-nos a honra de manequim/Para dar corda à nossa ausência/ Dão-nos o prémio de ser assim/sem pecado e sem inocência”, a figura de um manequim parece representar bem a postura impotente da sociedade

portuguesa diante da violência e opressão do Estado Novo. Em comentário sobre esse poema, Nascimento (2016) retoma o hábito de pintores surrealistas de retratar manequins em seus quadros como maneira de representar a imagem humana “coisificada” ou a impessoalização do homem. Podemos pensar também na apatia de um manequim, a falta de reação ante qualquer situação, a ausência de alma, de desejos e o conformismo com a manutenção da ordem. Chevalier e Gheerbrant (2001, p.589) sobre os manequins, informa: “O manequim é um dos símbolos da identificação, identificação do homem com uma matéria perecível, com uma sociedade, com uma pessoa [...]” O sujeito lírico, portanto, estabelece uma identificação entre o homem português, a sociedade portuguesa do período salazarista e a figura inanimada de um manequim. O último verso da estrofe corrobora essa interpretação: “sem pecado e sem inocência”, isto é, sem correr riscos, sem atrever-se a agir. Desta maneira, a poetisa incita os leitores a uma reflexão que pode converter-se em uma ação transgressora, tal como o faz José Saramago em muitos de seus poemas.

Em outra estrofe, ao falar sobre os “crâneos ermos com as cabeleiras das avós”, o eu lírico tece uma crítica aguda ao saudosismo de uma época áurea de Portugal difundido pelo sistema. A lembrança de um Portugal grande, de ares aristocráticos parece ser um fantasma que inspira as tendências fascistas no país. Com a opção pelo adjetivo “ermo”, a autora parece se referir novamente ao isolamento de Portugal do restante da Europa. Atrelado ao substantivo “crâneo”, ermo pode indicar também a impossibilidade de coletivização do pensamento, a dificuldade de unir consciências contrárias à ditadura. Um pouco mais adiante, a identificação da sociedade portuguesa com um manequim parece ser retomada. Ao dizer “para jamais nos parecermos connosco/ quando estamos sós”, o eu lírico novamente critica a falta de olhar sobre si mesmo do povo português. Reconhecer-se a si próprio no presente, sem o olhar saudoso para as gerações dos avós, é uma reflexão sugerida pelo poema.

Embora se recusasse à filiação a qualquer movimento literário pré-definido, Natália Correia compartilhava com os neorealistas o engajamento político de sua obra contra o fascismo do regime salazarista. Os diálogos possíveis

entre a obra da poetisa e a de Saramago são diversos, não apenas quanto à temática política, como também à utilização de símbolos e metáforas que remetem ao campo da resistência e que lançam propostas de atuação política por uma ação comunitária entre os avessos ao sistema.

A simbologia da rosa como proposta de transfiguração para um novo sistema político e a erotização do corpo feminino como protesto contra o sistema patriarcal defendido pelo salazarismo são apenas dois pontos de contato entre as obras engajadas de Natália Correia e José Saramago. Diversas outras afinidades temáticas aproximam os dois, o que revela uma preocupação em comum a artistas do mesmo período histórico. Sabe-se que os movimentos repressivos da ditadura estadonovista impediram que chegassem até nós muitas outras obras que se pronunciaram contrárias à barbárie do fascismo português; as que sobreviveram a esse período e, ainda hoje, se apresentam tão atuais, denunciam e registram a movimentação de artistas em prol de uma ação efetiva contra o sistema. Saramago o fez exemplarmente, recorrendo a uma retomada das formas clássicas e embutindo em seu texto um tom político latente na iconografia abundante em símbolos, figuras, metáforas e diversos outros recursos empregados pelo poeta no verdadeiro protesto político que é *Os poemas possíveis*.

2.2 A saída de si e o encontro com o coletivo: a contribuição de João José Cochofel ao Movimento Neorrealista Português e suas influências na poética de Saramago.

O contexto histórico, político e social em que surgiu o movimento neorrealista em Portugal justifica as próprias razões de ser desta corrente no que se refere à Literatura. O período de fortes conflitos violentos que abrangia grande parte do mundo como a Guerra da Espanha, a Segunda Grande Guerra e o movimento fascista da ditadura salazarista impulsionaram uma nova atitude dos artistas frente à própria arte. A forte influência do pensamento marxista moldou as principais diretrizes dessa vertente literária, alinhada aos valores ideológicos dos setores que

se posicionam à esquerda, o Neorrealismo bebe de fontes que se opunham ao modelo neoliberal de economia e de se pensar a sociedade.

É válido, ainda, salientar que, até o surgimento do Neorrealismo, as artes em Portugal eram dirigidas pelas tendências modernistas e presencistas que em nada se assemelhavam aos propósitos engajados da nova corrente. O embate formal e ideológico entre a literatura panfletária e a da “arte pela arte” aliou os inconformados com a ditadura salazarista em um ideal de propagação de luta política através dos recursos artísticos de que dispunham. Note-se que, em meio a um período de censura e opressão, rebelar-se contra o fascismo não é possível de maneira direta, daí talvez decorra a justificativa da escolha pelos recursos estilísticos de que se valeu José Saramago para apresentar suas críticas ao sistema de maneira artisticamente elaborada, o que garantiu que seu protesto em forma de poesia escapasse dos crivos da censura salazarista.

[...] diferente do que ocorria na literatura de países socialistas, a vertente portuguesa não podia ser tão devotada ao regime e a opiniões políticas claras e abertas, já que sucedia em meio à ditadura direitista. E, vivendo um regime ditatorial, os entusiastas do novo pensamento português, não teriam tido facilmente acesso, nos anos 30, aos textos do pai do comunismo [...] (GAMA, 2010, p. 44).

Diferentemente da abordagem literária realista do século XIX, que enfoca na realidade posta, o Neorrealismo propõe uma transformação da realidade, passível de alteração por meio da luta, dando relevância aos tipos sociais oprimidos, enquanto o Realismo destacava a burguesia. Durante a ditadura salazarista, especialmente em Saramago, o sujeito oprimido é o povo português sob o jugo de um regime absolutista e violento. De maneira especial, o poeta dirige a esse mesmo povo um chamado, um alerta, uma iluminação a fim de tirá-los da apatia da alienação e convocar os inconformados com o sistema a uma ação transformadora.

Estudar o movimento neorrealista em Portugal, no que tange à literatura especificamente, pressupõe a consideração do contexto histórico como agente motivador do fazer literário. A arte com propósito social, engajamento político, atitude crítica, pelo menos essa era a tônica da fase inicial da corrente literária,

considerada pela crítica mais ideológica, polêmica e mais preocupada com o conteúdo que com a forma.

Há uma tendência crítica que divide o Neo-Realismo em duas fases, conforme as criações literárias: a primeira mais visivelmente programática e ortodoxa, que teria ocorrido entre 1937 e o fim dos anos 40 e uma fase de maior liberdade artística e amadurecimento iniciada a partir de então. (GAMA, 2010, p.46).

A primeira publicação de *Os poemas possíveis*, em 1966, coincide, portanto, com a segunda fase, a de maior amadurecimento artístico do movimento neorrealista. É possível perceber, nas análises feitas até aqui, que, de fato, esses adjetivos como “ortodoxa” e “programática”, atribuídas à primeira fase do movimento não são notadas na poesia de Saramago; por outro lado, há uma certa retomada de valores em relação à forma, percebida pelas referências neoclássicas, demonstrando a liberdade criadora de um autor estreante em poesia.

Um outro poeta com quem o autor de *Os poemas possíveis* compartilhou ideais e que o influenciou diretamente foi o coimbrão João José Cochofel. Com sua primeira obra publicada aos 18 anos, o poeta destacou-se em Portugal e recebe da crítica atual a memória e a garantia de sua relevância para a poesia neorrealista. “Sua luz estrelar iluminou a noite neo-realista, e seu nome destaca-se do grupo literário como prata sobre fundo negro” (GAMA, 2010, p. 182). A importância de Cochofel para essa corrente literária ultrapassa o campo da composição poética, o autor era também um dos mentores mais considerados pelo grupo. Começou publicando na revista *Presença*⁴, mas sua inclinação a escrever sobre os anseios políticos, históricos e sociais o aproximou de outros poetas que partilhavam das mesmas inquietações, filiados ao movimento do Novo Realismo.

Sobre a dedicação excessiva, na opinião de alguns críticos, dos poetas às questões ideológicas, o estudioso Eduardo Lourenço salienta:

Deve dizer-se em abono da verdade que muitas dessas aberrações, se não procedem todas, em parte se devem a críticos saídos dos arraiais

⁴A revista *Presença* foi uma das mais importantes publicações literárias de Portugal no século XX. Foi lançada em março de 1927 e teve 54 números publicados até 1940, ano de sua extinção. Importantes nomes do Modernismo português como Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro tiveram seus textos divulgados pela revista.

neo-realistas que durante anos leram nos poemas o que eles queriam que lá estivesse. Mais tarde, ler-se-á o que nunca lá esteve. Esta obsessão familiar impregnou todo o neo-realismo de uma espécie de espelhismo, tornando a crítica geralmente mais atenta, incapaz de ler nos poemas neo-realistas outra coisa que a mensagem inequivocamente ideológica que os informa. (LOURENÇO, 2007, p. 29).

Segundo Lourenço, a ideologia serviu aos poetas neorrealistas como mediação, não como princípio ou fim do fazer poético. Coadunamos com a afirmação do autor, embora seja exatamente o traço ideológico dessa poesia o nosso objeto de estudo. Contudo, é, especialmente, a lírica dos poemas que nos interessa, pelas estratégias utilizadas para a transmissão dessa mensagem ideológica.

Segundo Horácio Costa (1997), é na segunda parte de *Os poemas possíveis*, “Poema à boca fechada”, onde se acentua a tendência neorrealista de Saramago. Os poemas dessa seção são marcados pelo tom de denúncia e crítica ao período de exceção vivido por Portugal. É notório que a reprovação ao modelo político de Salazar é percebida em poemas das cinco partes da obra poética inicial de José Saramago, mas é especificamente na segunda que a agudeza crítica do autor se faz perceber de maneira mais contundente.

Por tratar precisamente do recorte temático que é objeto deste nosso estudo, isto é, da expressão política dos poemas da obra em estudo, dedicamos um capítulo à análise desses textos. Por ora, interessa-nos apontar as influências de escrita do autor, as temáticas e a ideologia partilhadas pelos poetas do mesmo período. Conforme constatamos no tópico anterior, com Natália Correia, Saramago divide, especialmente, a indignação em relação aos valores conservadores e patriarcais apregoados pelo Estado Novo e se manifesta contra isso por meio de uma erotização do corpo feminino em representação de uma libertação dos princípios machistas que regiam e ainda gerem a sociedade de então.

Dos poetas mais comprometidos com a vertente neorrealista - saliente-se que Natália Correia estava muito mais inclinada a uma estética surrealista - Saramago recebeu a mais forte influência. Para Elielson Sgarbi (2013), essas influências ecoam por toda a produção poética do autor

[...] as nuances neorrealistas têm suas raízes nas produções literárias de João José Cochofel, Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado, poetas que corporificam uma poesia ideologicamente engajada, que dialogará com a composição poética, diga-se de passagem, das três obras poéticas de Saramago (SGARBI, 2013, p. 18).

O alinhamento da produção literária de Saramago com os ideais marxistas é uma orientação que se verifica em toda a sua obra, não apenas na poesia. Em *Memorial do convento* (1982), por exemplo, a preocupação em recontar um episódio histórico sob a perspectiva de um tipo social explorado e oprimido é o que dá a tônica ao romance. Apesar do anacronismo da comparação, é válido perceber que o mote da literatura saramaguiana já se demonstra ao público desde os seus primeiros escritos. Pode-se atribuir, como o fez Sgarbi (2013), esse traço estilístico de Saramago às inspirações neorrealistas de autores que influenciaram diretamente a criação poética do autor alentejano. Desse grupo, destaca-se a potente poesia de João José Cochofel, um dos mais relevantes poetas do movimento neorrealista português, por sua contribuição artística e pela participação intelectual na estruturação das bases dessa corrente artístico-literária.

O terceiro livro de poemas de Cochofel, *Sol de Agosto*, publicado em 1941, quase duas décadas antes da primeira publicação poética de Saramago, marca a adesão do escritor a uma poesia mais exteriorizada, distante dos poemas introspectivos dos dois primeiros livros. Porém, diferentemente de outros poetas de sua geração, Cochofel participa do mundo concreto a partir de uma percepção mais pessoal, um tanto sensorial. Enquanto o Neorrealismo apregoava uma intervenção, uma participação mais atuante na sociedade, Cochofel mostrava-se atento e consciente do que ocorria no mundo externo, mas sem a pretensão de interferir nessa realidade. A respeito da oposição entre sujeito perceptível e sujeito atuante na poesia de Cochofel, o estudioso João Laranjeiras Henriques (2010) tece o seguinte comentário

Se efectivamente o sujeito poético se abre à vida à sua volta, parece porém fazê-lo quase exclusivamente no que à bruta materialidade do real envolvente diz respeito, e não, tanto quanto se poderá ler, com o olhar votado a uma qualquer realidade social que possa ou queira analisar. Tomando como naturalmente válida a constatação de Carlos Reis de que o “cânone neo-realista da criação lírica” tem como um dos seus elementos fundamentais precisamente essa “relação exteriorizadora do poeta com o

que o envolve”, observação aliás extensível a todos os planos artísticos em que surge advogada uma certa “dimensão comunicativa”, podemos então legitimamente afirmar que a relação do sujeito poético de *Sol de Agosto* com o exterior se situa a um nível ainda primordialmente sensorial, onde pouco ou nenhum espaço parece existir para uma intervenção mais consciencializada (porventura proporcionada pela formação ideológica do indivíduo) sobre a realidade à qual o sujeito parece querer abrir-se. (HENRIQUES, 2010, p. 131).

Se por um lado o eu lírico dos poemas de *Sol de agosto* experimenta o exterior de si apenas no plano sensorial, por outro, o registro dessas observações pode nos levar a uma interpretação na qual a intervenção na realidade é uma possibilidade viável. Para Henriques (2010), o primeiro poema do livro, que lhe empresta o título, é uma verdadeira “dicotomia caeirista” entre os sentidos e o pensamento, “entre a absorção directa do mundo pelos sentidos e o esforço de o tentar decifrar por via do intelecto.” (HENRIQUES, 2010, p. 133). A sinestesia, figura recorrente nos poemas do livro, é analisada e confirmada por Henriques (2013), que não descarta, contudo, a relação entre a percepção pelos sentidos e a crítica política embutida nos poemas. Ora, é fácil deduzir que, para que haja uma transformação do real, é necessário que um pensamento a motive, portanto, para o Neorrealismo, o conhecimento, visto como entidade capaz de apartar os indivíduos da alienação do sistema, é relevante do ponto de vista intelectual.

Como salienta Henriques (2010), os poemas de *Sol de agosto* parecem atender ao “[...] projecto neo-realista de uma aproximação definitiva da arte à realidade como forma de conhecimento, almejando uma mudança do geral estado de coisas [...]” (HENRIQUES, 2010, p. 133). Leiamos o primeiro poema em sua íntegra, analisemos a iconografia dos elementos “sol”, “sangue” e “seiva” e vejamos a possibilidade de ler esse poema sob um viés ideológico de intervenção na realidade:

Que posso eu querer do Céu,
se na terra há um sol de Agosto
e a vida canta da alva ao sol-posto?

Que posso eu querer de abstracto,
se teu sangue brotou da minha força
e a dor que te rasgou a ergui em facho?

Deixem dizer!

A seiva tem seu travo, é certo.
Pois bem: mais uma razão para eu beber.
(COCHOFEL *apud* HENRIQUES, 2010, p. 132).

A predileção do eu lírico pelo real confirma-se na oposição céu e terra, em que céu pode ser associado ao plano das ideias e terra à realidade concreta. Por meio de uma pergunta retórica na primeira estrofe, a opção pelo tangível é evidenciada. Sabendo-se que esse eu lírico preocupa-se com a concretude do mundo e compreendendo que o contexto em que o poema foi produzido é o da ditadura salazarista, podemos estabelecer um paralelo entre as figuras representadas no poema e o cenário político português.

Tal associação é possível e justifica-se por dois fatores: a filiação do autor ao movimento neorrealista, cuja primícia central era a possibilidade de intervenção social por meio da arte com referências marxistas e pela notável mudança de eixo da poesia do autor que, nos dois primeiros livros, predominam versos mais intimistas em que o eu lírico vagava em incursões interiores e neste terceiro livro começa a desbravar o mundo de fora, saindo do isolamento confortável de viver alheio aos conflitos externos.

Quanto à simbologia presente no poema, recorramos ao dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001) a fim de ampliarmos as possibilidades de leitura desse texto. O léxico “seiva”, usado também por Saramago no poema “Ergo uma rosa”, analisado no subitem anterior deste capítulo, remete à ideia de imortalidade: “o soma, elixir da vida e da imortalidade, é identificado pela ioga ao licor seminal que trata de fazer subir e transmutar o interior do corpo, como a seiva de uma planta.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 810). Se o eu lírico, que opta na primeira estrofe pela materialidade do mundo, se dispõe agora a passar pelo travo da imortalidade, será porque compreende que a passagem para um estado de glória depende do compromisso com o real, de uma atuação enquanto alguém que enfrenta o travo e bebe a seiva, mesmo que esta imersão na realidade tenha como consequência a dor e o sangue de outrem, mencionados na estrofe segunda.

Em relação ao símbolo da estrela maior do nosso sistema solar, presente no título do poema e do livro e tantas vezes usado por Saramago em *Os poemas possíveis*, podemos retomar o significado que relaciona a simbologia do sol ao

renascimento, à transfiguração e à esperança. O movimento de nascer e pôr-se diariamente representa um ciclo vital de nascimento e morte em uma completude que se repete. A comparação confirmada na analogia da vida humana em comparação ao ciclo do sol ao longo do dia no verso “e a vida canta da alva ao sol-posto”, pode ser entendida como um convite do eu lírico que rejeitou ao mundo das abstrações a uma atuação no campo do real, enquanto se pode, enquanto há vida, em direção a uma eternidade, embora se tenha que provar de algo amargo (travo).

O sangue, em muitas culturas, é visto como símbolo de fertilidade. No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001), uma das representações simbólicas que o sangue pode assumir diz respeito à própria geração da vida e à fartura nos campos: “No antigo Camboja, o derramamento de sangue nos dias de 'torneio ou de sacrifícios proporcionava a fertilidade, a abundância e a felicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 800) Note-se que, no poema, o lexema “sangue” cumpre a função sintática de objeto direto do verbo brotar, que está relacionado ao nascimento, à eclosão da vida. O sangue é retratado no poema como elemento fecundador, e se pensarmos no contexto de luta mencionado anteriormente, podemos supor que o afronte ao sistema violento de António Salazar se encaixa na linha interpretativa que estamos propondo como caminho que levaria o eu lírico à eternidade por ele reivindicada.

Assim como faz o eu lírico do poema “Sol de Agosto”, em “Passeio”, poema da primeira parte de *Os poemas possíveis*, o sujeito lírico também atua no movimento de retirar-se de si mesmo em busca do mundo exterior ao qual pertence.

Nas paisagens de fora me distraio
 Dos paredões que dentro se dispõem
 Em caves, labirinto e ratoeira.
 Sob o liberto céu deslumbro e caio,
 De verde e sol as aves me compõem
 Numa pedra de luz esta poeira.
 (SARAMAGO, 1981, p. 39).

“Até ao sabugo”, sessão inicial da obra, tematiza o sofrimento humano, sobretudo os assuntos que se relacionam à questão da impossibilidade. O lamento exposto nessa primeira sessão “irá articular-se com a problemática liminar do

encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra.” (SEIXO, 1987, p.13). O poeta, em busca da razão de sua composição poética, parece procurá-la fora de si mesmo, o que também simboliza a ruptura com os poetas intimistas do Presencismo: “nas paisagens de fora me distraio”; a angústia de atormentar-se com os “paredões” que o enredam no interior de si, o sujeito lírico contempla um céu que o deslumbra pela sensação de liberdade que lhe provoca. No entanto, o verbo “cair” causa uma ruptura nas expectativas do eu lírico e, conseqüentemente do leitor e, a partir desse momento, as figuras utilizadas pelo poeta remetem ao retorno de desolação da experiência vivida. “Pedra” e “poeira” contrastam com a liberdade do céu descoberta pelo “estrangeiro”. Se dentro de si o eu lírico lidava com os desafios de enfrentar “caves, labirintos e ratoeiras”, no mundo exterior viver também exige coragem.

É possível inferir dos versos deste breve poema uma mensagem aos moldes neorrealistas: a mera contemplação, o vislumbre passivo e acrítico da liberdade pode resultar em uma queda empoeirada em meio às pedras. A saída da alienação que é viver em isolamento apenas pode obter sucesso se representar uma busca por coletividade, unida em favor da manutenção da liberdade que exige constante defesa contra regimes de censura.

O confronto entre “Sol de Agosto” e “Passeio” nos permite, conforme nossa interpretação, constatar um diálogo possível entre as temáticas de ambos os poemas. Desde a saída de um eu lírico ensimesmado, desbravando o mundo exterior até a compreensão de que é relevante atuar no mundo externo para que as angústias de viver em isolamento não se repitam com mais amplitude do lado de fora. A literatura de Cochofel, enquanto leitura inspiradora, condiciona a confecção poética de Saramago a uma atitude engajada e militante, obediente às premissas neorrealistas vigentes, como afirma Sgarbi (2013):

Os Poemas Possíveis (1970) apresenta em sua tessitura dados vinculados à estética neo-realista, alicerçada em um texto ideologicamente engajado, que, segundo Costa (1997), apoia-se em uma retórica redentorista ou social-participativa, característica de uma linhagem de poesia neo-realista que superará o patetismo ou a gravidade tonal, integrando-se a dados estéticos e temáticos alheios à corrente neorrealista em geral. A poesia de João José Cochofel (1919-1982) e a de Carlos de Oliveira (1921-1981)

reverberam, de modo particular, em *Os Poemas Possíveis*. (SGARBI, 2013, p. 12).

Em um primeiro momento, a atitude de Cochofel em *Sol de agosto* é mais comedida em relação às deliberações políticas da obra, com críticas mais implícitas ao sistema ditatorial vigente. Nos poemas finais, contudo, os traços neorrealistas se evidenciam. O terceiro livro do autor partilha com os outros dois essa característica de “deixarem para o fim as composições de algum poder interventivo, como se esse fosse porventura o gosto final que se pretendesse deixar na boca.” (HENRIQUES, 2010, p. 138). No décimo terceiro poema, o eu lírico dirige-se a um interlocutor em um claro convite ao combate, dessa vez explicitando o caráter político da obra.

Faze que a vida seja o que te nega.
A luta é tua – fá-la.
Agora, os sonhos em farrapos,
melhor é a luta que pensá-la.

Ergue com o vigor do teu pulso;
solda-o em aço.
E da tua obra afirma:
– Sou o que faço.
(HENRIQUES, 2010, p. 138).

Nos dois quartetos deste poema, o tom interventivo do autor é marcadamente explícito; note-se que aqui o eu lírico não se utiliza do apelo às figuras de linguagem a fim de camuflar uma crítica ao regime político. O imperativo usado pelo sujeito lírico para dirigir-se ao seu interlocutor demonstra a urgente atitude militante do poeta. Toda a sequência de lexemas nos leva ao campo semântico da atividade combativa: “vida”, “luta”, “sonhos”, “farrapos”, “vigor”, “pulso” e “obra”; os verbos de ação complementam o sentido de atitude concreta do poema: “fazer”, “erguer”, “soldar”.

Mais emblemático ainda é o último verso da última estrofe: “sou o que faço”. A identidade do sujeito neorrealista atrelada à ação; que bem poderia ser o lema da literatura engajada, interventiva. É a ação no mundo que molda a percepção do sujeito sobre si mesmo, rejeitando a introspecção, marca do movimento literário ligeiramente anterior ao Neorrealismo: “o verso “melhor é a luta que pensá-la” sugere estarmos perante a mesma desconsideração pelo lastro excessivo das ideias.” (HENRIQUES, 2010, 138).

É, porém, na obra *Dias Íntimos* que Cochofel adere definitivamente à vertente neorrealista. Publicada no ano de 1950, a obra encerra em si os ideais puros do Neorrealismo. Como afirma Lourenço (2007, p. 60), “durante esse sinistro período, assumiu as suas formulações mais peremptórias e atingiu no campo crítico as mais lamentáveis perversões a superestrutura ideológica do que já se pode chamar então de neo-realismo.” A obra confeccionada e publicada nesse período é reveladora da tensão que atingia a sociedade e reflete os anseios e angústias da classe artística, sobretudo a portuguesa, pois conforme Lourenço (2007) “A perspectiva neo-realista é sobretudo nacional e conscientemente ideológica”. A consciência ideológica de Cochofel, que já apontava em *Sol de Agosto*, ganha contornos mais incisivos em *Dias Íntimos*, e a militância propulsora do Novo Realismo é o enfoque principal do autor nos poemas.

A comparação entre as duas obras de Cochofel aqui mencionadas, *Sol de agosto* e *Dias Íntimos*, nos permite perceber uma diferença em relação ao tratamento dos assuntos de cunho político: enquanto em *Sol de agosto* a crítica ao sistema é mais eufemizada, camuflada em figuras, simbologias e metáforas, em *Dias Íntimos* a corrosão e agudeza do posicionamento político do poeta é mais explícito, mais direto, como o fez Natália Correia. Embora a publicação deste último coincida com o período de maior tensão em Portugal, o engajamento do autor se acentua e sua filiação à corrente neorrealista se manifesta nitidamente em sua produção artística. Já em Saramago, a opção por uma crítica apresentada, primordialmente, de maneira alegórica, em que não se sabe se isto deve-se ao estilo do autor ou à tentativa de escapar aos crivos da censura, é mais notadamente percebida. Uma outra característica pontual da obra de Saramago é a linearidade temática, que une as cinco partes de *Os poemas possíveis* em um fio único de significação.

[...] salvo alguns núcleos imagético-temáticos que nos fazem recordar um pathos simbolista, que permitem ao poeta um exercício metafórico tanto mais pontual quanto mais eficaz na tessitura dos seus poemas, a linguagem de Saramago caracteriza-se pela manutenção de uma referencialidade semântica linear, cara, por sua vez, à retórica neo-realista. (COSTA, 1997, p. 53)

Sobre a relação percebida entre as obras de Saramago e Cochofel, o crítico Horácio Costa (1997) afirma:

[...] a poesia pura e o tom diccional grave da poesia neo-realista de Oliveira e Cochofel, sem de todo perderem o seu traço encontram, sob o meu ponto de vista, o seu ponto de equilíbrio na utilização premeditada do neo-horacianismo reisiano, na poesia de Saramago.” (COSTA, 1997, p. 52).

Na comparação feita por Costa (1997) entre poemas de *Sol de Agosto* e *Os poemas possíveis*, o crítico constata o mesmo sentimento político que compartilham os dois poetas e os une em um tom de protesto contra a ditadura salazarista:

Evidentemente, nos poemas de Cochofel e nos de Saramago [...] não pode o leitor deixar de entrever uma metaforização antes “de uma decepção historicamente situada que uma entrega de pés e mãos atados aos deuses do abandono” no dizer de Eduardo Lourenço, das gerações neo-realistas e do mesmo Saramago com relação ao tempo que lhe foi dado viver sob a égide de um regime reiteradamente castrador [...]. (COSTA, 1997, p. 67).

A insatisfação da classe artística com a ditadura fascista de António Salazar e o alinhamento da corrente neorrealista à ideologia marxista é a combinação que resultou em uma literatura participativa que se pretende atuante na sociedade em busca de conscientizar e promover um levante contra a alienação do sistema, e cada autor logrou esse intento à sua maneira.

Apontamos aqui algumas similaridades entre poetas desse período com o fito de destacar a perspicácia de Saramago ao compor uma crítica mais sutil. Mesmo na segunda parte da obra, de caráter mais diretamente político, o poeta opta por utilizar diversos recursos de linguagem para apresentar sua crítica ao governo de Salazar, mas reveste seu ataque ao sistema político de uma roupagem mais passível de dúbia interpretação.

Seria essa a principal diferença entre a poesia de José Saramago e, por exemplo, a que levou Natália Correia a ser condenada a três anos de prisão pela censura salazarista? Seria possível apontarmos também razões de gênero? Certamente, essa pauta é digna de um debate mais aprofundado. A hipótese que levantamos neste trabalho é a de que a linguagem mais peremptória de alguns poetas podem ter saltado aos olhos dos censuradores, o que não ocorreu com Os

poemas possíveis, mas, ironicamente, aconteceria com outras obras de Saramago, em períodos de democracia política em Portugal, como é o caso de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), obra que pôs o autor em indisposição com uma das instituições mais influentes em Portugal: a Igreja Católica.

Além de Natália Correia e João José Cochofel, um outro poeta neorrealista que elencamos para estabelecer diálogo entre sua obra e a de Saramago é Joaquim Namorado, cuja produção poética “reverbera, de modo particular, em *Os poemas possíveis*.” (SGARBI, 2013, p.12). Vejamos, então, os pontos de intersecção entre a obra de Joaquim Namorado e a do autor de *Os poemas possíveis*.

2.3 Joaquim Namorado e o anticolonialismo: um grito contra o ultranacionalismo opressor de Salazar.

O poeta alentejano Joaquim Namorado é apontado pela crítica como um dos mais influentes artistas do período neorrealista em Portugal. “Esse papel de polarizador da energia de um grupo não parece excessivo atribuí-lo a Joaquim Namorado [...]” (LOURENÇO, 2007, p. 100). A função de poeta militante é assumida por Joaquim Namorado como sua essência poética. O autor parece aceitar a missão de ser um artista que se rebela em luta por uma sociedade justa e consciente de seu papel político.

A sensibilidade com que Joaquim Namorado trata de temáticas espinhosas, como o imperialismo português e a colonização dos países da África, conferem ao poeta o estigma de cidadão que se importa com as consequências das atitudes que pratica o seu país em relação ao restante do mundo. “Sendo português, o poeta reflete com extrema sensibilidade às consequências de um processo de dominação que não se justificava, sob qualquer aspecto, e impingia dor e sofrimento às sociedades arrasadas pela ganância ocidental.” (MACIEL, 2023, p. 437).

Neste ponto já é possível apontar a primeira similaridade entre os dois poetas aqui comparados. Esse anseio por justiça social, esse *mea culpa* e desejo de

reparação histórica são motivações tanto de Saramago quanto de Joaquim Namorado.

A obra poética do autor, composta por apenas duas coletâneas de poemas, a segunda publicada só vinte anos depois da primeira, intitulam-se *Incomodidade* (1945) e *Poesia Necessária* (1966). Repare-se na sugestividade dos títulos que o autor elencou para ambas as obras. Nada mais neorrealista, mais embativo, que os termos “Incomodidade” e “Necessária”; o caráter politizado que permeia os poemas, confirma as inferências que os títulos sugerem e reflete o inconformismo do poeta com a situação política do país no momento em que produz artisticamente. Ao dizermos que tais temáticas são essencialmente neorrealistas, estamos reproduzindo o que afirma Eduardo Lourenço sobre o aspecto militante da poesia de Joaquim Namorado: “A poesia como arma, arma de combate ideológico e de luta contra a insidiosa tentação de descansar antes da vitória, tal é o programa ou a intenção claramente definidos na portada de *Intimidade*.” (LOURENÇO, 2007, p. 102).

Diferentemente do estilo de João José Cochofel, que analisamos no subtópico anterior, Joaquim Namorado rejeita o recato e reveste-se de “exuberância temperada de sarcasmo ou auto-ironia” (LOURENÇO, 2007, p. 101). A poesia de Namorado é “clara, imperativa, sem simbolismos herméticos nem complexos, sem esteticismo, mas não sem perfeita consciência dessa voluntária ausência, pois ela lhe servirá precisamente de tema.” (LOURENÇO, 2007, p. 102). Pode-se entrever, assim, uma poesia que pretende estender seu próprio alcance, fazer-se acessível e comunicar-se com um variado público leitor.

Para a nossa análise, devido à coincidência do ano de publicação, 1966, o mesmo de *Os poemas possíveis*, enfocaremos o estudo em *Poesia Necessária*, a segunda coletânea de poemas de Joaquim Namorado, com o fito de investigar se, além da data de publicação, as obras compartilham traços temáticos ou estilísticos decorrentes do período histórico e social em que foram produzidas e publicadas.

O primeiro destaque que fazemos relaciona-se ao título das duas obras que remetem a uma metalinguagem sobre o próprio fazer poético. Note-se o tom resignado, e simultaneamente denunciativo, do título da obra de Saramago expresso

no adjetivo “possíveis”. O escritor justifica, de certo modo, o tom atenuante e sutil da crítica empregada, camuflada em alegorias, figuras simbólicas e metáforas. Por outro lado, o adjetivo “necessária” com que Namorado se refere à sua poesia, revela a postura do autor diante da conjuntura política de seu país, relegado à ditadura fascista de António Salazar.

É importante salientar que, de maneiras distintas, cada autor foi fiel à sua ideologia e comprometido à causa neorrealista. Saramago, de modo mais comedido, apostando em um estilo neoclássico, apresentando figuras que disfarçaram a corrosão de sua crítica, mas sempre empenhado em promover um combate, em ganhar adeptos contra o sistema, manifestando sua insatisfação através da arte. Joaquim Namorado, por sua vez, mais incisivo em sua crítica, filiado ao Partido Comunista Português, foi perseguido e preso três vezes pela ditadura salazarista.

O poema que abre *Poesia Necessária* é um dos que melhor condensa a atitude do poeta em relação ao propósito do qual carrega sua poesia. Transcrevemos a primeira estrofe de “A voz que me dita os versos”, poema que cumula de significado o ofício do escritor neorrealista, leiamos com redobrada atenção aos lexemas que criam um fio semântico de convocação à luta por revolução:

Sento-me à mesa e escrevo...
 A voz que me dita os versos tudo diz e cala
 e é minha e das coisas que me cercam,
 de quem encontrei na rua e não conheço
 e dos amigos fiéis de quanto ouvi disperso
 na rua, nos cafés, onde estive,
 dos livros que leio e dos jornais
 de quanto vejo e vivo como meu;
 é tua, meu amor, de quanto é nosso
 só porque sentindo-o o partilhamos,
 destas horas que se alongam tristes
 e doutras que foram e hão de ser
 da luta, do tormento, da alegria
 e da glória de vivê-las plenamente.
 (NAMORADO *apud* LOURENÇO, 2007, p. 151).

Para Eduardo Lourenço (2007), “toda a mitologia neo realista se condensa neste poema. Pode mesmo ser tido como o historial poético dessa mitologia.” A longa estrofe de quatorze versos explicita a passagem do eu lírico de uma realidade subjetiva para uma mais ampla, mais social. O sujeito lírico soma o

que sente aos sentimentos dos outros, dos amigos e do desconhecido, indo ao encontro da coletividade vista pelo Neorrealismo como o canal por meio do qual a luta pode articular-se. Esse deslocamento de saída de si em direção ao social, é o mesmo que vimos nos poemas de Cochofel e de Natália Correia e representa a recusa de um movimento que privilegiava a intimidade, a subjetividade do poeta em detrimento ao mundo exterior, o Presencismo, e a imediata adesão a uma vertente literária que se volta para o social, para o coletivo, com uma finalidade mais prática e interventiva.

Ainda na primeira parte de *Os poemas possíveis*, “Até o sabugo”, na qual o poeta reflete acerca do seu próprio ofício, num tom metalinguístico, o poema “Se não tenho outra voz” dialoga com a temática do texto de Joaquim Namorado “A voz que me dita os versos”. Leiamos o poema em sua íntegra:

Se não tenho outra voz que me desdobre
Em ecos doutros sons este silêncio,
É falar, ir falando, até que sobre
A palavra escondida do que penso.
É dizê-la, quebrado, entre desvios
De flecha que a si mesma se envenena,
Ou mar alto coalhado de navios
Onde o braço afogado nos acena.
É forçar para o fundo uma raiz
Quando a pedra cabal corta caminho,
É lançar para cima quanto diz
Que mais árvore é o tronco mais sozinho.
Ela dirá, palavra descoberta,
Os ditos do costume de viver:
Esta hora que aperta e desaperta,
O não ver, o não ter, o quase ser.
(SARAMAGO, 1981, p. 23).

Como afirma Eduardo Lourenço (2007) ao comparar as obras de Joaquim Namorado e Carlos de Oliveira: “Nada há como o mesmo tema para colher a diferença ou semelhança entre dois poetas.” (LOURENÇO, 2007, p. 152). Entre as obras de Saramago e Joaquim Namorado são muitos os pontos de intersecção, sobretudo no que se refere aos traços neorrealistas presentes na literatura desses dois poetas.

O elo comparativo pode ser traçado a partir do léxico em comum entre os dois poemas que estamos analisando. A carga semântica das palavras centrais nos leva a uma associação entre o que está sendo dito e o período de censura que

ambos os autores estavam vivendo. Lexemas como “voz”, “silêncio”, “dizer”, “calar”, “escondida” e “dispersa”, além de um jogo de antíteses que opõem censura e liberdade, também denunciam a incompletude do que se queria dizer e não é possível.

No verso do poema de Namorado, “A voz que me dita os versos tudo diz e cala”, e “Se não tenho outra voz que me desdobre/Em ecos doutros sons este silêncio” no de Saramago, parecem tratar da mesma angústia de ter algo a dizer e ter de fazê-lo implicitamente. A voz a que os poetas se referem pode ser atribuída às suas próprias consciências que os acusa de permanecerem em silêncio ao mesmo tempo em que temem a represália de dizer o que pensam.

A solução escolhida pelos artistas é a manifestação artística de um discurso político por meio de poesia, como afirma o eu lírico de Saramago no verso: “É dizê-la, quebrado, entre desvios”. A possibilidade diversa de interpretação pode inviabilizar uma constatação de oposição ao sistema por parte dos órgãos censuradores. A vasta gama de recursos poéticos utilizados, tais como alegorias, simbolismos, metáforas e outras a que dedicamos este estudo pode confundir os analistas a respeito das intenções dos poetas.

No primeiro poema, chama a atenção a consciência de coletividade do autor nos versos “de quem encontrei na rua e não conheço/e dos amigos fiéis de quanto ouvi disperso”. O Neorrealismo, com seu embasamento marxista, pressupõe que as lutas contra a tirania de um sistema se fazem em conjunto com aliados, com engajamento. Daí a arte produzida neste período apelar para um avivamento do sentimento de indignação por parte dos leitores em relação à ditadura e suas formas de oprimir a sociedade, privando-a, por exemplo, da própria liberdade.

A crítica que Saramago faz a um país de passado glorioso, com personagens heroicos e desbravador em comparação a um presente de tirania e isolamento com o restante do mundo fica evidente nos versos “Ou mar alto coalhado de navios/Onde o braço afogado nos acena.” A relação geográfica, histórica e cultural dos portugueses com o mar é um tema de conhecimento comum, que perpassa grande parte dos poemas de Saramago. O mar como uma marca de

saudosismo do passado ou como símbolo de um corpo erotizado, está presente em *Os poemas possíveis* nos mais diversificados contextos.

Os anos áureos da história de Portugal coincidem com o período em que o país se aproveitou de sua posição geográfica e marítima privilegiada para expandir suas conquistas territoriais. Ao se referir “ao mar coalhado de navios”, o poeta faz menção à época das Grandes Navegações, da qual Portugal foi um exímio protagonista. Em contraste a esse passado que se ostenta em alto mar sobre numerosos navios, um braço afogado acena, em um pedido de resgate mudo, sem voz.

A imagem que ilustra esse confronto entre presente e passado inspira muitas possibilidades de interpretação, todas levando a um tom de crítica denunciativa e pessimista. De que vale o patriotismo apregoado pelo Estado Novo? A troca de quantos “afogamentos” se constrói a ostensiva história de um país império? E como justificar a decadência histórica de um país que já foi grande aos olhos do restante do mundo e hoje se vê isolado de seus vizinhos?

Sobre esse isolamento, consequência da prepotência governamental de Salazar e de sua neutralidade durante a Segunda Guerra, a ironia de Saramago questiona a crença numa superioridade do regime estadonovista no verso “Que mais árvore é o tronco mais sozinho.” A metáfora da árvore talvez se adequa perfeitamente à ideia de estagnação em que viveu Portugal durante o Salazarismo. Do ponto de vista econômico, o país não acompanhou os avanços tecnológicos e científicos devido ao fechamento do Estado e ao dinamismo das transformações globais.

O desfecho dos dois poemas também se assemelha pelo teor neorrealista de suas possíveis pretensões. Note-se que os três últimos versos do poema “A voz que me dita os versos” são uma espécie de convocação, de recrutamento do leitor à ação, a uma atitude concreta, por meio da crença em um futuro de luta e transformação da realidade social. O eu lírico diz, referindo-se ao substantivo “horas”: “e doutras que foram e hão de ser/da luta, do tormento, da alegria/e da glória de vivê-las plenamente.” De igual modo, Saramago encerra seu poema, também utilizando-se do mesmo substantivo, que pode ser compreendido nesse

contexto como sinônimo de tempo presente: “Esta hora que aperta e desaperta, /O não ver, o não ter, o quase ser.” Repare que, se considerarmos o período de censura vivido pelo poeta, facilmente compreendemos o advérbio “quase” do último verso. A impossibilidade de ser completo, de dizer tudo, “a palavra escondida do que penso”, por haver um cerceamento das liberdades individuais. Essa angústia, para os poetas, se externaliza em um desejo de transfiguração do que está posto, da certeza de reviver as horas de luta plenamente, como propõe o eu lírico do poema de Joaquim Namorado.

Sobre “A voz que me dita esses versos”, o crítico Eduardo Lourenço (2007) tece abundantes elogios:

Toda a mitologia neo-realista se condensa neste poema. [...] Mas a nobreza de tom, a inegável sinceridade do seu acento, a verdade profunda da fusão de um destino pessoal num destino mais vasto, enfim a verdade que explica e estrutura aquela mitologia conferem-lhe uma autenticidade que os poemas através dos quais essa mitologia se forjou no próprio poeta nunca alcançaram.” (LOURENÇO, 2007, p. 152)

A fusão de um destino pessoal em um outro mais vasto é certamente uma das primícias centrais da corrente neorrealista. Sair de si mesmo em direção a uma coletividade que se opõe ao mergulho que Portugal fazia dentro de si, isolado do resto do mundo. O Neorrealismo se opunha assim, ao que o Estado Novo defendia quando entoava argumentos a favor de uma soberania nacional, a um patriotismo forjado pelo autoritarismo e violência que em nada se comparava ao sentimento de orgulho de um país de passado majestoso.

A respeito do jogo de antíteses, ou melhor de duplos, pois que não se anulam mas convivem, vê-se aí uma referência à estética barroca, percebida também por Horácio Costa (1997):

[...] Um último vector textual delinea-se claramente neste livro: um pendor barroquizante, antes sintáctico que semântico (ou seja, presente antes na articulação retórica da frase poética que propriamente na articulação de imagens, ou ainda de uma terminologia, caracterizadamente barrocas). A inversão dos termos componentes das frases, com a decorrente disposição dos verbos no final dos versos ou dos grupos de versos (disposição esta um tanto alatinada), é uma constante textual que atravessa o livro. (COSTA, 1997, p. 69)

A inversão sintática dos termos das frases é um traço estilístico de Saramago que desponta em *Os poemas possíveis* e se reafirma em sua prosa, tornando-se uma marca distintiva do autor em relação ao uso da linguagem. A experimentação que o poeta faz com a língua portuguesa, buscando dar-lhe um uso que a liberte de um lugar comum faz com que os traços poéticos surjam a partir desse jogo sintagmático. O poema que estamos ora analisando, rico em recursos poéticos, exemplifica essas construções pelo uso de elipses em “é falar, ir falando, até que sobre”, inversões “a palavra escondida do que penso”, metáforas “mar alto coalhado de navios” e outros elementos que contribuem para a expressividade e o apelo emocional do texto através da linguagem.

Como temática principal desse poema de Saramago, bem como do livro *Os poemas possíveis* como um todo, o silêncio assume papel central, quase materializado e atuante na obra. Nas palavras de Maria Alzira Seixo (1987), ao comentar a sensibilidade musical de Saramago ao dar significação aos elementos “amor” e “mar” nos poemas:

[...] José Saramago resolve a oposição paronímica desses dois significantes através da tentativa de captação de um inefável expressivo, de uma impossibilidade de dizer que tudo (e tudo melhor) diz e que vai coincidir com outro motivo central da sua poética: o silêncio. O elogio do silêncio vai aliás desembocar numa figuração de tipo simbolista que se resolve verbalmente pelo apontamento da mais pura materialidade da escrita [...]. (SEIXO, 1987, p. 9-10).

A dicotomia voz/silêncio é percebida em toda a obra saramaguiana, se considerarmos que um de seus propósitos como escritor é revisionar a historiografia oficial propondo uma reescritura a partir da voz dos que foram silenciados. No livro de poemas, o silêncio se destaca em outro contexto: silêncio aqui é sinônimo de censura, da impossibilidade de dizer; aparece associado à repressão e à ausência de liberdade.

Nos versos iniciais do poema “Se não tenho outra voz que me desdobre/Em ecos doutros sons este silêncio,” o autor cogita a possibilidade de expressar-se por meio de uma voz que pudesse ser proferida, dando lugar ao seu estado de silêncio imposto. Em outros versos do mesmo poema, o poeta expressa a angústia de ter que disfarçar o que gostaria de dizer explicitamente: “A palavra

escondida do que penso. /É dizê-la, quebrado, entre desvios”. A palavra que, de fato, pensa é mais incisiva do que a que realmente expressa de maneira enviesada, por meio de desvios calculados, a fim de evitar perseguições ao próprio texto e a si mesmo.

A impossibilidade de dizer também limita a existência, não se é por completo quando a maior ferramenta de expressão de que dispomos, isto é, a linguagem, lhe é tolhida violentamente, é o que o eu lírico lamenta no último verso: “O não ver, o não ter, o quase ser.” O advérbio de negação se repete dando ênfase às proibições e os verbos que foram dispostos em ordem crescente de importância, culminam no ser, revelando a interferência da censura na identidade individual dos portugueses. Um dos poemas mais emblemáticos quanto à relevância política dos versos de Saramago, ainda na primeira parte do livro, onde a poética do autor busca ela mesma seu sentido, “Se não tenho outra voz” complementa o título da obra, justificando que só da forma discreta e eufêmica de uma voz que teme a represália violenta da ditadura é que foi possível compor os poemas que constam no livro.

Encerramos com essa análise comparativa entre dois poemas que se aproximam pela temática antitética voz/silêncio este capítulo que se propôs a tentar situar a obra de Saramago em um contexto artístico-cultural, consciente das limitações intrínsecas a essa tentativa, uma vez que a poesia de Saramago dialoga com diferentes vertentes literárias. A comparação com três outros poetas que produziram e publicaram na mesma época nos permitiu traçar paralelos entre as principais temáticas reveladoras das angústias dos artistas no período de ditadura em Portugal. Também verificamos a relação de *Os poemas possíveis* com a estética, a ideologia e os princípios da corrente neorrealista literária e os propósitos que justificam a poética saramaguiana.

No capítulo a seguir, enfocaremos nas questões históricas que perpassam os poemas e na denúncia que o poeta expressa por meio de figuras alegóricas e metafóricas, sobretudo na segunda parte da obra, “Poema a boca fechada”, marcada por um maior cariz militante e engajado que as outras quatro. Analisaremos de que maneira o autor se opõe, através de crítica, ironia ou denúncia, aos preceitos estadonovistas de isolamento nacional, conservadorismo moral e

elogio aos bons costumes propagados pelo sistema ditatorial e ainda como se refere à figura emblemática do ditador, António Salazar, em um comparativo com o conto “A cadeira”, que retrata a visão do escritor sobre o período ditatorial anos depois da libertação de Portugal do jugo salazarista, quando publica o livro de contos *Objecto Quase*, em 1978.

3 “SE NÃO TENHO OUTRA VOZ”: A POESIA COMO RECURSO POSSÍVEL DE MANIFESTAÇÃO POLÍTICA.

O papel da literatura em contextos políticos de exceção é de suma relevância. As produções artísticas desse período são importantes em, pelo menos, dois aspectos: além de contribuir com o registro e a documentação das práticas autoritárias e violentas comuns a regimes ditatoriais, podem também ensejar um levante e se propor a serem um instrumento de conscientização e de articulação de luta por parte dos opositores ao sistema. A obra que compõe o *corpus* desta pesquisa, por exemplo, participa dessa conjuntura política, sendo fruto dela, resultado de uma resistência e prova factual da repressão e do cerceamento da liberdade artística. O autor, José Saramago, como salientamos no capítulo anterior, tem como principal motivação poética o engajamento político, a militância e faz de *Os poemas possíveis*, obra confeccionada e publicada na década de maior acirramento das forças militares de Salazar em relação à liberdade de expressão, um grito “surdo” contra o sistema fascista e déspota do Estado Novo português.

Grito “surdo” devido à impossibilidade de alçar a própria voz contra o Regime que perseguia, torturava e prendia os dissidentes. A opção pela cautela era a estratégia mais eficaz para seguir lutando e manifestando-se de maneira ativa e em “liberdade”. José Saramago, como vimos, através de uma dicção grave, em um estilo de escrita neoclássico com inspirações barrocas, logrou o intento de passar pelos crivos dos órgãos de censura da ditadura salazarista e lançar a público uma coletânea de poemas abundante em críticas a esse mesmo regime censurador. É sempre válido lembrar que o título remete a uma justificativa que o autor parece denunciar em relação ao que pode fazer como cidadão engajado e artista consciente, evitando expor-se à perseguição e optando por uma crítica mais velada, camuflada por recursos poéticos, símbolos, alegorias, metáforas etc. A possibilidade de compor poemas com propósitos claramente políticos em um contexto que limitava e tolhia a criatividade foi um desafio que os poetas engajados desse período tiveram de enfrentar.

A segunda parte do livro *Os poemas possíveis*, com o sugestivo título “Poema a boca fechada”, possui um cariz fortemente militante e é o grupo de poemas que mais interessa a este estudo. Embora consigamos apontar o conteúdo político perpassando todas as cinco partes do livro, é em “Poema a boca fechada” que essa temática se condensa e o entusiasmo do poeta por esse assunto atinge o seu ápice na obra: “[...] poema a boca fechada reúne textos de mais decidida intervenção social” (SEIXO, 1987, p. 10). O autor neorrealista se manifesta de maneira mais direta nessa seção de poemas, uma vez que a literatura desse período se propunha a agir concretamente a favor de uma transformação na sociedade. Para o crítico Horácio Costa (1997), “Poema a boca fechada” é marcado por um tom de denúncia e protesto com uma escrita que apresenta traços de fúria e amargor. Cidraes (1992, p. 42) corrobora com a análise do crítico e assevera que a voz de denúncia nesses poemas se manifesta por meio de “um discurso duro e tenso repassado por uma cáustica ironia que nenhuma compaixão ou misericórdia mitiga.”

O nacionalismo e o catolicismo conservador e ortodoxo de Salazar, dois traços que definem a sua vida pessoal e o seu governo, serão satirizados pelo poeta na segunda parte do livro. Poemas como “Salmo 136” e “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, que compõem a seção “Poema a boca fechada”, ilustram a crítica mordaz ao regime fascista na obra. A respeito deste segundo, uma curiosidade que cabe salientar são as várias referências que Saramago faz a Camões e à obra *Os Lusíadas*. Ora, partindo do humor saramaguiano, logo podemos desconfiar se essa recorrência se trata de mera homenagem. Nossa análise parte do pressuposto de que nada está posto à toa nos poemas. Já mencionamos que parte do nacionalismo que inspirava o regime salazarista devia-se ao saudosismo exagerado dos tempos áureos de Portugal. Convém lembrarmos que às vésperas da instituição do Estado Novo, Portugal encontrava-se em vertiginosa decadência, de modo que a preocupação em recuperar os brios do país incorporou-se a Salazar como uma missão. De fato, o ditador acreditava estar o país imbuído de uma missão civilizadora e, curiosamente, a obra *Os Lusíadas* foi utilizada como uma referência pelo governo.

Muitos dos princípios e da noção de nacionalismo português já são esboçados em livros com centenas de anos, tal como o poema épico *Os Lusíadas*, de Camões, cuja primeira edição foi de 1572. Embora esse poema também tivesse sido objeto da censura por sucessivas comissões inquisitoriais, fora agora eleito como uma espécie de Bíblia nacionalista, das quais se podiam tirar extratos fora de contexto para ilustrar qualquer lição. (FIGUEIREDO, 1976, p. 38).

A utilização do poema de Camões por Salazar, destaque-se os termos “fora de contexto” usados por Figueiredo (1976), como instrumento intelectual de alienação reforça o valor atemporal da literatura para a formação cultural e intelectual de uma sociedade. A relação entre Literatura e História é bilateral, há uma troca em que uma disciplina espelha a outra. Em tempos de ditadura, a Literatura é uma peça fundamental para a manutenção da memória e para o resgate do registro de uma época. Por meio da Literatura, temos acesso ao ponto de vista de uma classe artística que se opunha a esse sistema e esse trabalho engajado ultrapassa os valores estéticos pela importância social de ser um “elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas.” (FIGUEIREDO, 1976, p. 46).

Nessa perspectiva, “Poema a boca fechada” agrupa um conjunto de oito seletos poemas que assume a responsabilidade de demarcar um posicionamento do autor frente aos acontecimentos políticos da época e de representar toda uma classe de cidadãos silenciados que, não sendo produtores de arte, não encontraram outra maneira segura de expressar-se. Embora o tenha feito de forma mais contida, Saramago não se eximiu da tarefa de utilizar o espaço privilegiado de escritor para, de alguma forma, tentar intervir na realidade social do período. E, se hoje temos acesso às obras que retratam esse momento nefasto da história portuguesa sob o olhar sensível e militante de um literato, devemos à bravura e à criatividade de um poeta que recorreu às estratégias de que dispunha para lançar seu manifesto contra o fascismo instituído.

Para melhor compreensão da função social de *Os poemas possíveis* convém evocarmos uma provocação feita por Antonio Candido acerca da relação da obra com o meio social em que foi produzida: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CANDIDO, 2007,

p. 28). O crítico sugere, assim, que existe um dialogismo entre a obra de arte (sobretudo a literária) e os aspectos socioculturais e históricos que predominam no período em que a obra foi produzida. Corroborando a discussão que viemos empreendendo a respeito dos anseios de intervenção social inferíveis nos poemas da obra aqui analisada, Antonio Candido salienta que:

[...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 2007, p. 29).

A consciência de que a obra literária produz nos leitores um efeito prático justifica os ideais marxistas dos autores neorrealistas, para quem o valor literário de uma obra deve ir além da fruição estética do leitor sobre ela, sendo capaz de promover nos indivíduos uma predisposição a uma ação transformadora da realidade. A distinção categórica feita pelo crítico separa as obras em duas diferentes classes: a arte de agregação e a arte de segregação. A primeira delas faz uma espécie de continuidade daquilo que já está previsto a nível simbólico da arte, “incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade.” (CANDIDO, 2007, p. 32). Já a arte de segregação “se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade.” (CANDIDO, 2007, p. 32).

Embora as duas vertentes coexistam em uma mesma obra, isto é, os traços individuais do artista se confundem com o que é aceito coletivamente como arte, é a predominância de um ou outro aspecto que, segundo Candido (2007), categorizam a obra como pertencente a um ou outro grupo. Nesse sentido, facilmente conseguimos compreender a estratégia saramaguiana de empregar os recursos tradicionalmente reconhecidos por uma coletividade para transmitir uma mensagem de cunho político velado. Ao fazer referência a uma estética neoclássica, Saramago lança sua obra sem o risco de um estranhamento por parte do público, tornando o livro de poemas acessível a um público leitor acostumado com esse

estilo. Quanto à predominância de uma ideologia sobre a estética nos poemas, concordamos com a indissociabilidade entre forma e conteúdo na poesia, ratificando o que afirma Candido (2007): “[...] vendo a poesia, por exemplo, como um tipo de linguagem, que manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma, isto é, no momento em que se define a expressão.” (CANDIDO, 2007, p. 30) A forma é compreendida como o veículo do conteúdo, sendo ela mesma um conteúdo. Se pensarmos que a linguagem poética, exclusivamente por suas possibilidades formais, foi o recurso que conferiu ao poeta o poder de manifestar-se politicamente contra o fascismo, entendemos a importância de considerar a forma também um conteúdo, uma vez que o formato de um discurso materializado também transmite uma mensagem.

Avançando na discussão sobre a relação existente entre literatura e sociedade, o crítico se aprofunda na questão da função social de uma obra:

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e frequentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica, — tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu. (CANDIDO, 2007, p. 54).

O encontro objetivo das intenções de um autor com a expectativa de seu público transcende qualquer finalidade programada para um livro ou um poema. O texto literário carrega em si mesmo a força de atuação sobre os leitores e a capacidade de ser um agente interventor da realidade a partir da sensibilização dos indivíduos que entram em contato com ele. Esse é papel do poeta: propor uma sensibilização, e Saramago o faz, através de um ritmo cadenciado, de versos com a rigidez decassílabo de composição ou pela vasta gama de imagens, alegorias e símbolos embutidos em seus poemas, capazes de despertar no leitor o anseio por ação em prol de uma reversão do quadro social vigente.

Em tempos de fascismo autoritário e repressivo, as proposições marxistas de uma literatura engajada são imprescindíveis. A noção de arte com atuação social é essencial como meio de expressão política, e as relações sociais que se desenvolvem a partir da comunicação realizada por meio da linguagem artística são forças articulatórias capazes de promover uma ação de expressiva transformação da realidade. A objetividade prática do Marxismo aliada à preocupação do escritor com a condição precária da sociedade se transveste de uma ferramenta de manifestação em tempos de censura.

O escritor, valendo-se do discurso literário, com infindas maneiras de dizer o que pretende, consegue desenvolver artimanhas de linguagem para manifestar seu descontentamento com os rumos políticos da sociedade, de maneira que escapa aos olhos perseguidores da censura. Outros, ainda com uma atitude mais incisiva, arriscaram-se numa atuação opositora mais explícita com consequências nefastas nos campos pessoais e profissionais. É o caso, como vimos, do poeta Joaquim Namorado, três vezes preso pela ditadura salazarista ou o de Natália Correia, condenada a três anos de prisão por publicar uma obra que escandalizava a moral conservadora do regime salazarista, que apregoava os bons costumes cristãos que punham a família como base de uma moral alicerçada no patriarcalismo e na submissão feminina.

A respeito da influência dos ideais marxistas na literatura, sobretudo no que diz respeito ao movimento neorrealista português do qual Saramago por associação de sua obra fez parte, o crítico Raymond Williams comenta:

A posição marxista mais significativa é um reconhecimento da ligação radical e inevitável entre as relações sociais reais do escritor (consideradas não só individualmente, mas em termos das relações sociais gerais da "literatura" numa sociedade e períodos específicos, e dentre destes as relações sociais existentes em determinados tipos de literatura), e o "estilo", ou "formas", ou "conteúdo" de sua obra, agora considerados não abstratamente, mas como expressões dessas relações. Tal reconhecimento será inútil se for, em si, abstrato e estático. (WILLIAMS, 1979, p. 203).

Para o autor, a forma e o estilo da obra de um escritor literário são manifestações das relações sociais que esse mesmo escritor empreende enquanto cidadão partícipe de um sistema cultural, histórico e político. A arte pela arte, lema rejeitado pelos autores neorrealistas, em oposição ao Presencismo, é questionada

pelos adeptos da literatura engajada. O reconhecimento estático e abstrato da arte é rejeitado por esses artistas, para quem a literatura deve estar imbuída de uma missão transformadora.

O entendimento do conceito de literatura como parte da sociedade e da História eleva nossa compreensão acerca da relevância de textos como os de Saramago na formação e na intervenção social da literatura em uma época e em um espaço:

[...] a novidade teórica crucial é o reconhecimento da “literatura” como uma categoria social e histórica especializada. [...] Exatamente por ser histórica, um conceito-chave de uma importante fase de uma cultura, constitui evidência decisiva de uma forma particular do desenvolvimento social da linguagem. (WILLIAMS, 1979, p. 58).

A leitura da sociedade a partir de uma estratificação em classes é produto de uma ideologia marxista que se manifesta em vários poemas da obra *Os poemas possíveis*. O poema “Fraternidade”, que consta da segunda seção de poemas do livro, trata desde o título dessa visão de uma sociedade dividida em classes desiguais:

A qual de nós engano quando irmão
 Nestes versos te chamo?
 Não são irmãs as folhas que do chão
 Olham outras no ramo.
 Melhor é aceitar a solidão,
 Viver iradamente como o cão
 Que remorde o açamo.
 (SARAMAGO, 1981, p.75).

O poemeto de estrofe única e sete versos que alternam redondilha maior e redondilha menor apresenta a crítica severa de um eu lírico que parece indignado com a situação atual da sociedade. Começamos nossa análise pelo título, que a partir de uma inferência se pressupõe tratar de uma união coletiva, de uma “camaradagem” ou igualdade entre indivíduos. No entanto, essa expectativa é rompida rapidamente nos dois versos iniciais, com uma interrogação impaciente do sujeito lírico: “A qual de nós engano quando irmão/Nestes versos te chamo?” O questionamento feito nesses versos é logo explicado nos seguintes, onde uma imagem banal condensa toda uma realidade social de desigualdade em uma

sociedade marcada pela miséria do campo em contraste com o imperialismo que avançava em exploração pelas colônias africanas e brasileira.

Uma vez que o impacto de interesses sociais e econômicos imediatos tem maior influência no comportamento social e político do que as teorias e os ideais pode-se dizer que todos os grupos urbanos e a classe média de um modo geral tem um interesse em manter a classe rural em sua condição de subalternidade como força e reserva de mão de obra. (FIGUEIREDO, 1976, p. 19).

A consciência desse projeto de manutenção da desigualdade como estratégia neoliberal da elite portuguesa talvez justifique a indignação inicial do eu lírico. A utilização de uma imagem bucólica que remete a uma figura campestre por meio dos vocábulos “folha” e “ramo” pode chamar a atenção para a posição desta classe rural portuguesa na base da pirâmide social, vítima central da miséria e da opressão econômica da ditadura salazarista.

Note-se que a impossibilidade de fraternidade entre as folhas que estão no chão e as que estão no topo das árvores está diretamente associada à luta de classes. Sob a ótica marxista, o abismo que separa os interesses das classes antagônicas impede a união e promove a incessante luta entre elas. A analogia feita pelo autor ajusta-se à posição dessas classes na pirâmide social: enquanto a elite está no topo da pirâmide e nos ramos mais altos das árvores, usufruindo das glórias e do frescor de estar próximo ao céu, a classe mais baixa se encontra rente ao chão, como uma folha seca, que maltratada pelo tempo em que serviu à árvore encontra-se agora em situação de miséria, largada ao chão, sem o amparo de um ramo que lhe sustente (o Estado?).

Na tradição cristã, o ramo simboliza a vitória, a glória; é o objeto com que se saúda um vencedor (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 768). Todas as associações podem ser feitas com a elite portuguesa estadonovista, única classe beneficiada com a exploração humana e ambiental das colônias sob o seu jugo. Classe vencedora que colhe o prestígio de um sistema repressor e que goza os louros de uma sociedade pautada na escravidão e na miséria das folhas ao chão. As folhas, no Extremo Oriente, simbolizam “o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e num pensamento comum”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.444). O interessante, se considerarmos essa simbologia, é que Saramago, ao

separar as folhas de cima da árvore das que estão caídas ao chão, desconstrói a significação de fraternidade que essa figura poderia evocar e é justamente sobre essa ruptura que o poeta joga luz. As folhas deveriam estar reunidas em um mesmo pensamento, uma mesma luta, mas o projeto de manutenção da desigualdade prevê o impedimento de articulação entre as classes.

Desconsolado, o eu lírico parece conformar-se com a solidão no verso: “Melhor é aceitar a solidão”. A solidão é um tema que ronda vários poemas dessa coletânea e pode assumir várias conotações. Pode ser uma referência à política de isolamento adotada pelo ditador António Salazar, que, conforme vimos, manteve o país afastado das evoluções tecnológicas ocorridas nos países circundantes de Portugal. O sujeito lírico também pode estar se dirigindo à oposição do regime salazarista ao falar em solidão, que impossibilitada pelas forças repressoras do Estado de se articular e organizar uma luta comum, permanece solitária, sem o sentimento de coletividade necessário para promover um levante. A terceira possibilidade de interpretação que aventamos diz respeito à divisão em classes da sociedade. A separação dos interesses das classes representadas pelas folhas da imagem empregada no poema pode ser responsável pelo isolamento solitário dos indivíduos em suas respectivas classes, sobretudo a dos que, por falta de instrução, não são conscientes desse sistema que aparta as pessoas de acordo com seus interesses financeiros.

A última metáfora sugerida pelo eu lírico é especialmente representativa da postura do poeta diante do sistema ditatorial vigente. A figura do cão amordaçado, intensificada pelo verbo “remorder” e pelo advérbio “iradamente”, ilustra o sentimento de impotência e de indignação assentado no espírito dos opositores de Salazar. O cão irado manifesta com a raiva o seu descontentamento, sua rebeldia e essa figura do cão está associada ao verbo “viver”, o que torna a leitura do poema ainda mais angustiante, uma vez que o leitor é atingido em sua sensibilidade por uma imagem apelativa e forte. O ímpeto de fazer algo que possa acalmar o animal ou ao menos retirar-lhe o açoitamento é o efeito que possivelmente o poema obtenha. Daí a arte intervindo socialmente, atizando anseios e consciências. A mordida no cão,

representando o silenciamento da censura ditatorial, é símbolo da repressão sufocante, da qual a classe artística era uma vítima.

O poema “Fraternidade” transmite o sentimento de uma classe artística que era perseguida e censurada pela ditadura portuguesa. A leitura desse poema evidencia o papel social da literatura como espaço de resistência e de luta. A estudiosa Clara Rocha (2003) define literatura de resistência nos seguintes termos:

A literatura, tal como as reacções do sistema nervoso a um estímulo que exige uma adaptação, seja ela da ordem do inconsciente ou do consciente, pode corresponder em certas situações a um exercício mais ou menos complexo de reajustamento, face a um trauma. Assim acontece com uma boa parte da produção literária escrita sob a ditadura. Perante a nova ordem imposta pelo golpe de Estado, e perante as consequentes rupturas e distorções da vivência do quotidiano e da identidade, a escrita mobiliza um programa de acção: a procura da sanidade individual e colectiva a partir da evocação e do testemunho, que reencenam o trauma e o colocam em perspectiva histórica. Nestas circunstâncias, a literatura orienta-se para uma função homeostática, na medida em que visa a busca de um reequilíbrio face aos destroços de uma consciência colectiva manipulada pelo regime. Quando esse mecanismo de defesa é simultaneamente um imperativo ético, dá-se-lhe o nome de literatura de resistência. (ROCHA, 2003, p. 34).

A manipulação de uma consciência coletiva, estratégia comum aos regimes totalitários, investe em uma propaganda massiva e em uma representação mítica da figura do ditador. A literatura, nesse viés, surge como ferramenta de desalienação e torna-se “um imperativo ético” para os autores engajados. O propósito de autores como Saramago, além de fixar-se no campo literário pelo valor estético de sua obra, é ultrapassar os limites do campo estético e alcançar o social, com textos que visam a uma mobilização, ainda que interna, de indivíduos que se opõem à ditadura salazarista.

Reencenar o trauma da perda da liberdade e colocar o testemunho em perspectiva histórica são outras funções sociais assumidas pela literatura. Ao cumprir essa missão, os autores estão buscando vias de acesso às sensibilidades individuais, rompendo com a tradição submissa que o regime tenta instaurar. É preciso manter acesa a revolta e a indignação nas consciências e a arte é o canal mais assertivo de transmissão desses sentimentos, porque ela acessa uma intimidade que outros tipos de discursos falham em atingir.

Ao usar figuras bucólicas no poema “Fraternidade”, tendo em vista que Saramago dirige-se especialmente à classe rural, a mais vitimizada pelo regime opressor e mais facilmente manipulada pela falta de acesso à educação, o poeta utiliza-se dessa carga simbólica para acessar, pelo viés afetivo, a consciência dos leitores que se sensibilizam pelas causas dessa parcela da população. Note que a crítica no poema é implícita, não se usam nomes nem referências diretas, o que permite inúmeras atribuições de sentido ao texto e universaliza os sentimentos transmitidos pelas imagens utilizadas, tornando o poema atemporal, embora conheçamos seu contexto de produção e façamos nossa interpretação baseada nas influências desse período.

Acerca das estratégias discursivas utilizadas pelos artistas desse período na tentativa de mitigar a perseguição da censura, muitos foram os recursos empregados nos textos literários em uma crítica indireta, velada, mas contundente no propósito de alavancar aliados à oposição salazarista. Sobre a produção literária desse período, a professora Michelle Matter (2021), ao analisar dois romances de autores comprometidos com a luta contra a ditadura, afirma que os autores agiam conforme as possibilidades de se expressar e se guiavam por um termômetro social que aferia até que ponto alguém podia dizer algo e seguir livre: “A ‘temperatura social’ do Portugal de fins dos anos 60 é a de um país massacrado por um regime opressor, que censurava a liberdade de expressão e tolhia todas as formas de discursos que se opusessem ao poder.” (MATTER, 2021, p. 22) A estratégia aproveitada por Saramago e muitos de seus contemporâneos foi confeccionar textos em que a mensagem política subversiva fosse apenas inferida e não totalmente revelada. É importante ressaltar que essa formatação textual é também por si mesma uma mensagem, traz em si um conteúdo. Vejamos a reflexão de Matter (2021), ao analisar o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, publicado nessa década, sobre isso:

Assim, a estrutura textual velada, elíptica e enigmática de *O Delfim* expressa formalmente o reflexo de um tempo censurado, vivenciado em redoma pela pátria. Por outro lado, a estratégia não é só reveladora do constrangimento, porque a elipse é pulsante de vida e excita o leitor que anseia perceber o não dito. Linguagem que denuncia a opressão e aciona os mecanismos de subversão, em qualquer tempo. (MATTER, 2021, p. 22).

O leitor que anseia por perceber o não dito é o mesmo que se deixa sensibilizar pela mensagem ocultada pelo escritor. O esforço de vasculhar o texto, propor associações, gerar significados, pode ser interpretado como a primeira ação concreta do indivíduo leitor, respondendo ao efeito do texto lido. Acerca da importância de uma literatura engajada, sobretudo em períodos de exceção, em que o autoritarismo é usado como principal instrumento de poder, Matter (2021) assevera:

Enquanto não mudarem as relações de dominação numa sociedade que se acostumar com o terror, a narrativa que não descuida de um diálogo com o tempo continuará a pintar imagens de cerceamento e de ruptura como a assinalar que mantém guardada como ruína a veia intrínseca de uma ética neorrealista revolucionária [...]. (MATTER, 2021, p. 28).

Podemos assegurar, a partir dessa reflexão, que o principal legado da poesia neorrealista para a contemporaneidade é o ensinamento de que a literatura plasma o seu tempo e tem a capacidade de atuar no futuro a partir de uma memória traumática, a fim de evitar a repetição histórica de um período nefasto, sem liberdade.

Para prosseguirmos na análise dos poemas da seção “Poema a boca fechada”, faz-se necessário uma breve contextualização do momento político em que os poemas foram publicados, isto é, a década de 1960. Cabe esclarecermos em que estágio se encontrava o Regime Estadonovista nesse período, principalmente no que se refere à censura e perseguição à classe artística. Nesse sentido, três “entidades” desse período são importantes para a nossa análise: A PIDE, a Mocidade Portuguesa e a figura excêntrica do ditador António Salazar.

A PIDE, sigla que denomina a Polícia Internacional de Defesa do Estado, “órgão que centralizava todos os organismos com funções de prevenção e repressão política dos crimes contra a segurança interna e externa do Estado.” (PIMENTEL, 2011, p. 139). Na prática, era responsável por todo o sistema arbitrário de perseguição política a qualquer dissidente do sistema salazarista. Muitas vezes despachando diretamente com Salazar, a PIDE pode ser considerada a polícia de um ditador todo-poderoso. Sob a proteção de uma polícia militarizada que ostentava violência desmedida, o autoritarismo de Salazar ganha contornos de ditador

soberano. Os poderes concedidos à polícia de Estado permitiam-lhe prender sem julgamento e sem controle judicial. Em 1957, uma comissão da PIDE que estagiou nos EUA em um curso da CIA assinou aí um acordo de cooperação na luta anticomunista.⁵ Tendo como principal alvo os opositores comunistas, conseguiu, através de episódios de espionagem, desarticular várias organizações subversivas. Durante a década de sessenta, a que nos interessa particularmente, a atuação da PIDE foi ainda mais intensificada: “[...] a repressão continuou a abater-se sobre o PCP⁶, que perdeu, neutralizados nas cadeias, muitos militantes, desde operários e assalariados rurais, a estudantes e intelectuais que haviam ingressado no ativismo de oposição ao regime.” (PIMENTEL, 2011, p. 144).

Em 1965, ano anterior à publicação de *Os poemas possíveis*, o clima de agitação e tensão política em Portugal atingiu o ápice. A influência desse caos na sociedade é refletida nos poemas da segunda seção do livro, bem como ao longo das outras quatro subdivisões. Talvez decorra desse contexto de maior violência repressora o tom de amargura e indignação que percebemos na maioria dos poemas. Para elencar alguns dos terríveis acontecimentos deste ano, Pimentel (2011) resume:

O ano de 1965 foi muito duro, não só porque foi aquele em que ocorreu o assassinato pela PIDE do general Humberto Delgado e da sua secretária, Arajarir Campos, em Badajoz (Espanha), como porque se assistiu então a um aumento da violência nos interrogatórios feitos por essa polícia. Os presos da Frente de Ação Popular/Comitê Marxista-Leninista Português (FAP/CMLP), organização de extrema-esquerda nascida depois de uma cisão maoísta no PCP, foram todos sujeitos a violentas torturas. Por seu turno, os funcionários do PCP então detidos foram sujeitos a torturas cada vez mais violentas. (PIMENTEL, 2011, p. 144).

Para que se tenha dimensão da arbitrariedade das prisões da PIDE, só entre os anos de 1945 e 1974, calcula-se algo em torno de 15 mil detidos políticos. Por sua atuação eficiente, a PIDE pode ser considerada uma das responsáveis pela manutenção do regime ditatorial salazarista, uma vez que desempenhou um papel central na manutenção do controle do Estado Novo, operando com irrestritos poderes e grande autonomia. Na seção “Poema a boca fechada” é possível

⁵ Em 1957, a Europa e o resto do mundo viviam sob o contexto da Guerra Fria.

⁶ Sigla do Partido Comunista Português.

percebermos referências a essa política de Estado com um tom de crítica indignada e mesmo com desprezo e repugnância, como no poema “Inquiridores” em que se pode estabelecer um paralelo entre os membros da PIDE e a metáfora dos piolhos no poema.

A Mocidade Portuguesa, por sua vez, foi uma organização juvenil criada durante a ditadura salazarista com o propósito de disciplinar a juventude de Portugal tornando-a fiel ao regime fascista. Influenciada pelo forte nacionalismo de Salazar, além de uma educação moral, a Mocidade preocupava-se também em formar físico e civilmente os jovens. Dentre os principais valores defendidos e propagados pela Mocidade Portuguesa, destacam-se o nacionalismo, promovendo o amor à pátria e defesa dos interesses nacionais; disciplina e obediência: enfatizava-se o respeito às autoridades como característica indispensável ao bom funcionamento da sociedade; tradição e moralidade, os princípios cristãos eram tidos pela Mocidade como fundamentos da sociedade portuguesa, o conservadorismo era valorizado em detrimento dos valores advindos com a modernidade tecnológica.

Todos esses princípios eram disseminados através de atividades culturais, desportivas e de lazer promovidas pela organização, visando moldar a mentalidade e o comportamento dos jovens de acordo com os ideais do Estado Novo. A rotina dos jovens adeptos da Mocidade é assim descrita pelo estudioso Marcos Maurício Costa Freitas (2020): “Os alunos ao largarem das escolas não retornariam de imediato para suas casas, pois os membros da Mocidade deveriam se apresentar nos centros de formação logo após as aulas” (FREITAS, 2020, p. 104). É importante, também, recordarmos o apoio determinante da Igreja Católica à criação da Mocidade Portuguesa: contrária ao laicismo do Estado na República, a Igreja apoia veementemente as resoluções “educativas” do Regime Salazarista. O Estado Novo representou o retorno das ligações entre a Igreja e o Estado e isso deve-se à própria formação pessoal do ditador António Salazar. Segundo Freitas (2020), “o perfil do Chefe do novo regime seria a base de orientação para o novo Ministério da Educação e, conseqüentemente, definidor das mudanças na educação dos jovens portugueses” (FREITAS, 2020, p. 108). A participação na Mocidade Portuguesa era

obrigatória e os jovens eram equipados com uniforme, bandeira, hino e estrutura nacional.

Essa alienação promovida pelo Estado que pode ser entendida como uma lavagem cerebral, foi especialmente criticada por Saramago em poemas como “Mãos limpas”, “Salmo 136”, “Ouvindo Beethoven”, entre outros. O poeta critica ora os valores cristãos e retrógrados que o sistema tenta impor à revelia de uma política democrática e laica, ora satiriza a instituição escola transformada pelo Estado Novo em um verdadeiro celeiro de servos subservientes ao Regime. No poema “Demissão”, Saramago tece uma sátira à arbitrariedade do autoritarismo de Oliveira Salazar em relação aos cargos públicos administrativos nos quais o ditador ditava as regras de contratação e demissão. Usando o órgão Mocidade Portuguesa como exemplo dessa postura autoritária de Salazar, Freitas (2020) salienta:

[...] a escolha era uma deliberação própria do presidente do Conselho, Oliveira Salazar, a quem caberia a exoneração deste oficial a qualquer momento. Este dispositivo de viés centralizador e autoritário, sob o comando de Salazar, garantiria uma segurança política e jurídica para o Governo que poderia livremente trocar os membros sem muita justificativa ao público. As exonerações poderiam ocorrer desde por motivos administrativos até por motivos políticos, o que não era incomum no perfil do novo Governo de bases e práticas autoritárias. Este dispositivo seria utilizado para garantir nomes que estivessem bem alinhados com a ideologia política do Regime salazarista. (FREITAS, 2020, p. 109).

As práticas autoritárias de Salazar, respaldadas pela atuação truculenta da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), garantiam a centralização do poder governamental na representação máxima do ditador. O poema “Demissão” que, aparentemente trata do descontentamento do eu lírico com o mundo, enseja a possibilidade de, em outras camadas interpretativas, estabelecermos uma associação entre o cansaço e a impaciência do sujeito lírico em relação aos desmandos de um tirano que já leva tempo demasiado em um poder irrestrito sobre os indivíduos. Leiamos o poema, atentos à simbologia da figura dos “cães” e do “tempo”, bem como do poder conotativo dos verbos “saber”, “mandar” “lamber” e “morder”.

Este mundo não presta, venha outro.
Já por tempo de mais aqui andamos
A fingir de razões suficientes.

Sejamos cães do cão: sabemos tudo
De morder os mais fracos, se mandamos,
E de lambe as mãos, se dependentes.
(SARAMAGO, 1981, p. 74).

Começamos nossa análise pelo título: “Demissão”. A leitura dos seis versos que compõem a estrofe única não nos remete à temática laboral, assunto a que a palavra “demissão” está mais comumente associada. Mas, por aproximação semântica, podemos relacionar demissão à retirada, desejo de saída, de mudança e, no contexto ditatorial, rejeição completa ao Regime. Nos versos seguintes, essa associação se confirma: “Esse mundo não presta, venha outro”, o verso inicial sugere um total descontentamento do eu lírico com a situação vigente. O *status quo* cheio de censura, violência, repressão parece oprimir o sujeito lírico que anseia por um outro mundo e que afirma categoricamente que “esse mundo não presta”. Uma crítica assim tão arguta ao sistema só poderia materializar-se de maneira velada, camuflada em uma metáfora. A palavra escolhida pelo poeta para “metonimizar” Portugal, “mundo”, também é representativa do momento histórico vivenciado pelo autor. Lembremos da política de isolamento do país promovida pelo Estado Novo, de maneira que Portugal passa a ser, então, o mundo de seus patriotas, reduzindo os horizontes dos portugueses e ampliando a concepção de país à de mundo inteiro para os nacionalistas.

O segundo verso, “Já por tempo demais aqui andamos”, demonstra a ansiedade do eu lírico por mudança e a indignação em relação à longevidade do regime fascista que assolou Portugal por mais de quatro décadas. O tom quase imperativo desse verso denota o sentimento de cansaço e desespero de uma sociedade, ou de uma grande parte dela que se opõe ao sistema fascista, que teve de se submeter às agruras de um regime político autoritário e violento por quarenta anos. A desesperança do poeta se manifesta nesse verso de maneira coletiva, quando o verbo andar é colocado no plural, ressaltando que a angústia que o consome não é apenas individual, mas de toda uma classe que sofre com o cerceamento de sua liberdade.

A hipocrisia dos defensores dos valores estadonovistas, os que mencionamos ao falar da Mocidade Portuguesa, são criticados no terceiro verso, quando o eu lírico diz que estão a fingir razões para que se mantenha vigente

aquele modelo político. São pretextos vazios para o poeta, contrários aos que, na visão marxista do escritor, contribuem para o engrandecimento da nação.

O quarto verso é aquele que apresenta ao leitor o ponto em que o poeta expõe sua visão de modo mais incisivo e o faz por meio de um convite, expresso pelo verbo no imperativo: “sejamos”. O cão, usado como metáfora simbólica no poema, remete à ideia de vigilância e proteção, sobretudo em um país de tradição rural como Portugal em que cães são usados como guardiões de rebanhos e propriedades. O convite do eu lírico pode ser traduzido por desempenhar um papel de vigilância sobre aquele que tudo vigia, usando as mesmas táticas, igualando-se a ele como estratégia desesperada de mudança.

O autor conclui o poema com uma análise agudamente irônica sobre o funcionamento das relações de poder dentro do Regime Salazarista. Morder os mais fracos e lambe a mão de quem sustenta o sistema pode ser lido como perseguir e violentar os civis opositores ao Regime e as colônias africanas exploradas por Portugal e bajular a Igreja, as forças armadas e outras instituições poderosas, inclusive internacionais, que contribuíram para a longevidade do sistema fascista.

O terceiro ponto de nossa análise neste capítulo recai sobre a figura emblemática do chefe maior do Estado Novo, o ditador fascista António Salazar. As críticas feitas por Saramago a essa personagem histórica diluem-se em vários poemas do livro que estamos estudando. Seleccionamos, por serem representativos dessa temática, os poemas “Fala do velho do restelo ao astronauta” e “Ouvindo Beethoven”, nos quais discutiremos as associações entre a simbologia empregada nesses textos e a opinião do eu lírico a respeito de Salazar e seu governo. Antes, porém, faz-se necessário explanarmos brevemente o perfil pessoal e político desse homem que logrou manter-se tantas décadas à frente de um país como Portugal.

António de Oliveira Salazar nasceu em 1889 e foi, sem dúvidas, uma das personalidades políticas mais destacadas da história de Portugal no século XX. Dois traços de sua formação pessoal interessam-nos particularmente neste estudo: sua dedicação ao estudo de economia e a relação de proximidade e devoção ao Catolicismo. “Nacionalismo e fé religiosa foram duas das principais características na vida de António Salazar, e ambas o serviram bem. A Igreja Católica proporcionou-lhe

a educação e promoção social; o nacionalismo foi a sua via para o poder político.” (FIGUEIREDO, 1976, p. 23). Depois de formar-se em Direito, após um período de estudos em Coimbra e em Paris, dedicou-se ao ensino e à pesquisa em Economia. Nesse contexto, desenvolveram-se suas ideias econômicas, baseadas na autossuficiência e no controle estatal da Economia, além da defesa da agricultura como setor fundamental para o desenvolvimento do país.

O ataque de Saramago a essas duas características do ditador é recorrente, como vimos no poema “Demissão”, em que o poeta atinge diretamente esse nacionalismo exacerbado ao dizer que “Esse mundo não presta, que venha outro”; quanto ao Catolicismo, a postura do poeta ateu é de constante ofensiva, sobretudo na terceira parte do livro, “Mitologia”, em que a maioria dos poemas trata direta ou indiretamente da tradição cristã, tão defendida no Regime Salazarista. A questão religiosa é um dos temas centrais de toda a obra de Saramago, retomada com ênfase em seus romances, é n’*Os poemas possíveis* que conhecemos a inclinação do autor para dedicar-se a esse tema de maneira crítica e irônica, porém reflexiva e arguta.

“Ideias insistentes à época do Salazarismo eram: império, nação, ordem, colônias. Ficavam para trás os tempos da ‘república’ como a palavra mágica da recuperação portuguesa” (SECCO, 2004, p. 233). A origem de tais ideias talvez date da época de juventude enclausurada nos estudos no seminário, onde viveu “absorto em suas ideias e em sua obra” (FIGUEIREDO, 1976, p. 26), foi o ambiente em que Salazar moldou sua personalidade pessoal, que se desdobraria em sua atuação política anos mais tarde, sobretudo no que diz respeito ao seu pungente conservadorismo e exagerado nacionalismo. Figueiredo (1976) explica as origens dessas características que identificam a personalidade política do ditador:

Se as convicções católicas de Salazar derivam da influência paterna, da tradição cultural e doutrinação, a sua crença nacionalista estava claramente enraizada nos valores convencionais sustentados pelas classes dominantes. Tais valores são a base de toda a educação portuguesa, desde a escola primária até à pós-graduação nas únicas universidades do país que até então existiam. (FIGUEIREDO, 1976, p. 27).

Desse modo, convém elucidarmos as relações que se mantiveram entre Salazar e a Igreja Católica durante a atuação do ditador no período do Estado Novo.

Salazar teve oportunidade de expressar sua gratidão à Igreja pela educação recebida através dela. Durante seu governo, os benefícios concedidos à instituição são vários. O principal talvez seja a notoriedade e o prestígio que a Igreja recebeu durante o Regime Salazarista, uma vez que a Igreja desempenhou papel crucial na educação, saúde e assistência social do sistema ditatorial, incentivada financeiramente por Salazar, obviamente. Além disso, a hierarquia católica apoiava publicamente a maioria das decisões do Regime e, considerando a influência da Igreja na sociedade, é primordial esse apoio favorável para a manutenção desse sistema durante tantas décadas no poder. Essa colaboração política multifacetada que trazia benefícios para ambas as partes é uma característica definidora da política de António Salazar.

O conservadorismo e o tradicionalismo católico que formaram a base ideológica do Estado Novo se relacionam a um traço notável da personalidade de Salazar: sua misoginia. A exemplo dos sacerdotes católicos, Salazar levou uma vida celibatária até seus últimos dias. Não à toa, as personagens femininas que aparecem nos poemas de Saramago ganham centralidade na obra por seu caráter erotizado. Dedicamos um capítulo a esse assunto, por ora cabe ressaltar que tal característica do ditador não passa incólume aos olhos críticos do poeta alentejano.

É importante ainda ressaltar o apoio recebido por Salazar por parte dos Estados Unidos. O fato de haver se mantido em postura neutra durante a Segunda Guerra e em isolamento em relação aos demais países europeus, foi visto com bons olhos por parte da superpotência americana. Aos olhos dos EUA, Portugal representava um achado importante na luta anticomunista, contra o avanço dos ideais comunistas na Europa. A percepção do apoio americano, assim como o da Igreja Católica, foi fundamental para que o Regime se conservasse no poder durante tanto tempo, graças ao apoio militar e financeiro que o país aportava à ditadura salazarista nos possibilita uma melhor compreensão quanto à longevidade do sistema estadonovista.

3.1 A alegorização como ferramenta de crítica social.

Após a concisa contextualização histórico-política que fizemos anteriormente, retomaremos os poemas, desta vez, destacando os aspectos que, possivelmente fazem referência aos elementos apontados acima, isto é, ao Catolicismo, à Mocidade Portuguesa e ao ditador Salazar. Partindo sempre do pressuposto de que Saramago fez uma opção por uma escrita que se desvela apenas sobre uma simbologia sutil e sugestiva, propomos associações que justificam nossa hipótese de que há nos poemas uma crítica aguda dirigida ao sistema fascista de Salazar e uma convocação aos leitores para um despertar de consciências, por meio de uma desalienação reflexiva, capaz de promover uma ação concreta e articulada entre os opositores ao Estado Novo. A hipótese que aventamos sobre a crítica velada do autor nos poemas se sustenta em uma declaração do próprio poeta em entrevista a Carlos Reis (1998):

Aquilo que a censura demonstrou e demonstra, em qualquer caso, é que felizmente os escritores, dependendo das situações em que se encontram, são muito mais ricos de meios, de processos de fazer chegar aquilo que querem dizer aos outros, do que se imagina. Evidentemente, numa situação de censura, o escritor é obrigado a usar a escrita para comunicar isto ou aquilo ou aqueloutro, de uma maneira disfarçada, subterrânea, oculta; mas o que é importante não é que a censura o esteja a obrigar a fazer isso. O que é importante é que ele seja capaz de o fazer. E isso não vai em abono da censura como agente capaz de estimular a criatividade de um escritor, vai, sim, no sentido de reconhecer no escritor capacidades de expressão que ele usará ou não consoante a situação concreta em que se encontre. Agora, se me pergunta: a escrita sai melhor de uma maneira ou sai de outra, eu diria que provavelmente alguns dos livros que escrevi numa situação de liberdade de expressão, provavelmente num regime de censura eu não pensaria em escrevê-los. (REIS, 1998, p. 39-40).

A fala concedida anos depois da dissolução do Estado Novo Português pode ser lida e interpretada com base em uma das primeiras experiências de censura vividas pelo autor. O Regime Salazarista foi um período em que a classe artística, com sua maioria de oposição ao modelo político vigente, foi sistematicamente perseguida pela Política Internacional de Defesa do Estado, por meio de intimidação, tortura, prisão arbitrária e vários outros meios de perseguição. Saramago se manteve coerente em sua ideologia política desde o começo até o final de sua produção artística. Com uma literatura que sempre esteve alinhada com o pensamento marxista, mas sobretudo preocupada com as minorias oprimidas, em dar voz aos silenciados e propondo uma reescrita da historiografia oficial a partir da

perspectiva da classe oprimida pelo sistema. É o que salienta a pesquisadora Tércia Montenegro Lemos (2000) em sua análise do conto “Cadeira”: “Vale lembrar que o próprio Saramago assume claramente a identificação entre narrador e autor, o que nos leva a pensar na figura humana do escritor português, partidário das minorias[...]” (LEMOS, 2000, p. 113).

Consideramos pertinente em nossa análise compararmos a atitude literária de Saramago nos poemas com outras duas obras do autor, de períodos posteriores à ditadura, em que Portugal encontrava-se em regime democrático. Os textos se aproximam quanto à temática, ambos tratam de figuras autoritárias e de regimes ditatoriais, e assim como *Os poemas possíveis*, recorrem ao recurso metafórico da alegoria para manifestar uma crítica contundente a esse tipo de governo.

3.1.1 O ano de 1993: Uma alegoria possível.

A obra *O ano de 1993* foi publicada em 1975, escrita, portanto, ainda durante a ditadura salazarista. A imprecisão em relação ao gênero mantém o livro em um limiar estreito entre prosa e poesia, conferindo uma originalidade que justifica o interesse de tantos estudiosos por essa narrativa. Aqui, ao nos referirmos à obra, consideraremos o termo “poema em prosa”⁷, intuindo que o gênero talvez seja o elemento menos expressivo dessa publicação; o mais relevante a esta análise é, certamente, o conteúdo ideológico apresentado por meio da linguagem conotativa, imagética e iconográfica retratada nos versos de *O ano de 1993*.

As experimentações poéticas de Saramago, como vimos nas análises anteriores, sugerem habilidades requeridas por outros ofícios artísticos, como o de pintor, ator e roteirista. As imagens criadas ou evocadas pelo poeta em seus versos nos remetem, por vezes, a uma contemplação plástica, e o leitor se vê como diante de um quadro surrealista ou neoclássico, instrumento que o conduzirá a uma

⁷ Coadunamos com a definição proposta por Pires (2006), segundo a qual o poema em prosa é aquele em que “[...] o poeta deixa de lado as “constrições expressivas” (verso, rima, metrificação, estrofação) e, através da prosa, instaura um mundo novo [...]”. Embora se saiba que o limiar entre esses dois gêneros em *O ano de 1993* é subvertido. Saramago despreza as conveniências e alia a inovação na forma com a complexidade de seu conteúdo em uma obra que promove reflexão e crítica política.

reflexão crítica do objeto observado, como analisa a pesquisadora saramaguiana Fernângela da Silva (2018) em uma análise semiótica do poema em prosa de Saramago, *O ano de 1993*: “É possível verificar na obra de José Saramago uma preocupação com a formação de cenários homólogos aos da pintura, como a composição de paisagens, retratos e naturezas-mortas.” (SILVA, 2018, p. 32). Acerca dessa proximidade e dos intercâmbios feitos por variadas modalidades artísticas, salientamos o que afirma o semioticista José Leite de Oliveira Jr. (1997):

As diversas manifestações semióticas não podem isolar-se uma das outras no ato da comunicação. Há especificidades, sem dúvida, mas existe também uma interpenetrabilidade, uma correspondência entre os diversos códigos. Parece-nos impensável a absoluta independência de uma forma de arte, qualquer que venha a ser sua natureza. Se entendemos o fenômeno artístico desse modo, nada mais natural do que investigar estruturas narrativas em pinturas ou admirar quadros pintados com palavras nas páginas de romance ou de um livro de poesias. (OLIVEIRA JR., 1997, p. 15 *apud* SILVA, 2018, p. 10).

Na obra *O ano de 1993*, Saramago aborda temas como a censura, o autoritarismo, o controle e a repressão estatal, o que nos leva imediatamente a uma associação entre a ficção e o momento histórico vivido pelo escritor durante o período de produção da obra. Assim como em *Os poemas possíveis*, em *O ano de 1993*, Saramago emprega uma estratégia semelhante ao utilizar diversos recursos estilísticos em uma linguagem que sugere um conteúdo militante e engajado politicamente. A comparação entre essas duas obras do autor nos possibilita o acompanhamento da evolução das movimentações da classe artística em relação ao seu posicionamento oposto ao Regime Salazarista. Nossa proposta corrobora, assim, o que defende Tânia Carvalhal (1986) acerca dos estudos comparados em Literatura:

O estudo comparado de Literatura não se resume em paralelismos binários movidos somente por um ar de aparência entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 1986, p. 82).

Se em 1966, ano de publicação da primeira obra poética, o autor driblava a censura por meio de uma crítica apenas sugestiva, no poema em prosa ele

transforma toda a sua indignação com o Estado em uma grande alegoria, onde toda a crítica se constrói apenas quando traçamos um paralelo entre os acontecimentos fictícios e a barbárie do Estado Novo português.

Uma das divergências mais notórias entre as duas obras aqui comparadas se refere ao movimento de libertação do poeta dos padrões rígidos de composição dos versos. Enquanto n'Os *poemas possíveis* Saramago despontava com um estilo neoclássico, afeito aos decassílabos e rimas, na terceira obra poética, a escrita do autor discorre em versos livres, sem rimas e métrica. Tal desenvolvimento é percebido quando comparamos as três obras iniciais do autor. Há uma crescente no estilo de escrita que parte de uma composição formal a uma mais livre e moderna. É o que assevera Fernângela Silva (2018):

A bibliografia poética saramaguiana percorre mudanças expressas gradualmente, de modo que sai de um lugar formal, inspirada em conceitos neoclassicistas para chegar a uma liberdade estrutural que se torna muito coerente com as temáticas trabalhadas. (SILVA, 2018, p. 20).

Essas mudanças graduais revelam um escritor que, em busca do próprio estilo, e em um contexto social de censura, reproduz o movimento de saída de um padrão opressor para um estado de busca da liberdade, a poética do artista simulando o exterior. De fato, obra e exterior nunca se separam em Saramago, uma vez que sua produção literária é um reflexo/reflexão do social, do externo a si e essa característica, percebida na primeira coletânea de poemas e confirmada nas seguintes, se estende por toda a obra do escritor. Ao falarmos sobre as características neorrealistas de *Os poemas possíveis*, salientamos esse traço de provocação ao leitor sobre assuntos de relevância político e social, o que poderia ser entendido como uma adesão do autor à essa vertente literária. No entanto, mesmo quando Saramago privilegia outras formas de expressão, por exemplo, as surrealistas, o faz em prol de seu objetivo maior que é a promoção de uma arte engajada, de relevância social e visando a uma transformação da realidade, conforme seus ideais marxistas. Silva (2018, p. 29) destaca a recorrência da temática social nas obras iniciais de Saramago: “[...] assim como na prosa poética, em *Os poemas possíveis* veremos a simbologia e a atmosfera pessimista. Temas esses também pontuados, em *Provavelmente alegria* (1970), segunda obra poética,

com acréscimo de um foco maior na questão do amor erótico”. Acerca dessa característica, vale investigar de que maneira as escolhas lexicais do autor impactam nesse discurso social em que o dito é apenas sugestionado. Sobre a comparação entre o léxico das duas primeiras obras líricas saramaguianas, Ferreira (2016) reflete:

Respectivamente publicados em 1966 e 1970, *Os Poemas possíveis* e *Provavelmente alegria* são empenhados artefatos de disciplina estilística, marcados pela precisão da linguagem, pelo sentido de fabricação, em que as imagens compostas (sementes, pedra, metal, bigorna, rosa) indiciam fidelidade a um universo essencial e revelam um seguro e consciente artesão da Literatura portuguesa. (2016, p.24). (FERREIRA, 2016, p. 24).

A imagem do poeta como artesão da Literatura atesta o cuidado seletivo de Saramago com as palavras, resultando na maneira como o escritor logra compactar em um curto verso uma infinidade de possibilidades interpretativas por meio do poder simbólico das palavras utilizadas. As figuras simbólicas empregadas por Saramago, além de evocarem reflexões pertinentes acerca de conteúdos políticos, capazes de articular uma movimentação concreta na sociedade, sugerem e registram momentos históricos, como constata Oliveira Jr. (2015):

O surrealista *O ano de 1993*, escrito em versos prosaicos (sem metrificação), traz um cenário apocalíptico de sitiamento militar de uma população submetida aos mais extremos atos de barbárie, usando-se de um requinte tecnológico que lembra não só algumas obras de ficção científica como outras obras nada ficcionais, documentadas em sua crueza pela História. (OLIVEIRA JR., 2015, p.100).

A sensibilidade de Saramago em relação às artes plásticas, que se tornaria tema de alguns de seus futuros romances, a exemplo de *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, pode ser a justificativa para a plasticidade e os efeitos sinestésicos tão recorrentes em sua poesia. O que mais chama a atenção é o fato de esse recurso ser empregado como estratégia de representação daquilo que o governo ditatorial proibia. Seu conhecimento acerca dos métodos pictóricos de representação possibilitou uma retratação das angústias e da crítica do poeta ao Estado Novo Português e isso é feito, de formas diferentes, tanto n’*Os poemas possíveis* como n’*O ano de 1993*.

O ano de 1993 é uma obra na qual é possível identificarmos traços estéticos que nos levam a associar essa produção literária ao Movimento Surrealista, tais como o apelo à plasticidade e ao onírico na imagética dos versos. Soma-se a esses elementos estéticos a preocupação em conferir à Literatura um papel de intervenção social, assim como no Neorealismo. A respeito das afinidades entre a poética de Saramago e os preceitos surrealistas, salienta Silva (2018, p. 44): “A postura engajada é fator comum entre a produção de José Saramago e os princípios surrealistas. Percorrendo a biografia do autor português podemos verificar seu ativismo na defesa pelo socialismo em seu país.” É válido acentuar que o movimento surrealista surgiu no período entre as duas Grandes Guerras, momento de uma forte polarização política, e que os adeptos a esta corrente estética optaram por uma feição comunista, esse contexto explica a conduta de artistas que aliaram política e arte nesse movimento.

Inicialmente, o Surrealismo teria como apoio a confluência de dois lemas: “Transformar o mundo” relacionando a perspectiva de Marx e também “mudar a vida”, como destacou o poeta francês Rimbaud, ou seja, Breton aponta a intenção de unir a questão poética à política. (SILVA, 2018, p. 45).

A biografia de Saramago se entrelaça com sua obra quando se trata de seu envolvimento com os princípios marxistas, especialmente em um período ditatorial em que expressar tais afinidades representava um risco iminente. É evidente que essa situação influenciou a sutileza com que o artista retratou seus posicionamentos políticos, recorrendo a metáforas sugestivas. Para que compreendamos o contexto em que o poema em prosa de Saramago foi concebido, vale mencionarmos dois acontecimentos políticos da vida do escritor que, certamente, influenciam sua escrita nesse período: a produção de *O ano de 1993* teve início logo após o autor se filiar ao Processo Revolucionário em Curso (PRC) e participar de reuniões antifascistas, eventos que posteriormente o levaram a participar do III Congresso da Oposição Democrática em Aveiro. Todas essas experiências provavelmente inspiraram Saramago a escrever sobre uma cidade que refletia um regime autoritário oprimindo seus habitantes, como destacado por Silva (2018). Conforme observado por José Marques Lopes (2010), biógrafo do autor, foi o golpe fracassado de 16 de março de 1974, protagonizado pelos militares rebeldes

nas Caldas da Rainha, que impulsionou Saramago a iniciar a escrita de *O ano de 1993*, sob a influência de sentimentos mistos despertados por esse evento histórico.

Compreender o contexto que antecede a publicação de uma obra com relevância política como as que estamos analisando é importante porque nos informa sobre as influências do autor, as angústias que porventura o tenham levado a adotar esta ou aquela medida estética, ou ainda o entendimento da postura política sinalizada pelo poeta no texto. Quanto às semelhanças entre as obras comparadas neste tópico, começemos pelo tom desesperançoso do poeta, verificado em poemas da primeira parte de *Os poemas possíveis*, “Até ao Sabugo”, e novamente expressa em *O ano de 1993*:

Saramago, por sua vez, também mostrava interesse pelo comportamento favorável à revolução do sistema, não só expresso no livro *O ano de 1993*, como em outras produções. Porém, em um breve momento, seu pensamento político, assim como o de Breton, demonstrou um desencanto em relação à conjuntura que enxergava. (SILVA, 2018, p. 46).

O tom alegórico da obra, firmado em imagens aterrorizantes, funciona como uma tentativa de despertar o leitor de um estado de letargia, convocando-o a uma movimentação concreta a fim de evitar um futuro desastroso. “A alegoria é, portanto, uma tática que mostra a tragicidade da História por meio de imagens terríficas e sinaliza a possibilidade de um futuro inerte.” (SILVA, 2018, p. 47). A arte saramaguiana, entendida aqui como um procedimento revolucionário, coaduna com os princípios revoltosos do Surrealismo, segundo os quais a indignação com o presente deve resultar em força transformadora da realidade:

[...] voltando o olhar para os preceitos surrealistas, podemos, a partir de uma leitura comparativa, inferir que tanto o Surrealismo como a obra de José Saramago, cada um em seu contexto, apontam suas produções para uma postura original, a qual o meio para refletir a realidade, é a utilização de imagens e de símbolos que incitam ao engajamento por meio da imaginação, ora em uma atmosfera onírica, ora na construção de um mundo insólito, pois além de trazer o deleite, por meio da literatura, é capaz de estimular a empatia e a consciência crítica. (SILVA, 2018, p. 50).

Os aspectos sociais envolvidos na produção dessas duas obras saramaguianas e o contexto histórico conflituoso são capazes de proporcionar à linguagem literária uma nova dimensão, um novo prisma, em que as palavras alcançam representações apenas imaginadas, com teor ideológico engajado que

reverberam na consciência dos leitores. As imagens evocadas por Saramago, por exemplo, são capazes de criar uma oposição ao pensamento dominante no Regime Salazarista, por meio de uma sensibilização do leitor.

A sociedade representada em *O ano de 1993* está inconformada e luta para desvencilhar-se da opressão estatal de um governo autoritário, que restringe as liberdades individuais por meio da violência militar. Ora, o leitor dessa obra, que ainda hoje consegue fazer a associação entre essa sociedade fictícia e o Estado Novo português, identificava-se rapidamente com as personagens, criando um sentimento de empatia com elas e podendo transformar-se em um anseio por libertação, a exemplo do que fazem as pessoas no poema em prosa. Há, portanto, um movimento persuasivo que inicia na palavra, que se torna imagem na mente do leitor e resulta em reações diversas, dentre as quais o desejo de transformação da realidade. Exemplo disso é o poema “Recorto minha sombra”, da primeira parte de *Os poemas possíveis*, que sintetiza a discussão que vimos empreendendo até aqui:

Recorto a minha sombra da parede,
 Dou-lhe corda, calor e movimento,
 Duas demãos de cor e sofrimento,
 Quanto baste de fome, o som, a sede.
 Fico de parte a vê-la repetir
 Os gestos e palavras que me são,
 Figura desdobrada e confusão
 De verdade vestida de mentir.
 Sobre a vida dos outros se projecta
 Este jogo das duas dimensões
 Em que nada se prova com razões
 Tal um arco puxado sem a seta.
 Outra vida virá que me absolve
 Da meia humanidade que perdura
 Nesta sombra privada de espessura,
 Na espessura sem forma que a resolve.
 (SARAMAGO, 1981, p. 25).

Afora o anacronismo, os versos iniciais sugerem algo do Surrealismo pela presença do insólito, pelo recrutamento da imaginação, característica recorrente na obra saramaguiana. “Recorto a minha sombra da parede” sugere ao leitor uma imagem expressiva, que instiga a continuidade da leitura. Simbolicamente o lexema “sombra”, representa aquilo que é “fugidio, irreal e mutante”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 842). No contexto do poema, a sombra pode ser o ímpeto de realizar algo, fugidio pela brevidade da coragem que se esvai diante da repressão

recordada. No segundo verso, o eu lírico expressa o incentivo a esses pensamentos destemidos, reforçando seu papel social de agitador, de articulador de uma coletividade.

No terceiro verso, a menção às artes plásticas, cuja recorrência comentamos anteriormente: “Duas demãos de cor e sofrimento” evocam o fazer artístico do pintor, mas repare-se que as tintas dessa composição plástica são de ordem social, mais precisamente de uma realidade oprimida, por parte de alguém que sofre. A referência à pintura é ainda mais nítida em *O ano de 1993*, em que o poeta abre o texto com versos que sugerem uma pintura de Dalí: “As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado” (SARAMAGO, 2007, p. 07). O lexema “sombra” se repete nessa obra, novamente atrelada ao verbo “recortar”. O recorte sugere a interrupção da natureza daquilo que é efêmero: em vez de um impulso que cessa, a continuidade da ação é garantida pela extração da sombra ao sujeito acovardado.

O oitavo verso do poema condiz especificamente com o que defendemos nesta dissertação, isto é, que o poeta disfarça ou atenua o conteúdo ideologicamente engajado n’*Os poemas possíveis*, utilizando-se de recursos visuais ou sinestésicos para tal fim. “De verdade vestida de mentir” descreve a roupagem que camufla a crítica contundente que Saramago faz ao longo de toda a obra. Se em *O ano de 1993* o autor teve a possibilidade de criar uma alegoria que, de certa maneira, explicita suas intenções, n’*Os poemas possíveis*, em um contexto onde a censura se acirrava ainda mais em torno da classe artística, o conteúdo político subversivo carecia de uma dissimulação mais latente. A metáfora “Verdade” vestida de ficção, com indumentária lírica que seduz pela estética e conquista pela intensidade da mensagem revelada apenas sob algum esforço do leitor.

“Outra vida virá que me absolva/Da meia humanidade que perdura” ilustra a esperança em um futuro em que a possibilidade de ser completo exista. “Meia humanidade” é uma expressão que parece insinuar a situação sub-humana que a privação de liberdade relegava aos opositores do sistema. A esperança que inspira o eu lírico nesse poema, rara nos textos dessa primeira obra, é ampliada em *O ano de 1993*. Nesse texto, a sociedade age a favor de uma subversão, inspirada por uma

esperança numa melhoria possível. As relações de poder, um dos temas centrais do poema em prosa, entre uma sociedade miserável, expulsa de suas casas pela arbitrariedade de um regime fascista, e o Estado autocrático que detém todo o poder em si, são retratadas por meio de um estado de guerra em *O ano de 1993*. N'Os *poemas possíveis*, o que se percebe é um esforço do sujeito lírico em inspirar uma atitude, por vezes esse intento do eu lírico é carregado de desesperança e decepção e em outros momentos ele encabeça uma atitude concreta.

No penúltimo verso, “Nesta sombra privada de espessura”, o tema da privação é retomado. “Espessura” aqui pode ser compreendida como solidez, robustez; a sombra que no início do poema representava um impulso de ação contra o fascismo, com “corda, calor e movimento”, finda o poema retratada como esquelética e impotente. “Espessura”, repetida no último verso, é o elemento que pode resolver a debilidade da sombra. Nesse contexto, “espessura” pode ser lida como consciência, lucidez, desalienação, o que falta para que a sombra alcance a ação.

Além de recorrer a imagens e outros artifícios próprios das artes plásticas, Saramago incrementa esse procedimento com a simbologia das cores e das luzes. Em uma análise intersemiótica, o contraste proporcionado pelo jogo de luzes, especificamente, pela oposição entre claro e escuro, pode ter uma conotação mais profunda, como aponta Silva (2018, p. 90): “Essa relação entre claridade e escuridão num plano semanticamente mais profundo, pode associar-se aos pares: vida *versus* morte, [...] natureza *versus* cultura ou liberdade *versus* opressão.” Muito mais comum no poema em prosa, essa oposição também é notada em *Os poemas possíveis*. No poema “Corpo”, pertencente à última seção do livro, “Nesta esquina do tempo”, por exemplo, a escuridão gradativa que se cria desde o primeiro até o último verso pode ser interpretada como uma referência ao domínio progressivo dos sistemas fascistas, que se instalam sorrateiramente em uma sociedade até imergi-la completamente em uma escuridão de opressão e morte:

Talvez atrás dos olhos, quando abertos,
 Uma cinzenta luz de madrugada
 Ou vago sol oculto entre névoa.
 O resto é escuridão, onde se esconde,
 Entre colunas de ossos e arcadas,
 Como animais viscosos, palpitando,

A soturna cegueira das entranhas.
O resto se compõe de fundas grutas,
De abismos insondáveis que demonstram,
Ao compasso do sangue e da memória,
As medidas do tempo irrecusado.
Tudo tão pouco e tanto quando, lenta,
Na penumbra dos olhos se desenha
A lembrança dum corpo retirado.
(SARAMAGO, 1981, p. 169).

Note-se que as palavras que se associam à claridade aparecem no início do poema, nos dois primeiros versos apenas, e vão cedendo lugar a outras que remetem à obscuridade, a uma escuridão progressiva que finda com a mais profunda de todas as escuridões: a própria morte. De um modo geral, a luz e a escuridão são usadas nesse poema para transmitir diferentes aspectos da experiência humana, especialmente em relação à vida e à morte.

A iluminação nesse texto também pode ser lida como uma representação da consciência humana. O primeiro verso sugere isso ao dizer: “Talvez atrás dos olhos, quando abertos”, justamente referindo-se ao ponto em que o cérebro, região em que imaginamos se situar a consciência, está localizado no corpo humano. A “cinzenta luz de madrugada”, mencionada no verso seguinte, descreve a opacidade de uma consciência indistinta, sugerindo uma compreensão limitada ou ambígua da realidade. O “vago sol oculto entre névoa” encerra o vislumbre de claridade no poema, tudo a partir desse ponto é dominado pela escuridão: “o resto é escuridão”.

Merece atenção a construção imagética que o poeta produz no texto. Imagens que podem ser associadas à morte são retratadas sombriamente pela ausência de luz criada gradualmente nos versos iniciais. As figuras de terror sugeridas pelo eu lírico, tais como “ossos”, “arcadas”, “animais viscosos”, “entranhas”, “grutas”, “abismo” etc, proporcionam como efeito o estranhamento no leitor, que, como ímpeto, busca o distanciamento dessas imagens pavorosas. No entanto, enquanto o eu lírico se assusta pelas fortes imagens evocadas, procura meios de causar um sentimento de empatia em quem lê o poema. Nos versos: “Ao compasso do sangue e da memória,/as medidas do tempo irrecusado”, as palavras “sangue”, “memória” e “tempo” podem despertar uma identificação com o momento histórico vivido pelos portugueses em que sangue, violência e autoridade marcam o tempo e a memória dos dissidentes do Estado Novo.

Os três últimos versos fazem referência direta à morte quando apelam para a imagem de um “corpo retirado.” “Tudo tão pouco e tanto quando, lenta,/Na penumbra dos olhos se desenha/A lembrança dum corpo retirado.” Evocar a imagem de um corpo sem vida é uma estratégia para agitar a consciência do leitor, para desvanecer a “penumbra dos olhos”, demonstrando que é a apatia dessa visão que se recusa a dar conta da barbárie que perpetua esse sistema que assola vítimas e impede a vida em plenitude, em liberdade.

Assim, a relação entre luz e escuridão neste poema serve como uma metáfora da dualidade da existência humana, onde a consciência e a mortalidade estão sempre entrelaçadas e se influenciam mutuamente. Interdependentes, a ausência de uma implica na existência da outra, uma vez que o despertar da consciência poderia ter evitado “A lembrança de um corpo retirado”.

De igual modo, em *O ano de 1993*, diversas vezes luz e escuridão se relacionam à morte e à vida ou à liberdade e opressão. “A composição do ambiente retratado, em *O ano de 1993*, pautada pela questão da luminosidade, suas variações, seus efeitos e até mesmo sua ausência, resulta em um mundo tétrico que reflete o sofrimento e a luta de seus habitantes.” (SILVA, 2018, p. 95). Nos versos a seguir, o conjunto de lexemas que sugerem essa relação exemplifica a discussão que aqui estamos propondo:

Assim começou aquela primeira noite de
escuridão com todo o bando amassado nu-
ma nódoa de sombras sob o pálido e distan-
te luzeiro das estrelas.

A noite foi como um lastro de lama por-
que as estrelas estavam longe e ardiam fria-
mente (SARAMAGO, 2007, p.70-71).

Na primeira estrofe, uma sucessão de termos constrói um ambiente de trevas na imaginação do leitor: “noite”, “escuridão”, “nodoa”, “sombra” e “pálido”. A ausência de luz e cores nas imagens retratadas evocam um sentimento de desconforto que transmite a realidade sórdida vivida pelos personagens da história narrada. Buscando acessar a sensibilidade do leitor, o sujeito lírico recorre ao horror das imagens para encorajar uma reflexão no leitor acerca de sua própria realidade. Note que o poeta se refere ao luzeiro das estrelas como algo distante e pálido como

o é a liberdade em regimes autoritários. No primeiro verso, o eu lírico descreve a instalação desse regime como a primeira noite de escuridão que amassa o bando numa nódoa de sombras. Os termos usados são sugestivos e possuem uma conotação semântica que nos permite aprofundarmos a análise comparativa entre a história narrada no poema e a realidade do Sistema Salazarista em Portugal. O adjetivo “amassado” sugere a violência com que agem os regimes autoritários, a exemplo do Estado Novo e o termo “bando” para referir-se ao povo animaliza a maneira como essa parcela da sociedade era vista e tratada pelo Regime.

Na segunda estrofe que estamos analisando, a ambientação noturna é reiterada, dessa vez com o acréscimo da expressão “lastro de lama”, insinuando a corrupção, o golpe e todo o esquema de sujeira e podridão da ditadura salazarista. Novamente, as estrelas são apresentadas como algo distante, inalcançável e agora descritas com o advérbio “friamente”. A frieza causada pela inalcançabilidade das estrelas/liberdade simboliza a sensação de desamparo da sociedade diante da passividade e impotência que a truculência do Regime impõe.

A comparação entre os recursos plásticos aplicados por Saramago nas obras confrontadas neste tópico possibilita a análise dos efeitos que esses elementos proporcionam. Desde a sinestesia, capaz de atingir a sensibilidade do leitor por meio da ambientação criada pelas imagens, até o sentimento de horror inspirado pelas figuras sombrias com ausência de iluminação, o autor, quer pelo Surrealismo dependente da imaginação deslocada da realidade, ou pelo Neorrealismo descritivo e factual, permanece coerente com o seu propósito de arte engajada com sua trajetória política e marxista. A grande alegoria criada em *O ano de 1993* e toda a iconografia presente n'*Os poemas possíveis* contribuem para uma noção de Literatura como prolongamento de uma ideologia, coadunando com o que diz Terry Eagleton (2011, p. 37) acerca da intrínseca relação entre Literatura e ideologia: “[...] a Literatura não é nada mais que a ideologia em uma determinada forma artística – as obras literárias são apenas uma forma de expressão das ideologias da época.” No caso de Saramago, podemos afirmar que suas obras são uma expressão de uma ideologia minoritária, que se opõe a uma outra dominante. Resistir em um período

de ditadura através de uma literatura de viés marxista recoloca o poeta em um lugar de luta pela classe oprimida.

3.2 Um besouro que derruba: “A cadeira”.

Neste tópico, analisaremos o conto “Cadeira”, pertencente à obra *Objecto quase*, publicada inicialmente em 1978, quatro anos após a Revolução dos Cravos. Nesse texto, narra-se uma “história opaca, transpassada por divagações e presa a um reduto inibidor de intervenções subjetivas despretensiosas.” (BESERRA, 2020, p. 70). O narrador detém-se na descrição minuciosa de um ambiente austero e sombrio, onde ocorre a queda de um indivíduo velho e poderoso, único evento que conduz toda a narrativa do conto. Todas as personagens são metaforizadas, em uma alegoria que foge ao universo regionalista e leva ao olhar ampliado da condição humano-social. (BESERRA, 2020, p. 70).

Interessa à esta análise a associação direta entre a alegoria retratada no conto e a situação histórica de Portugal sob o jugo salazarista, aproximação percebida por diversos estudiosos, a exemplo da pesquisadora Tércia Montenegro Lemos (2000, p. 112): “Mas “Cadeira”, de José Saramago, é apenas aparentemente um conto sem história. O que lhe forma a mensagem, o “recheio”, é uma grande alegoria, que pode não ser percebida, à primeira vista.” Valendo-nos da interpretação dada por Lemos (2000) ao conto, investiremos em uma comparação com alguns poemas da coletânea que compõe nosso *corpus* de pesquisa, com o fito de relacionar simbologias e recursos literários empregados em ambas as obras.

A cena se concentra no “esfacelamento” de uma cadeira, mais especificamente da perna desse objeto, ponto a partir do qual o narrador embarca em digressões que buscam as razões para o fato narrado desde uma perspectiva coletiva, uma vez que o conto é narrado em primeira pessoa do plural. Começamos pela descrição que o narrador faz do ambiente em que se passa o evento, um local que pressupõe um enclausuramento, que suscita no leitor uma sensação de opressão. “O espaço se iguala a uma catedral gótica – a luz, emergida da vidraçaria de uma janela, que oscila o olhar de um ‘nós’ entre o sadismo natural e o enlevo do

belo 'lá fora', proclamada na tessitura do texto e incide retraidamente sobre a ambientação." (BESERRA, 2020, p. 70). O uso da iluminação na composição da ambientação, recurso reiteradamente empregado por Saramago, tece uma oposição entre o lado de dentro, sombrio e retraído, e o de fora, iluminado e livre.

O poema "Sé velha de Coimbra", que consta na segunda parte de *Os poemas possíveis*, descreve um ambiente semelhante ao do conto "Cadeira". No texto, a catedral é motivo de indignação para o eu lírico por ser o local de onde deveria vir a esperança e, no entanto, como vimos, a Igreja Católica foi uma das principais apoiadoras do Regime Salazarista.

Aqui, onde estas pedras marteladas
Em forma de esconjuro e alçapão,
De estátuas e colunas disfarçadas,
A luz me prometeram, com o pão;
Aqui, onde o silêncio mais profundo
Sob o passo do homem se tornou:
Nem primeiro aqui houve nem segundo,
Foi Deus chamado aqui e não falou.
(SARAMAGO, 1981, p. 88).

A crítica feita à Igreja Católica neste poema se reveste de termos atenuantes, a fim de evitar um confronto direto com a poderosa instituição que era tida como o braço direito do Regime, como o vocábulo "alçapão". O formato de armadilha da grande Sé oculta, entre estátuas e colunas, mentiras: "A luz me prometeram, com o pão". Compreendendo "luz" como sinônimo de liberdade ou consciência, o sujeito lírico denuncia a recusa da instituição em promover tais valores na sociedade. O "silêncio mais profundo", a voz negada aos oprimidos, a apatia diante das injustiças, o contrário do que se espera de um templo em que a compaixão e a justiça social deveriam ser os valores essenciais é criticada pelo poeta. No final, a negligência do próprio Deus é o alvo da fúria do eu lírico: "Foi Deus chamado aqui e não falou".

É fato que os valores pessoais de Saramago são explicitados constantemente em sua obra. Autor e narrador ou eu lírico se confundem num amálgama entre ficção, lirismo e a moral particular do escritor. Tal característica foi assumida em diversas declarações dadas pelo poeta em entrevistas. Lemos (2000) também constata essa peculiaridade de Saramago:

No caso de Saramago, é bem explícito, este ponto: suas ideologias, suas reflexões, sua própria experiência humanística se refletem na construção de seus livros. Toda a postura socialista, o profundo senso crítico da sociedade e da religião, o pensamento do homem José Saramago, vem sendo exposto através de entrevistas e conferências __ e o que se percebe é a absoluta integração entre estes temas (tão presentes na mente do escritor) e os argumentos de sua obra. (LEMOS, 2000, p. 114).

A crítica à Igreja, reiterada diversas vezes em *Os poemas possíveis* e repetida no conto “Cadeira” é um reflexo do ateísmo convicto do autor. Seus ideais marxistas são outro exemplo dessa mistura entre vida e obra saramaguiana. A esposa do velho no conto é descrita como uma mulher submissa, sem caráter definido, o que expõe a opinião irônica do escritor acerca do papel relegado à mulher nas religiões cristãs:

[...] benfeitora de desempregados se sóbrios, honestos e católicos, buraco de martírio, poder medrado e merdado à sombra deste Adão que cai sem maçã nem serpente, onde estás? Tempo demais te demoras na cozinha, ou ao telefone atendendo as filhas de Maria ou as escravas do Sagrado Coração de Jesus ou as pupilas de Santa Zita. (SARAMAGO, 1994, p.23).

Em várias passagens, as figuras católicas, como os santos ou os templos, são retratados com a ironia e o sarcasmo típicos de Saramago. É relevante para nossa comparação a maneira como o autor relaciona a Igreja à personagem tirana do conto. Como o faz no poema “Sé velha de Coimbra”, o narrador parece ridicularizar a hipocrisia da Igreja que se alia abertamente a um sistema opressor e fascista, do qual deveria ser a opositora mais ferrenha. Os poemas da terceira parte da coleção, “Mitologia”, possuem uma temática que se debruça especificamente em uma reflexão acerca dos valores cristãos impregnados na cultura portuguesa, sociedade majoritariamente católica⁸. Sob o viés ateu de Saramago, a doutrina católica é questionada em seus aspectos mais tradicionais e a própria existência de um deus cristão é contestada por meio de uma análise arguta de comportamentos e posturas eclesiais ao longo dos anos. No poema “Criação”, por exemplo, a existência de Deus, com inicial maiúscula, como o representam as religiões monoteístas, é negada pelo sujeito lírico:

Deus não existe ainda, nem sei quando

⁸Segundo os Censos de 2021, 80,2% da população portuguesa declara-se católica.Fonte: <https://www.publico.pt/2023/08/01/sociedade/noticia/portugueses-face-religiao-catolicos-2058660>

Sequer o esboço, a cor se afirmará
 No desenho confuso da passagem
 De gerações inúmeras nesta esfera.
 Nenhum gesto se perde, nenhum traço,
 Que o sentido da vida é este só:
 Fazer da Terra um Deus que nos mereça,
 E dar ao Universo o Deus que espera.
 (SARAMAGO, 1981, p. 82).

Contradizer um pensamento dominante em período de conservadorismo ortodoxo em Portugal é uma atitude poética que exige bravura perante a possível retaliação que o artista poderia sofrer por parte da censura. Durante o Estado Novo, os valores cristãos eram propagados e a prática dos bons costumes incentivada pelo Regime do ditador de base católica, António de Oliveira Salazar. Como vimos anteriormente, a relação bilateral de troca de favores entre ditador e Igreja expandiu a influência e os poderes dessa instituição em Portugal, de modo que afrontá-la constituía sempre um risco iminente. Se pensarmos que a publicação do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1991, foi alvo de uma forte censura por parte do alto clero de Portugal, décadas depois da extinção do Salazarismo, compreendemos o forte arraigamento da doutrina católica no país, levada ao ápice durante o Estado Novo.

Os versos finais do poema dirimem a polêmica de acentuar a ausência de um Deus. “Fazer da Terra um Deus que nos mereça,” propõe uma solução para a orfandade dos que buscam um Deus metafísico. A reflexão do poeta sugere que a hipocrisia de crer em um Deus imaterial enquanto se destrói o planeta com guerras coloniais e se oprime toda uma classe de seres humanos é, no mínimo, contraditório.

Nossa análise propõe uma leitura de “Mitologia” sob uma perspectiva política. Sugerimos que os poemas desta seção sejam lidos sob a ótica de quem se posiciona contra o conluio entre a Igreja e o sistema ditatorial de Salazar. Toda a imagética e a iconografia desta parte da obra evocam uma plasticidade religiosa que remete ao dualismo barroco entre humano e divino. “[...] a contribuição de leituras barrocas para a formação poética de Saramago ultrapassa o nível de uma sensibilidade, para transformar-se na origem de um raciocínio poético que em alguns momentos revivifica o barroco ibérico.” (COSTA, 1997, p. 70). Mas, em

Saramago, os valores são invertidos: o divino é contestado e o humano satirizado. A relação do humano com o divino, permeada de interesses materiais e de crenças irracionais, reverberam nos poemas saramaguianos como fonte de inspiração crítica que resulta em doses pontuais de reflexão.

Prosseguindo em nossa análise comparativa, o confronto entre o conto “Cadeira” e os poemas da primeira obra poética de Saramago ganha fôlego no poema “Ciclo” em que é possível estabelecer vários pontos de diálogo entre as duas obras. Observemos o poema:

Abre o caruncho a rede, o labirinto
De escuras galerias que enfraquecem
A rijeza do cerne resinoso.
Toda a madeira passa nas mandíbulas
Dos insectos roazes, se converte
Em dejectos de pó, remastigados.
Tronco vivo que foi, agora morto,
Tornará o barrote à insondável
Matriz de que outra árvore se alimenta.
(SARAMAGO, 1981, p. 48).

A sequência de imagens que cria a ambientação no poema se assemelha ao aspecto sombrio da catedral do conto “Cadeira”. “O labirinto de escuras galerias” dá ao leitor a perspectiva do caruncho, e somos conduzidos pelo trajeto em que um ser minúsculo e inofensivo, desprovido de poder ou força, reduz a pó um grande móvel de madeira. A destruição de um objeto que representa grandeza e poder por um inseto aparentemente impotente é o enredo que preenche toda a narrativa do conto e o lirismo de “Ciclo”, e é poderosa essa metáfora quando relacionamos a cadeira a uma massa popular e o caruncho à consciência dos cidadãos que padecem sob o autoritarismo de quem ocupa um lugar de poder.

Em “Ciclo” não temos nenhuma referência explícita à figura de Salazar, mas, no conto, pelas semelhanças entre a ficção e a História, a comparação é inevitável, tendo em vista que o fato de Salazar haver caído de uma cadeira marcou o início do declínio do Estado Novo.

Observemos agora a centralidade da figura do caruncho: em ambos os textos, é a atitude subversiva desse besouro que enseja toda a movimentação da queda do tirano. No poema, o eu lírico faz uso de palavras que agregam valor à saga heroica do caruncho pela destruição da madeira. Termos como “labirinto”,

“redes”, “galeria” elaboram na imaginação do leitor um cenário lúgubre, de difícil acesso, fortalecendo a bravura do caruncho. O conto, por sua vez, engrandece ainda mais a conduta homérica do inseto, em “Cadeira”, sua figura é igualada a de um mocinho de faroeste.

Este Anobium, já isto foi dito por forma mais ligada às banalidades de genética e reprodução, teve predecessores na obra de vingança: chamaram-se Fred, Tom Mix, Buck Jones, mas estes são os nomes que ficaram para todo o sempre registrados na história épica do Far-West e que não devem fazer-nos esquecer os coleópteros anônimos, aqueles que tiveram tarefa menos gloriosa. (SARAMAGO, 1994, p. 17).

A comparação a um dos famosos mocinhos de filmes faroeste distingue o caruncho, tira-o do anonimato generalista, incluindo-o no rol de personagens notáveis que se sobressaem por atos de nobreza e destemor. A respeito dessa característica saramaguiana de conferir dignidade àqueles que não são sequer nomeados, Lemos (2000) tece o seguinte comentário:

[...] a natural tendência de Saramago de privilegiar os anônimos, as massas populares: o caruncho será o herói desta história, semelhante a um mocinho dos filmes de faroeste; entretanto, não tem a mesma fama que seus predecessores, não vem revestido desta aura de nobreza e perfeição que se costuma aplicar aos bravos justiceiros. (LEMOS, 2000, p. 116).

De fato, ao caruncho não se reveste de adjetivos enriquecedores, seu próprio feito é o que lhe confere os ares de herói. Essa discrição do sujeito lírico e do narrador em relação ao caruncho cria um contraste irônico entre ele e o tirano: o velho poderoso, bajulado por todos, dono de um prestígio imensurável, finda da maneira mais risível e humilhante, em uma queda fatal; já o inseto, anônimo, minúsculo e desacreditado o vence em uma guerra silenciosa, armadilha arquitetada que o engrandece e o eleva ao *status* de ídolo dos oprimidos.

Chama-nos a atenção ainda os últimos versos do poema “Ciclo”: “Tornará o barroto à insondável/Matriz de que outra árvore se alimenta.” A destruição do móvel, não especificado no poema, transformado em pó, servirá de adubo a uma nova árvore que, por sua vez, findará em nome de um outro móvel. Esse movimento circular de vida e morte justifica o título do poema e se pensarmos nas metáforas suscitadas pelo móvel e o caruncho, associando-os aos governos autoritários, encerramos a leitura com a reflexão sombria de que a memória de ditadura, ainda

quando esse sistema é abolido, inspira o surgimento de outros governos autoritários. Basta lembrarmos de como as ditaduras latino-americanas tiveram como referência basilar o nazifascismo europeu da primeira metade do século XX.

Encerramos esta breve análise comparativa do conto “Cadeira” com alguns dos textos de *Os poemas possíveis* certos de que as possibilidades de correlações entre as duas obras não se esgotam nessas poucas linhas, pois são muitos os pontos de intersecção entre esses dois textos. Como afirma o próprio Saramago no prefácio da segunda edição de *Os poemas possíveis*, sua obra poética aponta os nexos e temas que serão retomados e aprofundados na prosa. Prova disto são as conclusões a que chegamos neste tópico: o conto “Cadeira” parece ser um desdobramento do poema “Ciclo”, a narrativa do poema serve de mote para o conto, guardadas as devidas proporções, a história é ampliada e adquire uma característica alegórica ainda maior. Além disso, os nexos e temas levantados em alguns poemas são reiterados e esquadrihados na narrativa breve, por exemplo, o questionamento da existência de um Deus, a crítica à hipocrisia religiosa, as disputas de poder em sociedades desiguais, o reconhecimento de figuras anônimas das massas populares etc.

O confronto de dois textos de gêneros distintos e publicados em um intervalo de tempo considerável logra estabelecer as nítidas semelhanças entre eles apontadas acima. A relevância desse tipo de comparação é notória por desvelar a essência de um escritor que se manteve coerente com seus ideais éticos quanto à consciência que possuía da importância social de sua obra. Não à toa, o poeta afirma em entrevista a Carlos Reis que “Não se pode imaginar que a literatura, como expressão de um pensamento e de uma sensibilidade, vivesse num meio de tal forma asséptico que pareceria que se bastaria a si própria [...]” (REIS, 1998, p. 53).

No capítulo seguinte, propomos uma análise enfocada na erotização dos corpos femininos nos poemas da obra que estamos estudando, partindo do pressuposto de que a decisão do poeta de retratar as personagens femininas com um acentuado teor de erotismo não é mera ingenuidade, nem se restringe aos aspectos românticos dessa caracterização. Mas, sugerimos tratar-se de um afrontamento do artista em relação ao sistema patriarcal instituído por Salazar, no

qual a mulher era relegada a um papel de submissão em relação ao homem e a quem o conservadorismo católico reprimia qualquer expressão de sexualidade.

4 “NESTA ESQUINA DO TEMPO”: UM ÂNGULO ENTRE A ALIENAÇÃO E A LIBERDADE.

4.1 O erótico como pulsão criadora da arte subversiva

A temática do amor permeia as cinco partes de *Os poemas possíveis*, espalhando-se nas ramificações que esse tema possibilita: desde o amor fraterno, passando pelo amor a uma determinada ideologia, até ao ponto em que esse assunto se aprofunda e atinge o ápice do lirismo na obra: o amor erótico. Aqui se entende o amor erótico como aquela forma de afeição imbuída de desejo sexual e paixão, capaz de suscitar uma força que impulsiona energia criadora. Tal sentimento é retratado em diversos poemas, sobretudo em “O amor dos outros” e “Nesta esquina do tempo”, respectivamente a terceira e a última parte da obra.

Nosso interesse por esse tópico se evidencia na relação estreita entre a repressão e a censura que se impunham em nome de uma moral e dos “bons costumes”, rejeitando e perseguindo tudo o que representasse uma ameaça ao modelo cristão de sociedade do Estado Novo Português. Consideramos, assim, a atitude de Saramago transgressora ao abordar a temática erótica em seus poemas, sobretudo privilegiando uma retratação dos desejos femininos, uma vez que as mulheres eram o principal alvo da política conservadora do período salazarista. A análise desses textos nos permite compreender as estratégias poéticas do autor que se valeu de tal temática para se contrapor ao sistema hipócrita reacionário da ditadura portuguesa. A exemplo de outros escritores do mesmo período, como Natália Correia, que analisamos anteriormente, usar o erótico para expressar um posicionamento contrário à política vigente era uma atitude que exigia bravura do escritor, que poderia receber sérias represálias, como as impostas à Natália Correia, condenada a três anos de prisão por atentar contra a moral e os bons costumes do povo português.

Como vimos anteriormente, o caso de Saramago é diferente, já que sua relação de denúncia e crítica ao sistema é mais cautelosa e simbólica. Geralmente o poeta se dirige indiretamente ao regime ditatorial, de maneira velada e implícita. Tal

atitude garantiu a publicação de *Os poemas possíveis*, mantendo a obra longe da censura da PIDE.

Utilizar-se do recurso erótico na arte é uma estratégia tão antiga quanto assertiva quando a intenção é atingir um público que se reconhece na expressão de desejos humanos politicamente empregados a favor de um discurso. Se a repressão dos desejos carnis é uma ferramenta de controle da ditadura salazarista, os artistas desse período subverteram essa ordem, fazendo do erotismo um canal de denúncia contra a opressão dos corpos. Assis Brasil (1984), a respeito da propulsão de vida que é a energia erótica, somente sobre seu papel criador nas artes e sua utilização, inclusive, em textos sagrados das mais diversas culturas:

Por ser também o erótico uma força da vida, que está na base mesma de toda a atividade mental do homem, a arte jamais poderia silenciar sobre ele, pelo contrário, o tem exaltado através de toda a sua história, embora perseguições, incompreensões e falsidades. Na defesa do tema, os críticos começam a citar os “livros sagrados” ou representativos de muitos povos, onde o erotismo é assunto dominante, como na *Bíblia* com o *Cântico dos Cânticos*, de Salomão; como o *Kama-Sutra*, da Índia, que mistura religião com as regras da arte de amar; a literatura clássica dos gregos e romanos está cheia do tema sexo e erotismo, destacando-se a *Arte de Amar*, de Ovídeo e o *Asno de Ouro*, de Apuleiu; e mais os autores como Boccacio, Chaucer, Shakespeare, sendo esse último considerado o mais erótico dos escritores do passado. (BRASIL, 1984, p. 81).

Além de exaltá-lo, a arte também questiona as repressões do erótico pelas classes conservadoras da sociedade. Leva os leitores a refletirem sobre os motivos pelos quais os regimes ditatoriais se preocupam em reprimir a liberdade dos corpos. Poetas como Saramago e Natália Correia nos fazem pensar sobre as influências da Igreja na política e seu poder de manipular consciências por meio de um discurso enviesado e conservador que tem como base a interpretação particular de textos considerados sagrados pelos cristãos. O apelo ao erotismo, além de conferir uma estética literária que atravessa um conteúdo universal e humano, consegue atingir e convocar consciências alheias a essas questões que envolvem a censura dos próprios desejos carnis; consciências alienadas que, ao despertarem dessa imersão na ideologia conservadora, impregnada de restrições e proibições, podem somar esforços contra esse sistema que limita e atrofia tudo o que é essencialmente humano.

Diferentemente da ditadura militar brasileira, que possuía suas particularidades em relação a outros regimes autoritários, e “fechava os olhos” ao cinema e à literatura erótica produzida no período desde que não houvesse nessas obras uma crítica direta à ditadura, em Portugal, devido à forte influência da Igreja Católica na política, o tema da sexualidade era tratado com muito mais rigor. Chama a atenção a preocupação que as estruturas de poder no Ocidente sempre dedicaram em controlar e reprimir a sexualidade. Em seu estudo sobre o poder transgressor do cinema erótico no período de ditadura militar no Brasil, Wallace Rodrigues (2018) chega à seguinte conclusão:

Pudemos notar que as relações de controle dos militares em relação aos corpos se estendiam não só aos preceitos morais conservadores, mas também às maneiras como as pessoas utilizavam seus corpos em público. Também, as relações familiares, para os militares, deveriam ser preservadas a todos os custos, mantendo a ordem patriarcal da família brasileira, o que o cinema tentou transgredir, mesmo que de maneira suave. Vemos as mulheres sendo exploradas enquanto objeto de uso e trabalho na família patriarcal, família essa valorizada pela ditadura militar. Quando as mulheres se colocam como personagens principais e tomam para si as rédeas de relações familiares inusitadas, como no caso de Dona Flor, ou têm ações tidas com o “anormais”, como no caso de Solange, elas mostram a força que podem ter para mudar a visão de uma sociedade conservadora. (RODRIGUES, 2018, p. 70).

Apesar da ligação entre Igreja e Estado ser um pouco mais discreta no contexto ditatorial brasileiro, as bases conservadoras que regem o sistema nos dois países são muito semelhantes. O controle exercido sobre as mulheres e a repressão a tudo que se referisse aos desejos sexuais eram os mesmos. Isso lança luz sobre uma questão importante dos sistemas ditatoriais: por que a liberdade dos corpos e a expressão dos prazeres preocupa tanto os governos de exceção?

Essa inquietação evidencia a ameaça que a liberdade sexual representa, o empoderamento que pode proporcionar às mulheres e o despertar de consciências que é capaz de suscitar. A ânsia por controlar os corpos se justifica pela garantia de poder que isso acarreta. A Igreja e o Estado, no contexto da ditadura portuguesa, eram as principais instituições do poder vigente, e perpetuar a influência e autoridade dessas entidades na sociedade portuguesa era um projeto seguido à risca pelos seus dirigentes. Michel Foucault (1981), acerca das relações de poder e controle em uma sociedade, assevera:

O poder não é uma coisa. O poder são relações. O poder são relações entre indivíduos, uma relação que consiste que um pode conduzir a conduta do outro, determinar a conduta do outro. E determinada voluntariamente em função de uma série de objetivos que são seus. Dito de outra forma, quando olhamos o que é o poder, o poder é um exercício de governo, no sentido amplo do termo. Pode-se governar uma sociedade, pode-se governar um grupo, uma comunidade, uma família, e se pode governar alguém. Quando digo governar alguém é simplesmente no sentido de que se pode determinar sua conduta em função de estratégias, usando certas táticas. Se quiser, é a governabilidade em um sentido amplo entendida como um conjunto de relações de poder e técnicas que permitem que a relação de poder se exercite, assim tenho experimentado estudar. (FOUCAULT, 1981, s/p).

O poder é um exercício de governo em sentido amplo, mas também no sentido estrito do termo. O autoritarismo, que é o pilar principal dos regimes fascistas, é uma das formas de manutenção desse poder, no entanto, não se pode desprezar a força do discurso religioso na preservação do domínio dessas instituições sobre as pessoas. Convencer pela alienação é um método eficiente de manipulação em massa. E os regimes ditatoriais, de maneira geral, sabem e se utilizam bem dessa estratégia.

4.2 Igreja e Estado: uma aliança repressora do erótico

A palavra “erótico” vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos - nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia.” (LORDE, 2019, p. 69). É comum, no entanto, a tentativa de igualar o erótico e o pornográfico, duas esferas relativamente opostas do sexual. O jogo de interesses que circunda o campo sexual na tentativa de dominação dos corpos e das consciências apela constantemente a estratégias alienantes, principalmente tendo a religião como agente dessa ideologia. No entanto, é possível enxergar no sistema capitalista de economia e sociedade o principal interessado em manter o sexo e suas representações afastado do interesse e do incentivo públicos. Em sua obra *História da sexualidade* (1988), Michael Foucault tece uma reflexão pertinente acerca do Capitalismo e a instigação à repressão sexual:

[...] se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse

dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (FOUCAULT, 1988, p. 10).

Esse comentário de Foucault (1988) corrobora a compreensão da relação entre os regimes ditatoriais e o Capitalismo em sua faceta neoliberal. Um regime econômico que se sustenta pela exploração da força de trabalho e a concentração de renda nas mãos de poucos se beneficia dos regimes políticos autoritários que inibem agrupamentos de revoltosos e que espalham uma doutrina de conformismo e aceitação do *status quo*. Além disso, a exemplo do Brasil, esses regimes ditatoriais alcançam o poder utilizando um discurso anticomunista e contrário a qualquer alternativa ao modelo capitalista de sociedade. Não é coincidência que o poeta que estamos estudando era um marxista declarado, embora não mencione nenhuma referência a essa inclinação em sua primeira obra de poemas.

Outra instituição com forte tendência capitalista e alvo constante da crítica saramaguiana, a Igreja Católica, braço direito de Salazar e principal difusora do discurso opressor em relação às mulheres e de repressão sexual, que é a base do cristianismo católico, haja vista o celibatarismo, do qual Salazar foi um adepto, aparece em diversos trechos d'*Os poemas possíveis*, onde o sujeito lírico questiona o próprio Deus em vários momentos.

Que a Igreja costuma ser um espaço em que o mercenarismo ganha destaque é um consenso. Talvez essa seja uma das suas principais características capitalistas, mas o discurso endossando o valor positivo do excesso de trabalho, a acomodação à pobreza e a manutenção das classes são pilares que sustentam o sistema exploratório que a Igreja apóia. Ademais, não é raro que a Igreja endosse o discurso fictício de ameaça comunista, o mesmo do qual os regimes ditatoriais costumam fazer uso para garantir a adesão de religiosos aos seus propósitos políticos.

O questionamento que primeiro impulsiona nosso interesse pelo erotismo nessa obra de Saramago é compreender por que esse assunto atrai tantos artistas desse período. A primeira hipótese que se confirma é o afronte indireto ou direto ao poder estabelecido que se baseia no conservadorismo e na hipocrisia da repressão sexual. No entanto, é possível também entender o erotismo como fonte de uma

energia criadora, capaz de suscitar anseio por liberdade e por cumprimento de desejos profundos, e essa característica é o que mais preocupa os sistemas opressores porque representa uma ameaça fatal para esses regimes.

Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas. (LORDE, 2019, p. 66).

Se o sexo é considerado tabu para a maior parte da sociedade, alvo de proibição e repressão, quando se trata das mulheres essa interdição é ainda mais incisiva. A Igreja e os regimes totalitários compartilham da obstinação pelo controle do corpo feminino e de todos os desejos que possam advir dele. A escritora feminista, negra e lésbica Audre Lorde (2019), ao tratar do erótico no que se tange ao feminino, salienta a inversão dessa força feminina pelos homens que o utilizam para “ordenhar psicologicamente” as mulheres. Ao longo dos anos, o erótico vem sendo deturpado pelos homens contra as mulheres. De histeria à promiscuidade, o desejo feminino sempre foi reprimido pelo homem, pela igreja, pelo sistema econômico e pela maioria dos regimes políticos autoritários.

Saramago inaugura em *Os poemas possíveis* sua característica marcante de propor reparações históricas por meio de uma reescrita sob a ótica dos oprimidos. No caso dessa obra de poemas, as mulheres são retratadas com direito à sua sexualidade e aos seus desejos.

Trata-se de um fenômeno reiterativo na obra de José Saramago: a violação da história para permitir a instauração em seu veio seja de uma crítica sobre os enunciados, seja a reconfiguração dos sujeitos nos seus espaços, compondo, destarte, uma poética do dito pelo interdito, como interpretação e exposição dos movimentos de silenciamento impostos pela natureza seletiva dos fatos históricos. (OLIVEIRA NETO, 2022, p. 66).

A revisitação a personagens históricos e aos consagrados pela literatura ficcional, como Julieta e Inês de Castro, reveste a “existência” dessas personagens de uma nova significação. Primeiro porque são revividas em um contexto literário que coincide com a época em que o país está sendo assolado por uma ditadura e também porque nessa releitura as personagens vêm reivindicar o amor carnal, que sobrepassa o idealismo e a abstração com que foram retratadas inicialmente. Os

corpos e os desejos femininos são evidenciados também como uma forma de protesto e denúncia em uma sociedade que relega a mulher ao obscurantismo da submissão religiosa e doméstica.

Outra característica peculiar da obra saramaguiana é a inversão dos papéis de poder atribuídos aos gêneros. São as mulheres as responsáveis pelas grandes decisões nas narrativas, as que detêm o poder sobre os destinos dos personagens masculinos, as que têm iniciativas nos casos de idílio amoroso ou as que são agraciadas com poderes místicos, enquanto os homens são coadjuvantes desse protagonismo. Ao analisar *O conto da ilha desconhecida*, Oliveira Neto (2022) constata esse traço das narrativas saramaguianas:

Se nas linhas enviesadas da história se tem tentado a todo custo silenciar as mulheres, o narrador saramaguiano faz recuperar a presença delas e lhes dá novo sentido na comunidade humana ao colocar sob sua atividade o poder de quem traz em si as grandes decisões, como as do reino, que ela larga para seguir o homem do barco, a da escolha pelo barco para a viagem e a filosofia do sentido do itinerário que passam a cumprir. Com isso, seu caráter peculiar – e isso é válido para as outras mulheres dos romances saramaguianos – é o da inscrição ativa capaz de incutir mudanças significativas na constituição dos destinos do homem. (OLIVEIRA NETO, 2022, p. 71).

O silenciamento ao qual são relegadas as mulheres na sociedade e na Literatura é desconstruído por Saramago em sua obra e o início desse trabalho dá-se em *Os poemas possíveis*. Uma estratégia observada na coletânea de poemas que estamos estudando utilizada para promover uma reflexão acerca da interdição da sexualidade feminina é a vinculação proposta entre elementos da natureza, como o mar, e o corpo feminino o que sugere um tratamento natural aos desejos femininos, o que vai de encontro ao que uma sociedade machista sempre se empenhou em demonizar.

Os amores em Saramago são materiais, afastados do platonismo que comumente acompanha as narrativas de amor em Portugal:

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 carnis. É mais pré-socrático que platônico [...] (ARANDA, 2015 *apud* ALVES, 2022, p. 197).

O amor na obra saramaguiana é um amor possível, realizável. Nesse contexto, o erótico, representado pela materialização desse sentimento, incrementa ares de realização a uma tradição de amor platônico que domina a literatura portuguesa através dos anos. O platonismo do amor irrealizável cede lugar, em Saramago, à concretude dos desejos carnis, da intimidade dos anseios reprimidos por uma sociedade conservadora. Tal representação do amor desafia a ordem estabelecida por um sistema que reprime os corpos e desponta como uma ameaça ideológica à uma tradição católica que se pretende perpetuada em Portugal.

Acerca da preocupação dos órgãos de censura com os assuntos ligados à sexualidade, a estudiosa de Saramago Cybele Santos (2021) afirma que “Os temas que foram considerados proibidos eram os que abordavam tanto a educação feminina como a masculina, no que se referia ao comportamento e suas relações, bem como os assuntos sexuais, prevalecendo o puritanismo.” (SANTOS, 2021, p. 921). O puritanismo foi a base da doutrinação católica do regime salazarista. Ao falarmos sobre a Mocidade Portuguesa no segundo capítulo desta dissertação, fizemos alusão aos preceitos conservadores repassados ao público feminino da Mocidade Portuguesa. As mulheres eram instruídas a cuidar da família, base da doutrina salazarista. É importante frisarmos a participação efetiva da Igreja Católica na criação e manutenção da Mocidade Portuguesa, sobretudo no que diz respeito à ala feminina dessa corporação. Os interesses políticos, econômicos e ideológicos por trás da aliança entre Estado e Igreja nesse período são vários e complexos. Ao nosso propósito, interessa entendermos as razões que Saramago teve para criticar esta instituição religiosa com tanto afinco, sobretudo na defesa das mulheres. Observemos o que diz o pesquisador Marcos Maurício Costa Freitas (2020) sobre os interesses católicos ao apoiar Salazar em seu governo ditatorial e como a Mocidade foi usada como principal recurso dessa aliança.

A criação da Mocidade contou principalmente com membros da Igreja Católica portuguesa. Neste caso, em específico, os líderes católicos esperavam com este apoio dado ao Governo receber em troca a força necessária para se reerguer no país, na direção do fortalecimento da Igreja Católica, das suas práticas e da sua influência dentro da sociedade portuguesa. Apesar de não ter sido um apoio incondicional aos mandos do governo, a Igreja colocou-se ao lado do Estado Novo salazarista em busca

da oportunidade para seguir com a recristianização da sociedade e contou com um pilar importante, a Mocidade. (FREITAS, 2020, p. 121).

No poema que analisamos anteriormente, “A um Cristo velho”, é possível identificarmos uma crítica mordaz à deturpação dos valores cristãos da Igreja Católica em Portugal. Os versos “Os que fingem de amor e de sagrado:/Vem a ser esta missa doutra lei,/A comunhão de Cristo e do pecado,” nos permite uma interpretação direta dessa comunhão Estado e Igreja. O verso “Os que fingem de amor e de sagrado” parece satirizar as intenções da Igreja que publiciza um discurso fraterno e cristão que camufla os reais interesses da instituição que se tornou braço direito de Salazar no Regime ditatorial do Estado Novo. Chamar de fingimento o amor e o caráter sagrado da religião mais poderosa de Portugal só seria mesmo possível de maneira indireta. Notemos que o poeta em nenhum momento cita a Igreja, é nossa leitura que possibilita essa associação dado todo o contexto histórico e social em que o livro foi produzido e as próprias inclinações políticas e antirreligiosas do autor que conhecemos.

No segundo verso que destacamos, “vem a ser esta missa doutra lei”, o sujeito lírico faz uma clara referência à Igreja Católica, instituição religiosa onde o ritual da missa é celebrado. A outra lei à qual o eu lírico se refere pode ser interpretada como o lado mais “profano” da Igreja, que no período do Estado novo se concretizou no apoio à política violenta de Salazar. A denúncia do eu lírico, dirigida no poema ao próprio Cristo, é também uma alerta à população alienada pelo discurso revestido de amor à pátria e à família. O verso seguinte oferece mais detalhes acerca da espécie de missa a que se referia no anterior: “A comunhão de Cristo e do pecado”. O pecado, conceito amplamente usado pela Igreja, é aqui usado por Saramago contra a própria religião católica, uma vez que é indiscutível a caracterização do apoio a um regime violento, sanguinário e opressor como pecado reconhecido pelo próprio Cristianismo.

Esse poema é apenas um exemplo dos muitos em que críticas à Igreja Católica aparecem. Estamos retomando essas análises neste capítulo para evidenciar a influência da Igreja Católica na construção do perfil conservador da política salazarista, pela presença marcante na formação pessoal do ditador Salazar e pelo apoio direto e interessado durante o período do Estado Novo.

O último bloco de poemas da obra em análise, “Nesta esquina do tempo”, intensifica a discussão acerca do erótico. Segundo Serôdio, “o amor e o erotismo metaforizam o corpo erotizado e celebram o encontro físico dos amantes consumado a experiência sensual como comunhão suprema” (SGARBI, 2013, p. 19). A imensa gama de símbolos que permitem associações com o erótico e sobretudo com o corpo feminino oferece vasto material para nossa breve análise, que não tem o propósito de esgotar as possibilidades de estudo desse tema, mas que objetiva somar-se aos outros trabalhos sobre essa obra com o fito de endossar a fortuna crítica saramaguiana.

Também analisaremos os poemas do bloco “O amor dos outros”, com o objetivo de observar a maneira como foram retratadas, sob uma perspectiva erotizada, personagens históricos e ficcionais relevantes para a cultura portuguesa e como isso desafia a lógica do conservadorismo salazarista durante o Estado Novo Português. À luz do simbolismo e da iconografia presente nos poemas, investigamos a crítica aguda e, simultaneamente, cautelosa do poeta alentejano aos desmandos do governo de Salazar.

4.3 O erótico como ferramenta de afronte em Saramago

A última sessão de poemas de *Os poemas possíveis*, “Nesta esquina do tempo”, com textos de caráter mais intimista, centraliza nossa atenção neste capítulo pois o teor erótico nos poemas dessa subdivisão da obra se acentua e o conteúdo imagético e sinestésico desses versos enseja a análise atenta do erotismo como recurso empregado pelo poeta no enfrentamento ao conservadorismo católico cristão de Salazar. Para a estudiosa saramaguiana Maria de Lourdes Cidraes (1999),

[...] nas belíssimas poesias de “Nesta esquina do tempo”, o discurso amoroso alonga-se na expressão de um erotismo feliz que escorre pelas palavras, anima e perturba as imagens, fundindo-se o eu, sujeito do desejo, com o tu, objecto do mesmo desejo, numa união íntima e perfeita em que o tempo se suspende na fictícia eternidade do instante. (CIDRAES, 1999, p. 43-44).

O comentário de Cidraes (1999) sobre os poemas corrobora nossa percepção de que a imagética erótica presente nessas poesias é perturbadora, visto

que compromete e ameaça uma ordem estabelecida que reprime e controla as manifestações de ordem sexual. Como vimos no tópico anterior, Igreja e Estado aliaram-se, no Portugal salazarista, na missão de reger os assuntos relacionados à moral e à ética familiar. Por se tratar de uma crítica sutil, Saramago eiva os poemas de um erotismo que se desvela em ares românticos, em que amor físico carnal e amor sublime se confundem depois que o eu lírico expressa, de maneira poeticamente elaborada, um dos temas que mais diretamente afeta os brios do Regime ditatorial de Salazar.

Maria Alzira Seixo (1999), sobre “Nesta esquina do tempo”, afirma que a expressividade desses poemas “se condensa em torno de dois eixos semânticos fundamentais e, por vezes, indissociáveis: o amor e o mar.” (SEIXO, 1999, p. 9). Esses dois núcleos temáticos, responsáveis pela maioria das sugestões eróticas, conferem uma gama de imagens aos poemas que se interligam semanticamente, formando uma unidade entre os textos dessa seção. Além disso, a opção pelo mar como elemento imagético central dessa coletânea de poemas dialoga com a relação afetiva e histórica dos portugueses com o marítimo. Ao usar o mar como símbolo de apelo erótico, o autor sugere um sentimento de saudosismo do passado glorioso de Portugal ao mesmo tempo em que convoca o leitor a sentir as sensações sugeridas pelas imagens.

É importante, antes de partirmos para a análise dos poemas propriamente dita, refletirmos sobre o título desse último conjunto de textos. O termo “esquina do tempo” é bem sugestivo se pensarmos no conteúdo engajado dessa obra. Entendendo esquina como um encontro entre dois planos, e associando esse termo ao tempo, pode-se pensar na mudança de ares e tempos sugeridas pelo autor, isto é, a virada de um tempo sombrio para um de liberdade, dobrando o tempo em um ângulo de noventa graus, representando a saída de um governo ditatorial para um outro em que a democracia dite as regras. O cruzamento entre dois planos é também simbólico ao nomear um grupo de poemas que tratará de erotismo. Temos já no título a primeira imagem que sugere um ato erótico, um cruzamento, o perpassar de um sobre outro. Esquina é também encontro, esbarrar de duas

direções e junção de dois rumos. É a primeira chave para pensarmos o erotismo presente nos poemas agrupados sob tal título.

Em seu dicionário de símbolos, em uma das definições de tempo, Chevalier e Gheerbrant (2000) citam “a definição agostiniana do tempo: *imagem móvel da imóvel eternidade*.” (2000, p.876). Tal conceito de tempo coaduna bem com a proposta de Saramago nos poemas que ora analisamos. Segundo Serôdio (1999): “No corpo da mulher amada, o tempo suspende-se milagrosamente e a vida recomeça. Um corpo humano a prender o homem à vida [...]” (SERÔDIO, 1999, p. 44). A relação entre erótico e tempo aqui é bem nítida: o prazer plasma um instante, eterniza um momento, e a proposta do eu lírico, em diversos momentos, parece ser o de afastar-se do conceito usual de tempo e ir, pelo orgasmo ou por uma outra abstração do amor, a um não tempo, a um espaço em que o tempo perca a noção humana de transcurso. Alternam-se discurso amoroso com discurso erótico que ora se mesclam em um só e outras vezes separam-se assumindo cada um sua responsabilidade lírica e política nos poemas: “Por vezes o erotismo do discurso amoroso dá lugar a uma discreta ternura, que decanta paixões e afectos e se alarga da mulher amada à humanidade”. (SERÔDIO, 1999, p. 45). A visão poética de que o amor se prolonga e se estende de um indivíduo a um povo pode ser lida como uma crítica ao sistema que reprime prazeres e amores e que tem a violência como maior ferramenta de domínio sobre as pessoas.

Ao falar de amor, Saramago lança críticas à Igreja que distorce o amor pregado por Cristo ao aliar-se com um regime que mata e tortura pessoas. Critica também a Mocidade Portuguesa pelo seu caráter repressor e controlador dos corpos e dos desejos. E por fim, atinge diretamente o chefe do Regime Político, Salazar, que, pelo que afirma Figueiredo (1976, p. 34), o ditador português fora rejeitado pela filha da família abastada que sustentou seus estudos na juventude, fato que motivou a acusação que muitas pessoas o fazem de misoginia e sustenta o boato de que morrera em completo celibato.

O poema que abre “Nesta esquina do tempo”, “Contracanto”, de única estrofe de doze versos, com rimas intercaladas, organizadas em um esquema ABBA, já apresenta elementos simbólicos que sugerem o erótico no texto.

Observemos o poema transcrito abaixo, enfocando a atenção nos elementos que apontam para o feminino no texto, analisando, a partir da ótica que prioriza o erótico nos versos, de que maneira o sujeito lírico evoca a materialidade e a sensualidade do corpo nessa estrofe:

Aqui, longe do sol, que mais farei
Senão cantar o bafo que me aquece?
Como um prazer cansado que adormece
Ou preso conformado com a lei.
Mas neste débil canto há outra voz
Que tenta libertar-se da surdina,
Como rosa-cristal em funda mina
Ou promessa de pão que vem nas mós.
Outro sol mais aberto me dará
Aos acentos do canto outra harmonia,
E na sombra direi que se anuncia
A toalha de luz por onde vá.
(SARAMAGO, 1981, p. 107).

A definição mais usual de “contracanto” conceitua esse vocábulo como uma melodia secundária, que se elabora de maneira polifônica em relação à principal. Dada essa informação, podemos antever, a partir desse conceito no título, que o poema tratará, possivelmente, de uma relação entre dois ou mais sujeitos, o que se confirma no quinto verso, quando o eu lírico enuncia que “neste débil canto há outra voz”. As interpretações possíveis de “Contracanto” são várias e não se pretende esgotá-las aqui, mas, partindo da premissa de que há elementos eróticos nesse poema, priorizamos a leitura que sugere um interlocutor além do eu lírico, embora ressaltemos que é possível tratar-se de uma segunda voz de um mesmo indivíduo, uma que, silenciada pela opressão, reivindica “libertar-se da surdina”.

Começamos nossa análise pela ambientação que o eu lírico descreve já no primeiro verso: “Aqui, longe do sol [...]”. Apelando a uma sinestesia visual, o poeta nos conduz a imaginar um cenário sombrio, em que não se distingue com exatidão o entorno, o que provoca como efeito um ligeiro desconforto no leitor. Além da leitura literal desse primeiro verso, o elemento simbólico “sol”, cujo simbolismo analisamos anteriormente, representa a claridade do conhecimento, a libertação pelo poder da consciência. Para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 837), “Se a luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a Inteligência cósmica, assim como o coração é, no ser, a sede da faculdade do conhecimento.” A

ausência de “sol” no primeiro verso sugere um eu lírico que está afastado dessa inteligência, alienado, portanto, no desconhecimento da realidade em que se encontra.

No segundo verso, a sensualidade sugerida pelo poema se acentua quando o eu lírico joga com termos usualmente relacionados ao erótico como “bafo” e o verbo aquecer: “cantar o bafo que me aquece?” Note-se que cantar o bafo que aquece parece ser uma forma de resignação do sujeito lírico que não tem outra alternativa, enclausurado nesse ambiente sombrio. O terceiro verso é ainda mais explícito no que se refere ao seu teor erótico: o termo “prazer cansado” é muito sugestivo quanto à sensualidade que evoca. O que mais desperta a atenção, no entanto, é a escolha do adjetivo cansado atrelado ao substantivo prazer. O verso seguinte reforça o caráter de resignação que o canto prazeroso do eu lírico expressa: “preso conformado com a lei”. A metáfora ajusta-se ao que propomos como linha interpretativa. Todo o tempo o eu poético parece provocar a atenção do leitor, convidando-o a uma reflexão sobre o conformismo e a alienação de grande parte da população portuguesa seduzida pelo discurso conservador cristão do ditador Salazar. O preso que se conforma com a lei pode ser entendido como alguém privado de liberdade que acomoda-se com um sistema que se apodera de táticas opressoras e violentas para impor uma lei austera e arbitrária aos dissidentes.

É a partir do quinto verso que o feminino se manifesta e corrobora nossa leitura de um interlocutor feminino acompanhando o eu lírico em seu enclausuramento. A voz que se assoma ao débil canto do sujeito lírico é ainda mais ansiosa de libertação e rejeita já a surdina, o silenciamento, considerando a situação de subalternidade das mulheres do período salazarista, cujo sistema essencialmente patriarcal corroborou a histórica situação de desigualdade entre os sexos. As bases da doutrina católica que fomentaram o discurso salazarista sobre família e sustentaram a educação promovida pela Mocidade Portuguesa relegavam à mulher um papel secundário na sociedade, que as mantinham longe dos holofotes, calando-as sobretudo no que se refere aos seus desejos e prazeres. Ao colocar a mulher como personagem central de sua obra poética, principalmente ao evocar as

personagens históricas relevantes para Portugal como D. Inês de Castro, Dulcineia e Julieta na seção de poemas “O amor dos outros”, Saramago afronta a interdição do Regime à voz feminina e o faz ora de maneira velada, como em “Contracanto” e outras vezes de forma mais explícita.

No verso “Como rosa-cristal em funda mina”, não acreditamos no acaso da escolha desses lexemas. A cor rosa, tradicionalmente relacionada ao feminino no Ocidente, a delicadeza do cristal e a concavidade da imagem de uma mina, sugerem, inequivocamente elementos ligados à mulher. A imagem cristal-rosa, tão belo e valioso, enterrado e oculto em uma profunda mina, parece ilustrar com exatidão as circunstâncias em que se encontravam as portuguesas nas décadas em que o Salazarismo esteve no poder em Portugal.

A “promessa de pão que vem nas mós” do verso seguinte joga com outros apelos sensoriais do leitor. O barulho despendido das pedras dos moinhos de trigo atíça a fome daqueles sedentos de pão que se iludem com a expectativa que o roncar das mós lhes impulsiona. Saramago, alentejano de origem, empresta aos poemas, elementos típicos do campo. Sendo Portugal um país que se beneficia intensamente do trabalho de agricultores, sobretudo em suas colônias, enriquece com a exploração e a desigualdade que assola o país durante o salazarismo. Usando a imagem da fome no poema, o eu lírico lança crítica à incompetência do Regime Salazarista em sanar uma questão tão urgente e básica como a fome no país.

Nos dois versos seguintes, a esperança de um novo “sol” oferece ao eu lírico o vislumbre de um novo canto: “Outro sol mais aberto me dará/Aos acentos do canto outra harmonia”. O conhecimento que liberta, metaforizado em um sol mais aberto, que amplia horizontes, confere ao canto do sujeito lírico uma harmonia outra que o retira do estado de alienação. A evolução de um indivíduo que inicia seu canto como um gesto de conformismo pela circunstância de penumbra e ignorância na qual está inserido, caminha agora para um anseio por um novo sol e um novo canto. Um desejo de libertação que surge da união de sua voz com uma outra que estava inconformada com a surdina que lhe era relegada. É o feminino que tem a força capaz de despertar o eu lírico da apatia e do estado de latência em que se

encontrava, impulsionando-o a querer um outro sol, conhecimento e libertação advindos com a claridade que o levarão a cantar um canto mais harmonioso e melódico.

Os versos que encerram o poema são otimistas e centrados na coletividade. A desalienação experimentada pelo eu lírico com o incentivo da voz feminina alerta-o para a necessidade de um sentimento coletivo de saída da apatia, meio para um levante contra os desmandos de Salazar e sua política.

As culturas de base patriarcal, sobretudo aquelas com forte influência do Cristianismo e da Igreja Católica, se sustentam no silenciamento e no subjugo do feminino. O empoderamento que Saramago confere às vozes, ao corpo e aos prazeres femininos é, além de um afronte às ideologias de caráter patriarcal e machista, um resgate e uma reparação à histórica tendência de subalternizar qualquer aspecto que se relacione ao feminino. Dar protagonismo às mulheres, característica que marca a obra de Saramago desde suas primeiras publicações até aos romances mais recentemente publicados, é também um convite à reflexão de toda a sociedade, imersa e desatenta às engrenagens inconscientes que regem a vida pública, com valores morais incutidos diariamente nas consciências coletivas por meio de discursos religiosos, políticos, educativos etc.

Nery e Dias (2016), em seu estudo sobre o erotismo no romance *Caim* (2011), discorrem a respeito da centralidade das figuras femininas na obra saramaguiana. “Tema recorrente na obra de Saramago, o empoderamento do feminino retorna em *Caim* (2011). Esse empoderamento questiona os papéis dados às mulheres após a matrifocais substituição das sociedades pelas patriarcais.” (NERY; DIAS, 2016, p. 202). O questionamento feito pelo autor alentejano põe em cheque o estado atual de desigualdade entre os gêneros e, ao fazer esse questionamento através de uma perspectiva erótica, enfatizando os prazeres e o corpo da mulher, usa a atenção do leitor, evocando uma percepção crítica que pretende desalienar as consciências desses leitores acerca da não banalização dessa inferiorização do sexo feminino.

Edward C. Whitmont (1991), sobre a relação das sociedades patriarcais com o que se refere ao feminino, comenta: “A espontaneidade natural, a

sexualidade, os desejos da carne, a mulher e o Feminino, a dança e o jogo, tudo isso passa a ser poderes do adversário, Dionísio transformado em Diabo. São elementos temidos e reprimidos” (WHITMONT, 1991, p. 103). A tentativa de demonizar o que é humano e natural na mulher é uma maneira de afastá-la do que é considerado sagrado, relegando à mulher um espaço social inferior, o que repercute em todos os setores da sociedade: o laboral, o familiar, o religioso, dentre outros. Os sistemas políticos de base conservadora, como ilustra bem o Salazarismo, apropriam-se dessa estrutura social, fomentando a permanência desse modelo desigual e sexista. A classe artística, representativa das vozes dissidentes, expressou e expressa uma manifestação, que se pretende pública, contrária aos desmandos de governos, cujo mérito é perpetuar as mazelas dessa incongruência ideológica.

Esse intento de demonizar o feminino é uma característica intrínseca de muitas religiões androláticas. Para manter o homem no centro, no topo de uma hierarquia, centralizando um tipo de poder qualquer, é preciso manter a mulher em uma situação inferiorizada. O discurso que endossa essa misoginia perpassa muitos prismas da psicologia humana: é sutil e agressivo ao mesmo tempo. É absurdo e, simultaneamente, sedutor. Observemos o que diz Whitman (1991) a respeito da estratégia dos discursos religiosos com o objetivo de rebaixar o sagrado das divindades femininas:

O controle da natureza, interna e externa [...] assinala a vigência da fase patriarcal, mental. É a primeira fase e controle do ego [...]. São elementos básicos ao patriarcado e ao referencial androlático a rejeição e a desvalorização (a) da divindade feminina (consequentemente, dos valores femininos); (b) dos impulsos naturais; (c) das emoções e desejos espontâneos. (WHITMONT, 1991,p. 88).

A contradição desse discurso se evidencia quando é proferido pelo Cristianismo, cujo precursor, Jesus, tinha um destacado papel, em seu contexto histórico, de valorização das mulheres. As religiões de base cristã, principalmente a católica, parecem cegar-se a isso. Desde a origem do pecado atribuída à Eva, até à prostituta Maria Madalena, os discursos católicos destacam o profano e o pecaminoso das mulheres em detrimento de uma imagem masculina e patriarcal do deus e dos santos católicos. Afinal a ojeriza à Eva é bem maior do que a Judas, o

pecado de Madalena é muito mais evidenciado que a negação de Pedro e é virgindade de Maria que é questionada por José. O fato é que esse traço da Igreja Católica foi contestado por muitos artistas ao longo do tempo. É o caso da poeta Natália Correia, com forte ideologia feminista que questiona diretamente os discursos machistas da Igreja, com uma crítica aguda e explícita em sua obra.

De modo diferente, mas com objetivos afins, Saramago utiliza-se do afronte ao modelo conservador cristão da Igreja Católica para denunciar e fomentar a desalienação das massas acerca do lugar de subalternidade que a religião destinava às mulheres. A principal diferença entre os dois poetas, como constatamos no capítulo anterior, é que a crítica saramaguiana emprega toda uma iconografia para eufemizar esse afronte, a fim de escapar aos crivos da censura salazarista. A gama de símbolos, imagens metafóricas e outros recursos sinestésicos usados pelo poeta, enriquecem sua produção poética com um aparato formal cujo viés ideológico é consequência estratégica.

Ainda sobre as contradições do Catolicismo, em seus discursos contra o feminino, Dias e Nery (2016) ressaltam:

Mesmo que o Salvador tenha acolhido o feminino, tal atitude parece ser ignorada ao observarmos o empoderamento masculino, a mulher é renegada a posições subjugadas e inferiores. A imagem do feminino acaba por ser relacionada ao demoníaco, com exceção apenas da virtuosa mãe de Jesus e das santas católicas reconhecidas como símbolos da pureza e devoção ao Senhor. (NERY; DIAS, 2016, p. 206).

O discurso que atribui a origem do pecado ao feminino, exaustivamente repetido pela Igreja, justifica pela culpa a subalternidade a que as mulheres foram submetidas ao longo da História. A aceitação desse discurso opressor por parte das mulheres, em uma sociedade patriarcal e conservadora, se dá de maneira sutil e sedutora, com a promessa de virtudes e valores morais. A igreja contribuiu e segue fomentando a perpetuação de estereótipos de gênero baseados em interpretações tendenciosas de trechos bíblicos. A marginalização da mulher, alavancada pelo próprio discurso religioso, se estende desde os antros dos templos religiosos até os nossos dias.

A respeito da castidade, virtude apregoada pelo discurso conservador da Igreja, em relação ao corpo feminino, Saramago, no poema “Virgindade”, tece sua crítica:

Não essa que o pudor um dia larga,
Não essa que foi miragem e é negaça.
A porta derradeira é a que importa:
Caçador que porfia, mata caça.
(SARAMAGO, 1981, p. 111).

Na estrofe única de quatro versos, o poeta desafia a lógica do discurso conservador da Igreja, questionando a incorruptibilidade da moral cristã. Nos dois primeiros versos, o eu lírico define, de maneira irônica e com um certo ar satírico, o atributo que a instituição católica reveste de austeridade. Ao falar da virgindade, acrescenta que é um valor que, ainda que seja cultivado por um certo período com um certo endeusamento pela falsa moral e a hipocrisia religiosa, é logo abandonado quando vence o pudor que o oprime. O que o poeta chama de pudor, parece antes um eufemismo para o sentimento de culpa e resignação incutidos pela Igreja no imaginário feminino. A preocupação em controlar os corpos das mulheres foi sempre uma constante no movimento católico, desde a interpretação que, comumente se faz do mito de Adão e Eva, até à simbologia do corpo imaculado da Virgem Maria. Exemplos de culpa e perfeição, as duas são contrapostas o tempo inteiro, geralmente com discursos que atribuem a santidade de Maria à sua virgindade, ao fato de seu corpo nunca haver sido explorado em seus prazeres, enquanto Eva, “seduzida” pelos “encantos” de uma serpente, é fraca e incapaz de resistir aos desejos ambiciosos que se manifestam pela carne, a comida.

No verso seguinte, prossegue com sua ironia, e, ao usar os termos “miragem” e “negaça”, satiriza o fervor com que os religiosos defendem a castidade feminina, atribuindo esses termos à hipocrisia que legitima a aceitação desse tipo de discurso. As palavras “miragem” e “negaça” sugerem uma ilusão, um engano, manipulação imposta por um discurso que ludibria massas de pessoas acríticas. É fato que o poeta não faz nenhuma menção direta à questão feminina nesses versos, mas não se pode desprezar essa possibilidade de leitura. Quando nos propomos a tratar aqui do erótico, enfocando nossa análise na atenção que a Igreja dispense a

esse assunto, conseguimos propor uma leitura a partir do ponto de vista crítico do autor a esse tema. É o próprio título do poema que nos induz a essa reflexão. É sabido que a virgindade masculina é, inclusive, razão para envergonhar-se nas culturas patriarcais do Ocidente. Resta-nos, associar a crítica ao prazer feminino, tão perseguido e temido pelos dirigentes máximos da sociedade machista da qual a Igreja é fiel representante. A Mocidade Católica, como vimos no capítulo anterior, como entidade representante dessa ideologia controladora dos corpos femininos, foi o principal instrumento de ordenação do sistema salazarista no que diz respeito ao controle do prazer feminino.

O penúltimo verso é, no entanto, o mais emblemático sob o ponto de vista da opressão do corpo feminino. O eu lírico traz a simbologia da porta: “A porta derradeira é a que importa.” Se entendermos a porta como um símbolo de passagem, como um portal entre dois mundos, compreenderemos a relação entre o estigma da virgindade feminina e a libertação que a desalienação desse tema é capaz de suscitar. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000): “A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 734) Assim, ao apropriar-se do próprio corpo e libertar-se dos dogmas impostos pela Igreja e pelos regimes políticos a ela atrelados, a mulher sai de um estado de letargia induzido pelo discurso moralista e passa a um estado de domínio sobre si mesma. O adjetivo “derradeira” atribuído ao substantivo porta, representando a última etapa entre os dois mundos, o da alienação e o da liberdade, caracteriza bem a atitude das mulheres que, ao emancipar-se, jamais admitem outra vez retornar ao estado de apatia em que estavam.

Por fim, a menção à caça: “caçador que porfia, mata caça”. Competir com a caça, discutir com a lógica é uma maneira inteligente de vencê-la. Em vez de rebelar-se impulsivamente, entender as engrenagens desse sistema de opressão pode ser a melhor estratégia para se posicionar contra esse mesmo sistema. A rebeldia pode demonstrar-se no nível do intelecto, da consciência. A virgindade seria, nesse contexto, rompida pelo conhecimento. O hímen mantido intacto, barreira impedindo a experiência do prazer, pode ser transpassado pelo conhecimento de

que há uma estrutura social empregando esforços para que essa barreira seja mantida. A caça, morta pelo atrevimento do caçador em desafiá-la, representa a alienação sendo deixada para trás depois da travessia pela porta derradeira.

Já no terceiro poema de “Nesta esquina do tempo”, o apelo de Saramago ao erotismo, sobretudo no que se refere ao corpo feminino, se acentua. Analisemos o poema “Fuzil e pederneira”, centrando nossa atenção na vasta carga simbólica que faz referência a esse tema. Observemos o poder que o prazer feminino exerce sobre o masculino, sendo capaz de dominar e sobressair-se em uma relação em que o fogo da mulher é capaz de vencer a rigidez da frieza masculina.

Na mineral frieza deste sílex,
 Pederneira chamado porque duro,
 A labareda oculta se recata
 À espera do fuzil que a percute.
 Da lisa superfície onde estalam
 Os golpes repetidos do meu aço,
 Centelhas como gritos se libertam
 E morrem sufocadas neste escuro.
 Arde lá fora uma fogueira, à espera,
 Enquanto eu bato o coração da pedra.
 (SARAMAGO, 1981, p. 108).

O interessante jogo que associa símbolos bélicos ao erotismo é uma estratégia recorrente nos poemas de “Nesta esquina do tempo”. A força da arma de fogo, impulsionada pelo incêndio feminino, cria a combustão que simula o ato sexual entre homem e mulher. No entanto, é importante debruçar-nos na maneira como o poeta caracteriza esse encontro e os dois elementos que fazem parte dele.

Os dois primeiros versos fazem referência ao sílex, caracterizando-o como uma rocha rígida e imponente, carregada de frieza e dureza. A associação entre o sílex e a pederneira remete a uma simbologia de força e poder, representada pela arma de fogo, que se impõe pela própria capacidade de destruição. Já a energia sexual feminina, embora representada no poema por uma labareda, permanece oculta e recatada. É interessante esse contraste entre as duas representações, reflexo ilustrativo do pensamento vigente na sociedade a que o eu lírico pertencia. No entanto, a imagem da labareda permite-nos compreender a dualidade do vigor erótico feminino. O fogo é uma força que carrega consigo um poder criador e destruidor ao mesmo tempo. E o poema ilustra uma labareda que

espera, que atenderá ao chamado do fuzil e se comporta de acordo com suas circunstâncias. As características atribuídas ao sílex pelo sujeito lírico são mais impulsivas e abruptas, enquanto as que são associadas à labareda são mais comedidas e refletidas. O embate entre a impulsividade masculina e a prudência feminina colocam a mulher em uma posição superior em relação ao homem. Ressalte-se que, sem a chama dessa labareda, a pederneira é impotente e inútil. É a mulher com sua chama que capacita a ação da arma e empodera o homem. Mas podemos também pensar na exploração do corpo feminino pelo homem. Ao relegar a labareda a um esconderijo que a mantenha contida, o homem garante, assim, o domínio sobre ela e o controle sobre seu corpo, afiançando o próprio prazer e limitando o do outro.

No Regime Salazarista, em que a ideologia católica ditava os rumos morais da política, a repressão dos corpos femininos foi uma das principais preocupações da pasta de educação do Governo. A Mocidade Portuguesa e as regras impostas sobre a conduta das meninas refletia o pensamento patriarcal do sistema ditatorial de Salazar. Alvo das críticas de Saramago e de outros artistas da mesma época, a repressão sexual do Regime e a censura limitavam, inclusive, a criatividade das artes.

A respeito do espaço destinado às mulheres e o que se esperava delas no Regime Salazarista Anne Cova e António Costa Pinto (1997), ao analisarem os lemas da Mocidade Portuguesa e as relações entre a sua ideologia e os preceitos conservadores católicos, salientam:

A educação das jovens “no amor de Deus, da pátria e da família”, era o primeiro lema dos estatutos da MPF e o objectivo que lhe era apontado era o de formar “mulheres cristãs e Portuguesas “[...] a educação moral era a mais importante, e nesta “a elevação da vida do lar - o amor da família e a aceitação dos deveres que ela impõe.” Só a seguir vinha o aspecto físico, mas banindo, como referia o seu regulamento, os desportos prejudiciais à missão natural da mulher e que “ofendem a delicadeza do pudor feminino.” (COVA; PINTO, 1997, p. 83, *grifos dos autores*).

O desmonte do projeto de emancipação feminina em curso em Portugal parecia ser uma meta do sistema salazarista. As mulheres sofreram um verdadeiro retrocesso em relação ao avanço de direitos civis. Um exemplo disso foi a revogação da lei do divórcio, garantida na Constituição Federal de 1910 e abolida

por Salazar em 1940: “A lei do divórcio iria vigorar ainda durante trinta anos, pois o Salazarismo só o aboliu aquando da Concordada de 1940, interditando então o divórcio aos cônjuges cujo matrimônio tenha sido celebrado catolicamente.” (COVA; PINTO, 1997, p. 74).

Essa supressão de direitos vulnerabiliza as mulheres, relegando-as a um lugar secundário na sociedade, o lar doméstico. Enclausuradas, vítimas de um pudor imposto, cujos prazeres são constantemente atrelados ao pecado e a culpa, a ditadura salazarista irrompe como um verdadeiro algoz para a liberdade feminina. E grande parte desse projeto de repressão dos corpos femininos é de base católica:

O Estado Novo manteve-se fiel às mensagens inalteravelmente repetidas, com um intervalo de quarenta anos, pela Igreja Católica, nas encíclicas *Rerum Novae* (1891) e *Quadragesimo anno* (1931), em que a natureza predestinou as mulheres a ficarem em casa a fim de educarem os seus filhos e de se consagrarem às tarefas domésticas. (COVA; PINTO, 1997, p. 72).

A aliança entre a Igreja Católica, instituição essencialmente machista e de base patriarcal, e o Estado Novo Português, chefiado pelo conservador Salazar, era a combinação opressora sobre os corpos femininos. Saramago, perspicaz e atento a esse jogo desonesto de distorção dos valores cristãos em prol de um projeto de censura dos corpos, tece sua crítica, subvertendo essa ordem em seus textos poéticos. Nos poemas, é exatamente a mulher, com a força de seu erotismo, associada ao poder do fogo, que rege, que conduz, inclusive as ações do homem, pederneira que, sem sílex, é inútil e frágil. Todo o simbolismo relacionado à mulher, a seus corpos e desejos, privilegiam sua força criadora, seus ímpetos em detrimento à impulsividade irracional dos homens.

Voltando à análise de “Fuzil e pederneira”, nos versos seguintes, o teor erótico se acentua: “Da lisa superfície onde estalam\Os golpes repetidos do meu aço”. A sugestão da repetição de gestos em uma superfície lisa, intensificada pela palavra golpe, que implica uma certa “violência”, o gesto abrupto e animalesco, comum no ato do coito. A simbologia do aço no final do verso, no entanto, parece ser a confirmação de nossa linha interpretativa. A associação entre as características desse mineral e o falo são óbvias: a rigidez, a potência e a força, que se amalgamam nessa metáfora que aponta uma possível relação sexual entre

homem e mulher. Os versos seguintes dão continuidade a essa nossa leitura, bem como sugere uma crítica ao silenciamento feminino, à opressão do prazer da mulher e à impossibilidade de expressão dos desejos carnis femininos.

Para os versos: “Centelhas como gritos se libertam\ E morrem sufocadas neste escuro” propomos duas leituras que se complementam e reforçam o sentido uma da outra. A primeira, uma imagem que ilustra o erotismo do poema, carregada de sinestesia, induz o leitor a experimentar o calor das centelhas, o barulho dos gritos sufocados e a visão turva pelo escuro onde a cena se desenrola. Todas as sensações sugeridas encaminham a leitura para a interpretação de uma relação amorosa e carnal entre duas pessoas de sexos distintos. No entanto, esses dois versos, especificamente, nos fazem refletir acerca da impossibilidade ou da dificuldade que as mulheres têm de expressar-se por meio da própria voz. Se pensarmos na ditadura salazarista como o ambiente em que essa cena acontece, um lugar escuro, abafado, que silencia gritos, oprime e oculta o prazer, então faz sentido essa tentativa de grito que anseia por libertação. As centelhas que morrem abafadas pelo escuro representam o desânimo do sujeito lírico diante da falta de perspectiva de mudanças rápidas do cenário político e social das mulheres.

A atitude do eu lírico ao longo dos versos é também interessante para esta análise. A escolha dos adjetivos, o jogo de contrastes entre as dicotomias frieza e fogo, dureza e lisura, liberdade e morte ilustram bem a comparação feita entre homem e mulher em uma sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo em que se completam, essas características contrapõem os sexos, inferiorizando o que é feminino e legitimando a superioridade do homem sobre a mulher. Note-se que os atributos de força e potência são associados ao homem enquanto a repressão de si mesma é ligada à mulher. São gritos abafados, que se perdem no escuro, não chegam à luz. A ânsia de liberdade, de se rebelar contra a ditadura era negada duramente às mulheres. A censura perseguia a todos os dissidentes, mas quando o alvo era alguém do sexo feminino, parece que a perseguição se revestia de um caráter ainda mais pessoal. Vejamos o exemplo da poeta Natália Correia, perseguida com hostilidade por desafiar a moral católica da ditadura salazarista.

Os dois versos que encerram o poema são de esperança e o eu lírico joga mais uma vez com o poder simbólico do fogo: “Arde lá fora uma fogueira, à espera, \Enquanto eu bato o coração da pedra.” Para Chevalier e Gheerbrant (2000), “segundo o I-Ching, o fogo corresponde ao sul, à cor vermelha, ao verão e ao coração. Essa última relação, aliás, é constante, quer o fogo simbolize as paixões [...] quer ele simbolize o espírito.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 440). A labareda do lado de dentro, no poema, representa a paixão dos dois amantes, o envolvimento físico e carnal. Já a fogueira do lado de fora simboliza mais o espírito ou o conhecimento intuitivo. Para acessar essa fogueira, a mulher que lança gritos no escuro precisa enxergar o clarão do lado de fora, desalienar-se, tomar consciência do silenciamento imposto. É certo que houve muitas mulheres lutando por liberdade na ditadura salazarista, mas também houve uma quantidade de mulheres expressiva que pareciam conformadas com a própria situação de opressão. A influência do discurso religioso que tem como efeito essa postura “suicida” em muitas mulheres é inegável. A Igreja é também uma associação que pode ser usada para interpretarmos o lugar em que a possível mulher retratada no poema pode estar. Presa por uma fé manipulada e por uma crença em um discurso que adultera ou que apresenta uma interpretação enviesada de textos considerados sagrados pelos cristãos, a mulher não consegue enxergar o clarão do lado de fora, clarão que simboliza o conhecimento capaz de libertá-la daquele lugar escuro que abafa sua voz.

Ao retratar assim os desejos femininos, Saramago desafia a lógica patriarcal do sistema salazarista. Embora de maneira sutil e camuflada em símbolos, a crítica à opressão feminina no que diz respeito ao seu corpo e aos seus prazeres é uma constante em muitos dos poemas de “Nesta esquina do tempo”.

Para compreendermos melhor o contraste entre a possível mulher do poema de Saramago e o estereótipo de mulher idealizado pelo Regime Salazarista, vale refletirmos a respeito do que diz a professora Adriana Martins (2020) sobre o que era esperado das mulheres na sociedade “moldada” por Salazar em Portugal.

[...] no seio de uma sociedade patriarcal rigidamente estratificada, na qual os papéis de género estavam muito bem delimitados. A mulher tinha três grandes funções, ou seja, a de ser mãe, esposa e fada do lar. Era

expectável que fosse discreta, passiva, recatada e obediente (enquanto solteira, obediente aos pais; depois de casada, ao marido). Sendo a família um dos pilares do regime, a mulher desempenharia teoricamente um papel fundamental na disseminação dos valores do Estado Novo, pois era encarada como a guardiã do lar e da educação dos filhos, ainda que, na prática, não tivesse autonomia e fosse alvo de controlo do homem, da própria família e do sistema escolar. Era expectável que o seu domínio de ação se circunscrevesse à esfera doméstica, ainda que a realidade obrigasse as mulheres das classes mais desfavorecidas a trabalharem fora de casa para garantirem o sustento de famílias numerosas (MARTINS, 2020, p. 52).

É interessante observarmos o quanto as expectativas da sociedade em relação às mulheres se mantêm as mesmas ou se alteraram minimamente ao longo dos séculos. Desde a civilização grega, onde as mulheres deveriam seguir os ideais de pureza de três deusas virgens, passando pelos tempos bíblicos em que a virgem mãe de Jesus era o exemplo-mor de mãe, mulher e esposa, até aos dias atuais, em que os atributos domésticos, a virgindade e a subserviência são as qualidades mais enaltecidas pela própria educação feminina. Sobre essa supervalorização da virgindade feminina, a pesquisadora Milena Marães (2019) tece uma pesquisa acerca da forma como esse dote feminino é retratado na Bíblia e em vários outros momentos da história da humanidade, a começar pelo modelo grego de educação feminina:

[...] a história da virgindade começa com a sociedade grega, a qual acredita na virgindade feminina como fenda do corpo feminino e um privilégio essencial da feminilidade, além de ter uma significação simbólica, pois quem era; “intacta” tinha a capacidade de acolher as mensagens divinas. [...] As mulheres tinham como modelo a ser seguido as três deusas virgens: Atena, divindade protetora das cidades, da sabedoria e das artes; Artêmis, deusa ligada à caça; e Héstia, deusa do lar, da família e da arquitetura. (MARÃES, 2019, p. 136).

Uma vez que reconhecemos que a sociedade grega é formadora do modo de pensar ocidental e que muitos dos elementos de nossa cultura são resquícios dos gregos, é fácil constatar as reminiscências desse modelo patriarcal de opressão nos nossos dias, levado a um nível extremo graças à forte influência das religiões cristãs, dominantes nessa parte do globo. Ainda durante a passagem de Jesus pela Terra, a mulher era vista como integrante secundário na sociedade, como assevera Marães (2019):

Já na Era de Cristo, o exemplo da virgem Maria é evocado pelos pregadores e escritores, a virgindade traz um elevação moral e identidade às filhas de Eva, que eram vistas como o motivo de fazerem os homens cair no pecado da concupiscência (MARÃES, 2019, p. 136).

A ideia de elevação moral atribuída à mulher que resguardasse sua “pureza”, preservasse sua virgindade até o casamento e se dedicasse aos assuntos do lar, ao pai, esposo, enfim, a um homem, é ainda hoje reforçada à exaustão pelo discurso religioso da maioria das religiões de base cristã.

Porém, segundo Marães (2019), foi depois de Cristo, sob a tutela intelectual do apóstolo Paulo de Tarso que a perseguição à liberdade sexual das mulheres se intensificou. A virgindade, a partir de Paulo, passa a ser enxergada como uma graça divina que deve ser preservada como maneira de tornar a mulher digna da misericórdia do deus cristão, como se o hímen pudesse redimir a mulher da culpa original a ela atribuída pelo primeiro pecado cometido por Eva: a desobediência. Vale ressaltar que tratando-se de homens a mesma virtude não é incitada, ou mesmo exigida pelos líderes da Igreja:

Depois de Cristo, o apóstolo Paulo de Tarso prega um novo ensinamento às comunidades e às sinagogas, a invenção da carne, no qual o apetite sexual e sua prática fora do casamento é um pecado horrendo; , desagrada ao coração de Deus. A virgindade passa a ser vista como uma graça, uma bênção, uma virtude celeste, por isso, em grande parte de suas cartas, na Bíblia Sagrada, conhecidas como cartas paulinas, o conselho às igrejas é que se afastem da imoralidade sexual: “Vocês fazem parte do povo de Deus; portanto, qualquer tipo de imoralidade sexual, indecência ou cobiça não pode ser nem mesmo assunto da conversa entre vocês” (A BÍBLIA SAGRADA, Efésios 5:3). Devido a isso, nos escritos teológicos, a virgindade consagrada aparece como elevação moral e a salvação de todo o gênero humano (MARÃES, 2019, p. 136-137).

Que Paulo tenha dedicado tanto de suas cartas a advertências contra o que considerava “imoralidade sexual” é algo, no mínimo, curioso, considerando o contexto de contendas e pecados em que viviam as comunidades por ele acompanhadas. Esse traço da personalidade de Paulo, completamente oposta à de Cristo, que jamais fez qualquer advertência de cunho sexual aos seus seguidores, talvez possa ser entendido pelo viés ideológico da classe dominante a qual o apóstolo pertencia: homem, intelectual, um fariseu, que do alto de seus privilégios enxergava a sociedade pelo crivo de sua própria justiça. O fato é que as igrejas cristãs da contemporaneidade dispensam muito mais atenção aos preceitos de

Paulo de Tarso do que aos do próprio Cristo, que evitou o apedrejamento de uma prostituta, por exemplo.

Os sistemas ditatoriais, como o que aqui estamos analisando, o de Salazar, apropriam-se bem dessa ideologia, falsa cristã, para difundir e justificar uma espécie de opressão que ultrapassa os limites do que é político, joga também com as crenças e utiliza a fé das pessoas para fundamentar as próprias atrocidades.

Reprimir o erótico, a força criativa, o anseio por liberdade e a busca por prazer é uma estratégia eficaz de silenciamento e incentivo à submissão feminina. As artistas femininas desse período, como a tão citada nesta dissertação, Natália Correia, lúcidas do movimento perverso da ditadura que as amordaça, alçam um verdadeiro grito à insurreição em suas obras; e artistas masculinos, como Saramago, Carlos Namorado, João José Cochofel e tantos outros do mesmo período, sensíveis às questões de violência que assolavam sobretudo as mulheres, juntam-se a elas no esforço de manifestar-se contra os desmandos do regime salazarista.

Em “Nesta esquina do tempo”, Saramago investe em uma roupagem romântica, abordando o amor romântico em muitos poemas, porém utilizando-o como pretexto para encenar um amor mais carnal, possível, contrário ao utópico amor tão valorizado na cultura portuguesa, sobretudo em histórias que secundarizam as personagens femininas.

No poema “Receita”, também da sessão “Nesta esquina do tempo”, Saramago prossegue em sua apologia a um amor erotizado, mais possível que o romântico. Repare-se os elementos presentes no poema que nos remete ao erótico, enfatizando a presença do corpo feminino nos versos.

Receita
Tome-se um poeta não cansado,
Uma nuvem de sonho e uma flor,
Três gotas de tristeza, um tom dourado,
Uma veia sangrando de pavor.
Quando a massa já ferve e se retorçe
Deita-se a luz dum corpo de mulher,
Duma pitada de morte se reforçe,
Que um amor de poeta assim requer.
(SARAMAGO, 1981, p. 115).

Nestes oito versos de rimas alternadas, o sujeito lírico elenca os ingredientes e o modo de se fazer um amor de poeta. Distante da idealização de amor, como a expectativa do leitor poderia supor, neste poema, o eu lírico evoca elementos que remontam ao físico, à carne, ao erótico, portanto. No entanto, o erotismo não está aí posto em vão, mas serve a uma crítica sutil contra o sistema violento da ditadura instaurada no país. Note as expressões “veia sangrando de pavor” e “pitada de morte”, salientando o caráter sanguinário do poema que não se descola do momento histórico em que foi produzido.

Começemos nossa análise pelo segundo verso, onde o eu lírico acrescenta ao poeta não cansado “uma nuvem de sonho” e “uma flor”. No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2000), uma das interpretações simbólicas possíveis do elemento nuvem faz menção a sua capacidade de ser uma barreira à passagem da luz, algo capaz de manter os que estão sob sua sombra nas trevas. Para amar, segundo o eu lírico, o poeta deveria assumir certa ignorância, a luz do conhecimento máximo não o faria bem porque tiraria de si a alienação necessária para o amor. Considerando o contexto em que viveria esse poeta produzido no poema, a ignorância salvar-lhe-ia a vida, pois rebelar-se contra o sistema vigente poderia custar-lhe a vida. A nuvem “[...] oculta, escreve L. C. de Saint-Martin, os brilhos da luz que às vezes abrem sulcos nas trevas humanas, *porque nossos sentidos não poderiam suportar o esplendor.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 648, *grifos do autor*).

Quanto à flor, em muitos contextos simbólicos em que é empregada remete a algo erótico. No dicionário aqui consultado, encontramos, em referência à cultura maia, a flor como símbolo da fornicção (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 438). É certo que cada flor carrega uma simbologia específica, mas de modo geral, como asseveram Chevalier e Gheerbrant, a flor representa o princípio passivo (p.437), bem como o sexo feminino. A associação que fazemos entre essa simbologia e o corpo feminino se confirma no sexto verso do poema “Deita-se a luz um corpo de mulher”. A referência explícita a um corpo feminino corrobora nossa proposta de leitura dessa sessão de poemas, segundo a qual o poeta daria voz e vazão aos desejos sexuais femininos, seja retratando o corpo da mulher em suas

nuances e particularidades ou manifestando uma crítica contra a opressão dos impulsos sexuais das mulheres por parte da Igreja Católica e do regime fascista de Salazar.

No terceiro verso, os ingredientes propostos pelo sujeito lírico também chamam a atenção do leitor. Ao escolher a cor dourada, o poeta faz, mais uma vez, menção à luz, à claridade, a uma saída do estado de trevas: “Tem o brilho da luz, o ouro; diz-se na Índia, é a luz mineral.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 669). Os três dedos de tristeza também são ingredientes curiosos nesta fórmula do amor poético. A escolha do número três, que simboliza a perfeição da harmonia, a “ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmo ou no homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 899) associado ao substantivo “tristeza” cria um sentimento de profunda desolação, explicada no verso seguinte: “Uma veia sangrando de pavor”. A simbologia do sangue, já analisada por nós anteriormente, é retomada aqui associando-se a dois sentimentos negativos: pavor e tristeza. Os primeiros ingredientes desta receita estão impregnados de pessimismo, que logo é suavizado por uma explicitação do erótico.

“Quando a massa ferve e se retorçe” é um verso que permite deduzir que o amor poético pode ser gestado, procriado por uma troca sexual entre corpos. Se entendermos “massa” como união de dois corpos e associarmos os verbos “ferve” e “se retorçe” aos movimentos básicos do coito, o surgimento do corpo feminino no verso seguinte se explica. Repare-se que o corpo da mulher surge revestido de luz e essa imagem que se cria na mente do leitor é sugestiva do poder intelectual do feminino: conforme vimos antes, a luz representa o conhecimento intelectual; no poema, é a mulher, com sua luz, que confere ao poeta o conhecimento que lhe é necessário.

Por fim, o ingrediente secreto, que se assemelha ao sal da maioria das receitas, para o sabor inconfundível do amor poético, o eu lírico sugere uma pitada de morte. Sabedor do sofrimento de morte que o conhecimento trazido pela luz feminina lhe trará, o poeta resigna-se com o carma de possuir um espírito sensível às injustiças do mundo.

Concluindo, mas longe de esgotarmos a análise dos elementos eróticos contidos em “Nesta esquina do tempo”, vejamos o poema “Não me peçam razões”, que além da referência ao amor e ao mar, tece também uma crítica mordaz e esperançosa contra o regime fascista vigente no país:

Não me peçam razões
 Não me peçam razões, que não as tenho,
 Ou darei quantas queiram: bem sabemos
 Que razões são palavras, todas nascem
 Da mansa hipocrisia que aprendemos.
 Não me peçam razões por que se entenda
 A força de maré que me enche o peito,
 Este estar mal no mundo e nesta lei:
 Não fiz a lei e o mundo não aceito.
 Não me peçam razões, ou que as desculpe,
 Deste modo de amar e destruir:
 Quando a noite é de mais é que amanhece
 A cor de primavera que há-de vir.
 (SARAMAGO, 1981, p. 116).

O eu lírico desse poema dirige-se a um interlocutor, justificando-se, de maneira sarcástica e irônica pela ausência de razão que o move. Quando diz que razões são palavras e que todas as palavras nascem de uma mansa hipocrisia o sujeito lírico parece dirigir-se, indiretamente, aos discursos hipócritas de que fazem uso os dirigentes da Igreja e do Partido Salazarista.

No sexto verso, ao referir-se à força de maré, o poema evoca um elemento marítimo que se comunica diretamente com o lado afetivo dos portugueses, cujo passado glorioso liga-se ao mar e traz à memória um saudosismo da época de ouro de Portugal. A imagem do peito cheio de força, de uma força marítima, é utilizada para ilustrar a revolta do eu lírico com a ordem do mundo e da lei vigente. Pensando no contexto político em que o poema foi construído, em que a lei que imperava destruía liberdades, silenciava vozes dissidentes e matava e violentava pessoas, o eu lírico não precisa nomear ou explicitar o mundo ou a lei a que se refere, o leitor atento consegue facilmente identificar o inconformismo do poeta com o regime fascista que comandava o país.

No verso seguinte, a maneira desconfortável que o eu lírico se sente é enfatizada pela expressão “estar mal no mundo e nesta lei”. Contrário às leis vigentes e engajado na oposição ao Salazarismo, o autor expressa seu

descontentamento, quer seja por meio de uma metáfora sutil e discreta ou através de uma crítica indireta. A leitura de *Os poemas possíveis* proporciona também ao leitor uma inquietação. É possível sentir, pelas imagens sugeridas nos poemas, a contestação de uma classe que se opõe ao sistema em vigor, que se posiciona contrária aos discursos tendenciosos da Igreja Católica, que grita contra a opressão do corpo feminino.

Nos versos que parecem fazer referência à Igreja, “Não me peçam razões, ou que as desculpe,/Deste modo de amar e destruir:”, o sujeito lírico nega perdão ao falso moralismo cristão, à destruição vestida de amor, à hipocrisia do discurso que prega o amor em público, mas apoia a tortura do fascismo. Não pode haver razão, assim como não há como desculpar, salienta o eu lírico, tantas décadas de autoritarismo e violência.

Porém, os dois últimos versos são de esperança. “Quando a noite é de mais é que amanhece” pode ser lido como o período de trevas a que Portugal estava submetido. A crise intelectual e humanitária em que o país estava submerso parecia irreversível, mas o eu lírico encerra o poema com uma mensagem esperançosa àqueles que ansiavam por liberdade. O amanhecer se aproximava e, mais uma vez, o poeta emprega uma imagem que remete à claridade, à luz, ao conhecimento. A chegada do sol representando a libertação do período de obscurantismo e, por fim, a imagem da “cor de primavera”, o colorido, o florescer, a calma e o encanto das flores, é uma imagem que preenche e aquieta o leitor. A mensagem final do poema sugere que, ainda que não se possa explicar os desmandos fascistas de Salazar, era possível sonhar com um futuro diferente, em que a democracia e a voz popular ditassem os rumos do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese que sustentou o início desta pesquisa se baseia na relação intrínseca entre Literatura e História e, portanto, da obra poética de José Saramago com a História de Portugal. O autor, como se sabe, sempre esteve atento às questões históricas, políticas e sociais de sua época, e sua produção literária está impregnada de indagações e propostas a respeito desse contexto que interessava ao escritor.

Nossa suposição inicial era a de que essa preocupação já se manifestava em sua fase poética, isto é, no início de sua carreira como literato. A obra *Os poemas possíveis*, nosso *corpus* de pesquisa, manifesta, na grande maioria de seus textos, um conteúdo de viés político e ideológico que se posiciona contrariamente à ditadura civil-militar de António de Oliveira Salazar, vigente em Portugal no período de produção e publicação da referida antologia poética, e essa característica da coletânea de poemas somente é percebida por meio de uma leitura atenta às minúcias simbólicas, às representações imagéticas e às sugestões temáticas presentes na obra.

Nossa proposta era, portanto, analisar esses recursos com o fito de evidenciar a crítica antissalazarista de Saramago, a fim de compreender de que maneira essa estratégia de crítica velada permitiu ao autor a publicação de sua obra e o escape aos crivos censuradores da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), o principal órgão de censura de Salazar.

O próprio Saramago, nas entrevistas concedidas em que foi indagado sobre o teor político-militante de sua obra, revela sua postura de consciente posicionamento contrário às mazelas sociais de seu período histórico. A Carlos Reis (2013), por exemplo, o escritor expõe seu incômodo com o rótulo de “romancista histórico” que alguns críticos o impõem, mas não se exime da responsabilidade que assume com o compromisso de uma arte engajada: ““O rótulo gasto de que sou um romancista histórico”, diz Saramago confessando “uma certa impaciência”, explicar-se-ia, então, “tanto por alguns livros que escrevi como pela minha relação com o tempo e posição perante a história” (REIS, 2013, p. 13). Ao mencionar sua relação com o tempo e

sua posição perante os fatos históricos, Saramago confirma uma personalidade que alia arte e ativismo de maneira consciente e comprometida.

A interdisciplinaridade entre Literatura e História na obra saramaguiana é manifestada de maneira mais explícita nos romances, mas, já nos poemas da obra que ora analisamos, somos apresentados a personagens históricos de grande apelo público em Portugal, em poemas em que aparece clara a tentativa de recontar suas histórias por meio de um revisionismo crítico, ainda que disfarçado de um lirismo romântico e erótico.

Na quarta seção de poemas do livro, “O amor dos outros”, personalidades históricas portuguesas como D. João VI e Inês de Castro são evocados para recontar capítulos da história portuguesa sob uma perspectiva crítica e revisionista, inclusive da concepção de amor romântico, tão aliada à glória do passado português e questionada pelo autor alentejano, que humaniza os amantes, tornando o amor entre eles algo mais possível e concreto. É bem verdade que um romancista ou um poeta não possui nenhum compromisso com a factualidade da História, nem é este o papel de quem produz Literatura a partir da ficção, mas, tratando-se de Saramago, concordamos com o que diz Vecchio Alves (2022):

[...] pensar junto a Saramago uma ficção que se quer história também e não apenas uma ficção que compactua complementarmente com ela. Observaremos que Saramago, longe das linhas dos romances, ou seja, em suas diversas publicações e apresentações, nos sugere, como na epígrafe de *História do Cerco de Lisboa*, o ato de corrigir e reparar a história norteado por um processo em que o devir histórico não é colado naturalística ou jornalisticamente ao *corpus* de suas narrativas, mas “é a própria forma narrativa desenvolvida por Saramago que dá unidade entre a estética propriamente dita e a historicidade contemplada no enredo das obras do autor” (AGUIAR; BASTOS, 2010, p. 21-22 *apud* ALVES, 2022, p. 49).

Para Aguiar e Bastos (2010), a premissa de Saramago é utilizar-se de um plano de fundo histórico para semear um devir possível, revisado e revisando o passado. O que vemos n’Os *poemas possíveis* corrobora esse pensamento: o poeta, por meio de seus textos, incita o leitor a agir conscientemente contra um sistema opressor, apelando contra a alienação massiva da doutrinação salazarista ou induzindo uma reflexão contra a hipocrisia da Igreja Católica.

A leitura dos poemas de Saramago, além do deleite estético, leva os leitores a uma experiência de tomada de consciência perante o *status quo*, o que pode resultar em uma subversão íntima ou coletiva de grupos sociais. Para Elielson Sgarbi (2013), José Saramago não passou indiferente ao seu tempo, mas apropriou-se das mazelas e fez de sua arte uma estratégia de luta:

[...] prescreveu uma corrosiva crítica aos sistemas políticos, sociais e religiosos, mostrando-se convicto de que ao escritor, se considerado uma pessoa do seu tempo, compete conhecer os problemas do seu tempo e saber que o mundo está mal ou, para usar as palavras de Alfredo Bosi, o poeta não deve encobrir a cabeça perante o inimigo como se fosse um avestruz, já que aquele avança sem nenhum escrúpulo (SGARBI, 2013, p. 10).

A divisão do resultado de nossa pesquisa em três capítulos se justifica pela natural progressão dos resultados que obtivemos. No primeiro capítulo, verificamos os temas da obra relacionados às questões políticas e sociais, tais como os questionamentos ao autoritarismo e aos desmandos do ditador Salazar e as premissas morais que regiam o Regime Salazarista. Em alguns poemas, sobretudo nos da primeira parte da obra, “Até o sabugo”, o poeta questiona os valores defendidos pelo Regime, apontando sutilmente para a hipocrisia e a negligência desses princípios. Também salientamos as similaridades entre as temáticas de Saramago e as de outros poetas que produziram no mesmo período, buscando compreender as influências de tais poetas nas composições poéticas do poeta alentejano. Concluímos, então, que há partilha de temas e de preocupações sociais, adaptadas ao estilo saramaguiano, que, em sua incipiência, já apresentava, segundo o próprio poeta no prefácio da segunda edição da obra, rasgos do que viria a ser seu estilo inconfundível nos romances que o consagraram na Literatura.

Os pontos de diálogo entre os poemas de Saramago e os da poeta Natália Correia, por exemplo, também nos permitiram traçar um paralelo entre as estratégias usadas por um e por outro para manifestar suas insatisfações com a situação política vigente no país, a saber: enquanto Natália Correia explicitava a crítica de maneira mais evidente, o que a colocava no alvo dos órgãos censuradores da ditadura, Saramago optou por uma tática mais sutil, a qual manifestava sua crítica por meio de textos em que o enfrentamento ao sistema era mais velado, indireto.

No capítulo seguinte, nosso foco foram as questões religiosas observadas e criticadas por Saramago durante o período ditatorial em Portugal. Por ser um sistema de forte base católica, o Salazarismo introduziu, em sua base política, os valores cristãos, que passaram a ser usados pelos órgãos de censura do Regime como parâmetro de regulação do que teria permissão ou não para circular nos campos artísticos e culturais do país. Algumas obras de Natália Correia, assim como as de outros artistas do período, por apresentarem um forte conteúdo erótico, tiveram sua publicação impedida pela ditadura salazarista. *Os poemas possíveis*, em vários textos, denuncia a hipocrisia da Igreja Católica e a aliança descabida entre esta instituição e um regime fascista, que, em tese, deveriam atender a interesses tão distintos. Em diversos momentos, os poemas direcionam sua crítica à Mocidade Portuguesa, órgão da ditadura responsável por disseminar o conservadorismo católico na sociedade portuguesa que Salazar ambicionava transformar em um padrão a ser seguido, punindo os dissidentes, sobretudo, a classe artística.

Por fim, no terceiro capítulo, debruçamo-nos em dois importantes temas da obra: o erotismo e o papel da mulher na sociedade portuguesa. Na quinta parte de *Os poemas possíveis*, “Nesta esquina do tempo”, Saramago dedica especial atenção à repressão que o Regime Salazarista impunha aos corpos femininos. A crítica de Saramago recai sobre a hipocrisia da Igreja Católica, que doutrina as mulheres de maneira a mantê-las conformadas com a situação de subalternidade a que são submetidas na vida em sociedade e na própria Igreja, que é um espelho da realidade social.

Outra estratégia utilizada pelo poeta para afrontar o conservadorismo salazarista foi retratar o amor nos poemas, evidenciando seu aspecto erótico. O que mais se destaca quanto a essa temática na obra é que esse é o ponto em que o autor menos se utilizou de eufemismos e metáforas. Muitas vezes, o erotismo foi retratado explicitamente por meio de figuras comuns, que são facilmente associadas aos elementos sexuais. A estudiosa Maria Alzira Seixo (1987), sobre essa última parte da obra, sintetiza: “a última parte de *Os poemas possíveis* poetiza a associação paronímica das palavras mar/amor, em que o movimento do mar pode ser comparado ao movimento do amor, uma vez que implica doação, poetizando o

constante retorno.” (SEIXO, 1987, p. 14). A associação entre os movimentos do mar e dos corpos envolvidos em um ato amoroso, além da beleza estética e da fruição que a leitura provoca, sugere um movimento de reflexão acerca da simbologia do mar, elemento que evoca mudanças abruptas, que revolve o entorno e que remete à calmaria depois de momentos tempestuosos.

O erotismo, se entendido como uma energia capaz de gerar uma força criadora e criativa, ao ser reprimido por um sistema conservador, limita e anula o potencial artístico de uma sociedade. Ao questionar essa repressão, Saramago conduz o leitor a uma reflexão sobre o que há por trás do discurso religioso, carregado de misoginia e machismo, e a questionar as razões que fazem com que o patriarcalismo supere a igualdade prevista na Constituição. Saramago recupera, por meio da arte dos versos, o empoderamento feminino, a liberdade reprimida, a capacidade de lidar com os próprios desejos e sentimentos. Em uma sociedade regida por um sistema fascista e autoritário, controlar os corpos e os desejos é uma estratégia eficiente de controle social e uma maneira de manter-se no poder, reprimindo insurreições. Tratar desse tema, de forma poética, incitando a reflexão nos leitores acerca dessa repressão, é uma maneira de promover um levante nas consciências alienadas.

Sabe-se que delimitar o estilo de um escritor de literatura significa também limitar as possibilidades de leitura e interpretação das obras. Tratando-se de Saramago, embora seja fácil identificarmos a originalidade de seu estilo no que se refere aos desvios gramaticais de ordem sintática, os jogos filosóficos de caráter político e historiográfico que o autor desenvolve com perspicácia e senso crítico são instigantes ao leitor que adentra o universo de sua produção literária. Em um texto de 2020, o crítico Horácio Costa, especialista em estudos saramaguianos, sintetiza a natureza do estilo de Saramago:

São estes tópicos a utilização da alegoria, da linguagem barroca e da metáfora na obra literária, as questões da unidade e da concepção do personagem na composição literária, além de menções às estéticas do realismo (e, portanto, do neorealismo) e do realismo-fantástico (COSTA, 2020, p. 173).

Apoiados nessas características da obra de Saramago, a utilização das alegorias, das metáforas, símbolos e toda a iconografia, centralizamos nossa análise nos aspectos imagéticos, sem contudo desprezar todo o contexto historiográfico, político, social e cultural que envolvem a produção dos poemas. Embora se refira especificamente aos romances, a observação de Horácio Costa (2020) sobre o estilo da prosa do autor português também se aplica aos poemas, pois, como constatamos nas análises, esses traços já despontam na lírica do autor.

Encerramos esta pesquisa com a clareza de que estamos aportando um material teórico que se assoma aos escassos trabalhos sobre a obra primeira de poemas de José Saramago, com a consciência de que as dimensões deste trabalho não dão conta de todo o universo temático dessa obra, inclusive, nem do recorte temático que fizemos. Nossa pretensão é fornecer subsídios para pesquisas futuras sobre *Os poemas possíveis*, fomentar o interesse de estudiosos e pesquisadores pela obra atemporal, complexa e edificante de José Saramago. Compreender que estudar a produção literária de Saramago é também buscar respostas para questões existenciais, sociológicas e historiográficas impulsiona o interesse pela pesquisa e pelo aprofundamento do estudo de uma ficção que fornece subsídios inter e transdisciplinares, que promove reflexões capazes de ensejar levantes sociais, desalienação, além de fruição estética pela qualidade artística inegável da obra.

Concluimos com a certeza de que o legado que nos deixou um dos maiores escritores de língua portuguesa continua e seguirá ensejando novas pesquisas, dada a inesgotável fonte de temas e recursos formais empregados nas composições literárias do autor. Como bem salienta o próprio Saramago, em seu *Manual de pintura e caligrafia*:⁹ “Escrever não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, [...]” (SARAMAGO, 1992, p. 12). Escrever sobre Literatura também não se faz de outra maneira, a não ser impellido pela subjetividade do que se experiencia com a leitura, e a pesquisa outra coisa não é senão a tentativa de sistematizar esse sentimento. Que a leitura de Saramago continue inspirando homens e mulheres sensíveis às possibilidades de mudanças no

⁹ SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

mundo e que esta dissertação encontre leitores dispostos a compreender a riqueza do universo imagético da obra lírica do mestre Saramago.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Daniel Vecchio. O amor possível em José Saramago. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 40, 1º sem./2022, p. 194-215, 2022. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/download/28551/20058/> Acesso em: 22 fev. 2024.
- ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES et al. **A poética clássica**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988. p.17-52.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 1987. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987.
- BESERRA, Eduardo de Lima. Lacerações em Objecto Quase: Uma leitura do conto “A cadeira” de José Saramago. **RIOS** - Revista Científica do Centro Universitário do Rio São Francisco. Paulo Afonso (BA), v. 14, n. 25, 2020. Disponível em: <https://www.publicacoes.unirios.edu.br/index.php/revistarios/article/view/165>. Acesso em: 02 jan. 2024.
- BRASIL, Assis. **Dicionário do conhecimento estético**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1984.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CIDRAES, Maria de Lourdes. Da possibilidade da poesia: *Os Poemas Possíveis* de José Saramago. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 151/152, Jan. 1999. Disponível em: https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/getrec?mfn=7822&_template=singleRecord Acesso em: 12 dez 2023.
- COSTA, Horácio. **José Saramago**: o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.
- COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa. **Penélope: Gênero, discurso e guerra**, n. 17, 1997. p. 71-94.
- CURTIUS, E. R. Poesia e retórica. *In*: CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1996. p.197-221.

FIGUEIREDO, António de. **Portugal: 50 anos de ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault na Universidade Católica de Louvain em 1981 – Trad. Santos. Abril 15, 2018 por Anderson dos Santos. Disponível em < <http://clinicand.com/2018/04/15/entrevista-com-michel-foucault/> >. Acesso em 13 de agosto de 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREITAS, Marcos Maurício Costa. **“A política do espírito” na formação da Juventude Salazarista e a educação doutrinária da Mocidade Portuguesa**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife: 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/URPE_6dea8b3238584a039c1cea1f4f300145. Acesso em: 21 jan. 2024.

FERREIRA, Sandra. “Vem de que o poema?”: considerações sobre a poesia de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Córdoba, v. 2, n. 4, p.13-25, jul. 2016.

FREITAS, Marcos Maurício Costa. **“A Política do Espírito” na formação da Juventude Salazarista e a educação doutrinária da Mocidade Portuguesa (1936-1945)**. Dissertação (Mestrado em História).Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Rural de Pernambuco.Recife, 2020

GAMA, Chimena Barros da. **Neo-realismo e poesia: do ideológico ao estético**. 2010. 266 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2010. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/2004.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.

GONÇALVES, Jefferson Ribeiro. **Fantástico e Simbologia em “Doze Contos Peregrinos”, de Gabriel García Márquez**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso. – Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté, 2010.

HENRIQUES, João Laranjeira. **A Poesia No Neo-Realismo Português: Primeiras manifestações e "Novo Cancioneiro"**. 2010. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura Especialidade em Estudos Portugueses). – Universidade de Lisboa. 2010. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/bcca032828ff9e5c574ffa16edcc72f5/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>. Acesso em: 08 jan. 2024.

JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEMOS, Tércia Montenegro. Os quase objetos de José Saramago. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 22, n. 1/2, p. 111-119, jan./dez. 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/16563>. Acesso em: 21 jan. 2024.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. São Paulo: Autêntica, 2020. 237 p.

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**. Lisboa: Gradiva, 2007.

MACIEL Souza, M. E. O “Mar das Tormentas” sob a perspectiva dos Estudos Culturais: uma leitura de *A Ilha Dos Navios Perdidos*, de Joaquim Namorado, e de *canto dos Torna-Viagem*, de José Mário Branco. **Fênix - Revista De História E Estudos Culturais**, v. 20, n. 2, 421–443. 2023. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1219>. Acesso em: 21 jan. 2024.

MARÃES, Milena Araújo. (2019). A Bíblia como Literatura: Virgindade e violação feminina. **Revista Espirales**, Foz do Iguaçu - PR, v. 2, n. 4, out. 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/1631> Acesso em 21 mai. 2024.

MARTINS, Adriana. Quando o arquivo vomita Salazar. Representações da mulher no cinema português contemporâneo. **Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Minho**, v. 34, n. 2, 2020, p. 48–61. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/4980> Acesso em: 02 fev 2024.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. Com José Cardoso Pires: alegorias do poder e da subversão na literatura do Portugal salazarista. **Todas as Musas**, ISSN 2175 - 1277, v.12, n. 02, Jan/Jun 2021. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/24Michele_Dull.pdf. Acesso em: 12 nov. 2023.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística: Manual de análise e criação do estilo literário**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

NASCIMENTO, J. M. A matéria de Natália Correia: uma utopia libertária. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 26, p. 16–35, 2018. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/365>. Acesso em: 17 jan. 2024.

NERY, Antonio Augusto; DIAS, Bruno Vinícius Kutelak. Eva e Lilith: o erotismo e a carnavalização em *Caim*, de José Saramago. **Afluente**, Bacabal, UFMA/Campus III, v.1, n.2, p. 200-221, jul./set, 2016. Disponível em: <https://periodicoseltronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/5827>. Acesso em: 6 jun 2024.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. **Imagem, imaginação e esclarecimento em Saramago**: pregação aos que não creem no que veem e creem no que não veem. 2017. 69f. Relatório (Pós-doutorado) - Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33473>. Acesso em: 22 dez. 2023.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. **O Pictórico em Luzia-Homem**: ensaio. 2º ed. Fortaleza: Links, 1997.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. A história em revista. José Saramago e O conto da ilha desconhecida. **Revista da Anpoll**, Porto Alegre, v.53, n.3, p. 65-77, 2022. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1836> Acesso em: 03 mai 2024.

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS: História, justiça e memória. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 24, no 1, p. 139-156, jan/jun 2011 - pág. 139. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/%20article/view/374>. Acesso em: 08 dez. 2023.

PIRES, A. D. The dissonant concert of modernity: lyrical novel and prose poetry. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2627/2299/6231>. Acesso em: 02 out. 2023.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Caminho: Lisboa, 2008.

ROCHA, Clara. A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.7 - n.2, p. 29-39, jul/dez, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19301/10287>. Acesso em: 10 jan. 2024.

RODRIGUES, Wallace. Cinema brasileiro e erotismo durante a ditadura militar. **Revista Porto das Letras**, Porto, v. 4, n. 3, p. 61-71, 2018.

SARAMAGO, José. **O Ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. **Os poemas possíveis**. Lisboa: Caminho, 1982.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

SECCO, Lincoln Ferreira. **A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência.** São Paulo: Alameda, 2004. 294 p.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

SERÔDIO, Cristina. O verso e o reverso: temas de sombra e de luz em Os Poemas Possíveis de José Saramago. **Colóquio/Letras.** Ensaio, n. 151/152, Jan. 1999, p. 53-64. Disponível em: https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/getrec?mf=7823&_template=singleRecord. Acesso em: 02 fev. 2024.

SILVA, Rosemeire Ferreira da. As estratégias discursivas na construção do sujeito histórico, através da literatura engajada de José Saramago, Uanhenga Xitu e Severo D'Acelino. **Revista Inventário**, 4 ed. jul/2005. Disponível em: <http://inventario.ufba.br/04/pdf/rsilva.pdf> Acesso em: 15 dez. 2023.

SILVA, Fernângela Diniz da. **O pictórico em O ano de 1993, de José Saramago: interdiscursividade com o surrealismo.** 2018. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/37834?locale=pt_BR Acesso em: 11 dez 2023.

SILVA, Sandro Adriano da. O feminino em Filigranas na poesia de José Saramago. *In*: ZUKOSKI, Ana Maria Soares; SILVA, Vicentônio Régis do Nascimento; COQUEIRO, Vilma dos Santos. **Saramago: Memorial do feminino.** Campo Mourão, PR: Fecilcam, 2022. 197 p.

SGARBI, Elielson Antonio. **A poesia de José Saramago: análise de Os poemas Possíveis, Provavelmente Alegria e O ano de 1993.** 2013. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/8d428963-dc21-442d-9809-3d3612b452a4>. Acesso em: 10 nov. 2023.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1979.

WHITMONT, Edward C. **Retorno da Deusa.** 2 ed. São Paulo: Summus, 1991.

ZUKOSKI, A. M. S; SILVA, V. R. N; COQUEIRO, W. S. **Saramago: Memorial do feminino.** Campo Mourão: Fecilcam. 2022.