



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

**DENISE NORONHA LIMA**

**O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO:  
LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA**

**FORTALEZA**

**2017**

DENISE NORONHA LIMA

O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO:  
LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Odalice de Castro Silva

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

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

---

- L697e Lima, Denise Noronha.  
O espaço da memória em José Saramago : Literatura e autobiografia / Denise Noronha Lima. – 2017.  
392 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.
1. Memorialismo. 2. Literatura autobiográfica. 3. José Saramago. 4. Ficção. 5. Literatura Comparada. I.  
Título.

CDD 400

---

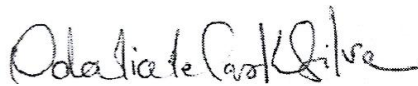
DENISE NORONHA LIMA

O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO:  
LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA

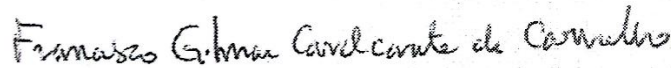
Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 29/03/2017

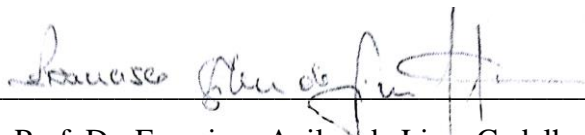
BANCA EXAMINADORA



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Odalice de Castro Silva (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)



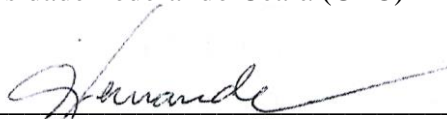
Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)



Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão  
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A meus pilares:

minha mãe, Eneídes, guardadora de memórias,

meu pai, Davi (*in memoriam*),

Francisco e Marina, companheiros de vida e amor.

## **AGRADECIMENTOS**

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Odalice de Castro Silva, pela orientação competente, dedicada e afetuosa.

Aos colegas do Curso de Letras e do Conselho da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, da Universidade Estadual do Ceará, pela aprovação de meu afastamento para o Doutorado.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pela concessão de bolsa de estudo durante a realização do curso.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pela experiência partilhada e pelo apoio.

Às colegas e amigas Fernanda Cardoso, Graciele de Lima, Cícera Antoniele, Ticiane Pessoa e Ana Emília Noronha, pela contribuição formal e bibliográfica na construção do texto.

Aos professores José Leite de Oliveira Júnior e Liduína Maria Vieira Fernandes, pelas valiosas sugestões como membros da Banca de Qualificação desta pesquisa.

Aos professores Gilmar de Carvalho, Agileu Gadelha, Marcelo Magalhães e Geraldo Fernandes, pela importante contribuição como membros da Banca Examinadora.

A meu marido, Francisco, e minha filha, Marina, por compreenderem a minha ausência, mesmo em sua presença.

“A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não é a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada momento, outro e o mesmo.”

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote* - Diário

I

## RESUMO

Os estudos críticos envolvendo a obra de José Saramago têm privilegiado, em sua maioria, os romances, partindo geralmente de *Memorial do Convento* (1982). Elegendo um gênero (o romance) e uma fase (a maturidade do escritor) como principal objeto de análise, a crítica acaba por negligenciar tanto a sua produção anterior à década de 1980 quanto o gênero autobiográfico cultivado pelo autor. Este último assume na obra de Saramago principalmente as formas de diário (*Cadernos de Lanzarote*, Diários I a V, 1994-1998) e memórias da infância (*As Pequenas Memórias*, 2006). Considerando essa produção, pretendemos confrontá-la com sua prosa de ficção, especialmente o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), e com textos híbridos como as crônicas (*Deste Mundo e do Outro*, 1971 e *A Bagagem do Viajante*, 1973), além de seus poemas, obras da primeira fase do escritor, em que o caráter autobiográfico é mais evidente. Nosso intuito é investigar, através desse cotejo, como a obra de Saramago desenvolveu-se paralelamente a sua formação pessoal e estética, dentro de um espaço cujo elemento fundamental é a memória (pessoal, da tradição, da História e do imaginário) acabando por revelar, em qualquer dos gêneros, uma imagem do autor, deliberada e coerentemente construída.

**Palavras-chave:** José Saramago. Memória. Literatura autobiográfica. Ficção.



## ABSTRACT

Critical studies involving the work of José Saramago have mostly favored novels, beginning from *Memorial do Convento* (1982). Choosing a genre (the novel) and a phase (the writer's maturity) as the main object of its analysis, the literary critique ends up neglecting both its production prior to the 1980s and the autobiographical genre cultivated by the author. The latter assumes in the work of Saramago mainly the forms of diary (*Cadernos de Lanzarote*, Diaries I to V, 1994-1998) and childhood memories (*As Pequenas Memórias*, 2006). Considering this production, we intend to confront it with his prose of fiction, especially the novel *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), to hybrid texts like his chronicles (*Deste Mundo e do Outro*, 1971 and *A Bagagem do Viajante*, 1973), besides his poems, works of the first phase of the writer, in which the autobiographical element is more evident. Our intention is to investigate, through this comparison, how the work of Saramago developed in parallel with his personal and aesthetic formation, within a space whose fundamental element is the memory (personal, tradition, history and imaginary) eventually revealing, in any of the genres, an image of the author, deliberately and coherently constructed.

**Keywords:** José Saramago. Memory. Autobiographical literature. Fiction.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 LITERATURA E ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA .....	18
1.1 Literatura, literariedade e escrita de si .....	19
1.2 Narcisismo e escrita autobiográfica: entre o público e o privado.....	37
1.3 Contexto, campo literário e autobiografia: o espaço da memória .....	53
2 A MEMÓRIA E O TEMPO: JOSÉ SARAMAGO POETA E CRONISTA.....	79
2.1 O poeta possível.....	80
2.2 A dupla visão do cronista: <i>Deste Mundo e do Outro</i> .....	104
2.3 O cronista viajante: o mundo de Saramago .....	140
3 AUTOBIOGRAFIA E ROMANCE: <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i> .....	169
3.1 José Saramago “escrepintor” .....	172
3.2 Os “exercícios de autobiografia” .....	200
3.3 O 25 de Abril em <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i> .....	252
4 VIDA E LITERATURA: AS MEMÓRIAS DE SARAMAGO.....	282
4.1 <i>Cadernos de Lanzarote</i> : o homem e o autor.....	285
4.2 <i>Cadernos de Lanzarote</i> : o diário íntimo .....	317
4.3 As duas pontas da vida: <i>As Pequenas Memórias</i> .....	344
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	372
REFERÊNCIAS .....	381

## INTRODUÇÃO

O viajante que visitar a Igreja da Golegã, em Portugal, encontrará à entrada, exibida por anjos, a divisa: “Memória sou de quem a mim me fabricou”. Assim conta o narrador de *Viagem a Portugal*, acrescentando que esse dístico “poderia estar em todas as obras do homem” (SARAMAGO, 1985, p.155). Transportada da pedra arquitetônica para a obra literária, e agora para este texto acadêmico, aquela frase representa cada uma dessas situações em que se insere porque mantém inalterada a sua essência, sustentada em três ideias: o homem – a memória – a obra. Entre o primeiro e a última, a memória exerce a sua função mediadora, sendo o principal pilar de uma imaginada ponte que o homem atravessa para algo que, não sendo mais o seu próprio eu, não deixa, no entanto, de contê-lo: a sua obra.

Estamos pisando, bem o sabemos, em terreno perigoso, do ponto de vista da crítica literária, que há muito tem colocado sob suspeita a relação “vida e obra”, quando não a exclui sumariamente de seus estudos. Entendemos, no entanto, que a compreensão ampla da obra de um autor não deve desconsiderar o seu vínculo com a memória (pessoal, coletiva e histórica) que formou a sua personalidade. Por isso, o exame dos textos de cunho autobiográfico de um escritor, em confronto com a sua obra de ficção, feito com o rigor que a crítica exige, pode iluminar vários aspectos que uma leitura estritamente textual não alcançaria. Esses aspectos não se referem à mera identificação de fatos da vida pessoal que porventura tenham sido ficcionalizados pelo autor, exercício inócua, que não condiz com o estudo propriamente literário.

Trata-se, na verdade, de justapor, em um mesmo espaço, os escritos autobiográficos e a obra ficcional, em diálogo permanente, para que uma parte da obra revele dialeticamente a outra, compondo, com os fios da vida e da arte, a figura do autor. Philippe Lejeune (1996, p. 165) chamou de “espaço autobiográfico” o lugar em que é possível integrar as obras de um autor, desde que exista, entre elas, um texto autobiográfico. Em nosso estudo, pretendemos ampliar esse espaço e as possibilidades de relacioná-lo com o contexto em que ele se formou, que vai além do campo literário (BOURDIEU, 1996). Referimo-nos ao “espaço da memória”, designação que sugerimos pelo fato de acreditarmos que o fundamento de todo texto, literário ou não, encontra-se na memória de quem escreve e do mundo que o rodeia. Nosso objetivo é mapear, discutir e abrir interpretações sobre o espaço da memória na obra de um dos mais importantes escritores modernos de língua portuguesa: José Saramago (1922-2010).

Embora nem sempre mencionada, a primeira obra de Saramago foi *Terra do Pecado*, publicada em 1947, romance marcado por um naturalismo tardio. Típica experiência de juventude, posto que bem escrito, é um livro imaturo, em quase tudo diferente do que o autor viria a criar depois. Cremos que a autocrítica de Saramago o fez perceber a necessidade de amadurecimento, o que o levou a recolher-se, não em casulo, como veremos, mas como uma espécie de aprendiz no espaço literário, por quase duas décadas, até a próxima tentativa, desta vez com a poesia.

Nesse ínterim, a Literatura Portuguesa atravessava os anos de 1950 a 1970 oscilando entre o Neorrealismo e o Surrealismo, passando pelo Existencialismo e pelo Experimentalismo estético, com o *Nouveau roman*, por exemplo. Nomes como Jorge de Sena (1919-1978), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Eugênio de Andrade (1923-2005), David Mourão-Ferreira (1927-1996) e Herberto Helder (1930-2015) destacam-se na poesia portuguesa do período, assim como, na prosa, Vergílio Ferreira (1916-1996), José Cardoso Pires (1925-1998) e Agustina Bessa-Luís (1922).

Pertencente a essa geração de escritores, tendo nascido em 1922, José Saramago não ganhou, no entanto, notoriedade com a sua produção da época. Seus dois livros de poesia, *Os Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970)<sup>1</sup>, com que o autor retornaria à escrita literária, apenas passaram a constar nos manuais de História da Literatura Portuguesa após a publicação daquele que, para grande parte dos críticos, é o romance que inaugura a sua trajetória: *Levantado do Chão* (1980).

Elegendo um gênero (o romance) e uma fase (a maturidade do escritor) como principal objeto de análise, a crítica acaba por negligenciar, na obra de José Saramago, tanto a sua produção anterior à década de 1980 quanto o gênero autobiográfico cultivado pelo autor através de crônicas, diários e memórias da infância. Ao contrário do que se possa pensar, essa parte de sua obra é importante para um desvelamento mais amplo do próprio romance. Não se trata, no entanto, de sobrepor um gênero ao outro. Tal atitude, além de infrutífera, faria pressupor uma independência dos gêneros, quando na verdade defendemos que a compreensão profunda do romance de Saramago depende também do conhecimento de sua obra autobiográfica. Por outro lado, essa não é a única razão para a existência dessa escrita, digamos, pessoal (ser uma espécie de chave para se penetrar nos romances) nem é o mais importante modo de a ler.

---

<sup>1</sup> Divergindo da indicação do próprio Saramago, que considerava como poesia o livro *O Ano de 1993*, publicado em 1975, concordamos com Maria Alzira Seixo (1999, p. 23), para quem “há um fio narrativo sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística”, apesar da escrita versicular. Tratar-se-ia, a nosso ver, de prosa poética, razão por que não o incluiremos no momento em que abordarmos a poesia do autor.

O tratamento que pretendemos dar ao gênero autobiográfico em José Saramago assemelha-se à análise que Antonio Candido faz da obra de Graciliano Ramos. Para o crítico, as reminiscências presentes nos textos do romancista “não se justapõem à sua obra, nem constituem atividade complementar, como se dá na maior parte dos casos. Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco” (CANDIDO, 1992, p. 66). Por isso, a leitura crítica de Antonio Candido busca integrar ficção e confissão, nivelando-as em importância na obra de Graciliano Ramos.

Essa relação estreita entre autobiografia e ficção concede à “escrita do eu” o estatuto de essencialidade, e não de complemento, na compreensão da obra de um escritor. Ainda mais importante é o fato de o princípio dessa relação ser o da reciprocidade entre a obra e o seu autor, no que se refere à formação de ambos. O que devemos considerar, de acordo com Maingueneau (2001, p. 46), “não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”. Em outras palavras, entendemos a criação artística em seu dinamismo formador, processo pelo qual o escritor, ao mesmo tempo que cria a sua obra, constrói a si mesmo por ela.

Nosso método de análise filia-se, em grande parte, à crítica temática, diferindo desta na importância que atribuímos à figura do autor como sujeito histórico, o que não deve ser confundido com a visão estritamente biográfica do homem que escreve. Trata-se, antes, de relacioná-lo com o seu mundo, compreendendo este como o princípio formador da memória de um escritor, que congrega à sombra de seu pensamento a vida - pessoal e pública -, a História e a imaginação, elementos com que cria a sua obra. Se, como na crítica temática, atribuímos um valor decisivo à palavra *relação*, estendemos o seu alcance às diversas esferas responsáveis pela construção da visão de mundo do escritor, que se revela em sua obra: seu passado e seu presente, o espaço literário em que se situa, a cidade, a natureza, o outro, a tradição e o porvir. Em uma palavra: a memória.

Situados, assim, no tempo e no espaço, o autor e a obra fundam e, ao mesmo tempo, são frutos de uma memória histórica. Para percorrê-la, fazendo algumas das conexões inumeráveis que todo olhar sobre o tempo pressupõe, parece-nos um caminho seguro, pelo menos de início, o da linha cronológica da vida e da obra de Saramago. Desta, um conjunto de mais de quarenta volumes, entre romances, poemas, crônicas, contos e peças teatrais, além de ensaios, conferências, discursos, diários e memórias, elegemos aqueles livros que, quando não são declaradamente autobiográficos, aproximam-se desse gênero pelo seu hibridismo.

A escrita autobiográfica assume, na obra de Saramago, principalmente as formas de diário (*Cadernos de Lanzarote* - I (1994), II (1995), III (1996), IV (1997) e V (1998)) e memórias da infância (*As Pequenas Memórias*, 2006). Considerando essa produção,

pretendemos confrontá-la com a poesia do autor (*Os Poemas Possíveis*, 1966 e *Provavelmente Alegria*, 1970), com sua prosa de ficção, especialmente o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), e com textos híbridos como as crônicas (*Deste Mundo e do Outro*, 1971 e *A Bagagem do Viajante*, 1973), obras da primeira fase do escritor, em que o caráter autobiográfico é mais evidente. Nosso intuito é investigar, através desse cotejo, como a obra de Saramago desenvolveu-se paralelamente a sua formação pessoal e estética, acabando por revelar, em qualquer dos gêneros, uma imagem do autor, deliberada e coerentemente construída.

“Datas são pontas de *icebergs*”, afirmou Alfredo Bosi (1992, p. 19), em uma de suas frases mais felizes. Referia-se, com essa metáfora, ao enorme e denso volume de eventos que a memória das sociedades guarda sob números, as datas, que iluminam e ordenam o caos. Do mesmo modo, naturalmente na proporção da medida de uma vida e de uma obra, as datas nos ajudam a compor num mosaico a totalidade dessa obra e da vida que a gerou, compreendendo-a, tanto em uma visão panorâmica quanto nos detalhes fornecidos pelas relações entre as várias datas e os eventos de que elas são sinais. Assim, os números que registramos no parágrafo anterior – e outros tantos que ainda surgirão –, referentes às obras de José Saramago, não indicam apenas os anos de suas publicações, mas também o percurso de uma vida em constante processo de criação, que acreditamos duplicado: o da obra e o do seu autor.

A nossa pretensão (em todos os sentidos) de compreender a obra de Saramago em sua totalidade não desconhece os limites que lhe são impostos. Primeiro, por ser “para tão longo amor tão curta a vida!” Depois, pela exigência, própria de um trabalho acadêmico (circunscrito, por sua vez, nos limites do gênero), de eleger um *corpus* que torne viável a pesquisa. Submetendo-nos a essa necessidade, e também por buscar aproximarmo-nos o mais possível de uma visão, ao mesmo tempo, ampla e profunda da obra e do autor; e, ainda, mas não menos importante, por considerarmos fundamental uma investigação que tenha como base a memória do escritor, propomos, para especificar a análise do espaço da memória em José Saramago, o estudo da relação entre Literatura e autobiografia.

Podemos assinalar o nosso ponto de partida com uma afirmação de Georges Gusdorf (1991, p. 22), segundo a qual “toda escrita, a partir da primeira, é escrita de si”.<sup>2</sup> Para o crítico, o ato de escrever é uma forma de o homem enunciar-se e, também, anunciar a sua presença

---

<sup>2</sup> “Toute écriture, à partir de la première, est écriture de soi”. Em outra passagem, sobre a escrita literária, o autor afirma: “De là l’indécision des lignes de démarcation entre l’autobiographie, le roman autobiographique et le roman proprement dit. Les efforts des critiques littéraires pour jalonnner avec précision ces confins sont voués à l’échec. L’écrivain a pour matière première le vécu de sa vie; toute écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi” (GUSDORF, 1991, p. 15).

entre os outros. Toda escrita tem, desse modo, uma assinatura, pois manifesta uma consciência íntima de estar no mundo.

Para investigar de que modo a consciência ou o pensamento de Saramago se revelam em sua obra, como manifestação da sua memória (que não é apenas pessoal, repetimos), optamos por identificar e analisar os traços recorrentes que, a partir de seus poemas e crônicas (produção das décadas de 60 e 70), modularão toda a sua obra, incluindo a escrita autobiográfica. Adotando uma noção cara à crítica temática, consideramos esses aspectos recorrentes como *temas*.

Nascidos no âmbito das ideias, que Aristóteles (1997, p. 26) define como “a capacidade de exprimir o que, contido na ação, com ela se harmoniza”, os temas são generalizações de conceitos, ideias e assuntos desenvolvidos temporalmente pela ação. De acordo com Cesare Segre (1989, p. 106), são “abstrações da realidade, de conceptualizações do agir e do sentir; de ideias que são importantes porque deduzidas do vivido”. Em outras palavras desse autor, os temas são “unidades de significado estereotipado que permitem caracterizar áreas semânticas determinantes” (SEGRE, 1989, p. 107). Esclareçamos, no entanto, que a palavra “estereotipado” não deve ser tomada, aqui, em sentido pejorativo; refere-se, simplesmente, às repetições de ideias que tornam possível o seu agrupamento em um tema.

Muitas vezes confundido com motivo, o tema, na verdade, abriga a recorrência de motivos, que são unidades de significado ainda menores, e se revelam mais no plano do discurso linguístico, à maneira de um refrão. Utilizando a analogia sugerida por Cesare Segre (1989, p. 101), podemos admitir que “os motivos estariam para os temas como as palavras estão para a frase”. Por isso, os temas têm uma complexidade que os motivos não possuem, visto que possibilitam uma articulação mais ampla, tanto dentro de um texto, como relacionando uma obra com outra, ou mesmo com todos os textos de um autor. O tema permite também a articulação da obra com o seu contexto, seja ele histórico, político, social, fictício, bem como autobiográfico – tudo, enfim, que compõe o mundo do seu autor.

Diante da obra de José Saramago, como diante de um mundo, a escolha pela análise temática, como um princípio de organização, favorece o nosso intuito de atingir uma visão panorâmica dessa rede de associações que tem a memória como eixo principal. É bem verdade que, a rigor, essa não se mostra uma tarefa difícil, embora complexa, pois o próprio autor se esforçou por manter uma coerência de pensamento a cada obra criada, assim como em sua vida. Outra vantagem desse método, especialmente nos capítulos iniciais de nosso estudo, que abordam os primeiros livros de Saramago, é que ele aponta as forças motrizes da obra do autor, que já se anunciavam nesses livros e se manterão, cada vez mais profundas, nas obras seguintes.

Essas forças motrizes, que os temas revelam, são a memória, o tempo, o espaço, o Homem e a História. Como não poderíamos nos manter na vastidão desses campos sem submergir no volume de reflexões, informações, referências, associações e todo o *pensamento complexo*<sup>3</sup> que o trabalho intelectual – do autor e do seu leitor – desencadeia, precisamos de algumas “pontas de *icebergs*” que nos orientem. Neste caso, elas serão, além das datas, alguns textos em que a proximidade entre vida e obra se mostra mais intensa: os poemas, as crônicas, o romance de aprendizagem, os diários e as memórias. Com eles, ao mesmo tempo que percorreremos toda a trajetória de Saramago, analisaremos os principais temas que o autor desenvolveu, e que manifestam o seu olhar sobre o mundo e sobre si mesmo.

Dentre esses temas, destacamos:

- a) a reflexão sobre a escrita, que envolve as perplexidades do autor durante o seu processo de criação, especialmente, no caso dos primeiros livros, a sua busca por uma voz própria;
- b) o compromisso do escritor: baseado no conceito de *engajamento* proposto por Jean-Paul Sartre (1999) - para quem o escritor deve assumir a responsabilidade sobre o que escreve, principalmente considerando-se o fato de que escreve sempre para alguém -, esse tema envolve as relações políticas que a obra de Saramago estabelece com o mundo, questionando as formas de poder que subjagam a humanidade;
- c) Deus: uma das principais preocupações do escritor, que, embora ateu convicto, soube reconhecer a influência decisiva do que ele chamava de “a ideia de Deus” na construção da civilização ocidental, esse tema é recorrente em sua obra, em que Deus é encarado como um pretexto para o exercício de poder das religiões sobre os povos, quase sempre com a conivência do Estado;

---

<sup>3</sup> Adotamos em nosso estudo a categoria de *pensamento complexo* de Edgar Morin (2006), por considerarmos pertinente, em primeiro lugar, a sua proposta de análise do objeto sem a eliminação do sujeito; em segundo, por concordarmos com a sua visão do conhecimento como uma rede de relações que exige a observação do todo, e não a sua segmentação, esta que tende à simplificação e não ao aprofundamento, como comumente se pensa. Importa mencionar também a coincidência entre o pensamento de Edgar Morin e o de Saramago. Na entrada de 18 de junho de 1993, em seu primeiro diário, o escritor português registrou: “Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par duma personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas inter-relações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmônica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença* (SARAMAGO, 1994, p. 61).



- d) a tradição literária: elegendo um cânone de escritores e obras que considera importantes para a humanidade, o autor manifesta também o respeito pela tradição, do ponto de vista do seu aspecto formativo em relação à arte do presente;
- e) a viagem, que pode acontecer no espaço ou no tempo, ou em ambos simultaneamente, ramificando-se em vários tipos: a viagem ao redor do Homem, da Arte, de si mesmo.

Entendemos que é no espaço da memória que esses temas têm origem. Por isso, é pela memória que acreditamos ser possível a compreensão da obra de Saramago como uma unidade (que abriga, naturalmente, a diversidade que a enriquece), bem como a visão do processo em que autor e obra se formaram. Nosso estudo almeja permitir ao leitor transitar por esse espaço que, em última instância, não contém apenas a memória do autor, mas também a de quem, lendo-o, participa do seu mundo e se deixa penetrar por ele.

## 1 LITERATURA E ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

“Se perguntam pela minha pintura, tenho de falar da minha vida toda.”

Vieira da Silva, *Au Fil du Temps*.

Que significa, para a obra de um escritor, a memória da sua vida? Que espaço ela ocupa nessa obra?

Subestimada pela maioria das correntes críticas do século XX, a relação “vida e obra” recebeu uma espécie de estigma que a impede, ainda hoje, de entrar nos espaços nobres da academia, sem que lhe caiam olhares de suspeita. Não é para menos. Os equívocos do biografismo vigente no século XIX, buscando justificar ou explicar uma obra pelos fatos da vida do seu autor, sem com isso obter resultados criticamente válidos, legaram a essa relação um caráter secundário, sendo ela, por vezes, sumariamente descartada dos métodos de investigação literária. Os estudos formalistas, de um modo geral, encarregaram-se de consolidar a supremacia da obra sobre a vida do seu autor, ou, em casos extremos, sobre o próprio autor como sujeito da sua escrita, relegando-o ao silêncio em nome do enunciado linguístico.

A partir da segunda metade do século XX, a explosão de obras memorialistas – biográficas e autobiográficas – e os consequentes estudos a seu respeito (notadamente na França, com Jean Starobinsky, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, entre outros) configuraram um novo quadro em que é possível situar a relação entre o autor e sua obra. Ao lado da ficção, muitos escritores passaram a cultivar várias formas da chamada *escrita de si*: autobiografia, memórias, diário, autorretrato. O investimento editorial na publicação de correspondências íntimas de escritores, de entrevistas e, principalmente, de biografias contribuiu para essa nova configuração. Esse conjunto de textos tem aberto, como pretendemos demonstrar ao longo deste trabalho com a obra de José Saramago, novas perspectivas críticas sobre a obra ficcional dos seus autores.

A escrita de si não é uma atividade recente. Devemos retroceder pelo menos duzentos anos se quisermos apontar suas fontes mais próximas: as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, de 1782, e os *Ensaíos* de Michel de Montaigne, de 1580. Entre os textos antigos, as *Confissões* de Santo Agostinho, escritas nos anos de 397/398, são a referência mais citada pelos estudiosos

do gênero.<sup>4</sup> Descontadas as diferenças entre os perfis desses escritores e entre os momentos históricos em que as obras foram criadas, elas têm em comum a concentração do olhar do autor sobre si mesmo, sem que isto signifique a ausência do mundo exterior a envolver seu intimismo.

O espaço que a escrita de si ocupa na obra de um autor é um tema candente, longe de estar resolvido pela suposta secundaridade do gênero, geralmente considerado menor em relação aos ficcionais. Esse é apenas um dos problemas que a discussão levanta, e do qual decorrem inúmeros outros: se a diferença entre o texto literário e o não literário foi relativamente estabelecida pela Teoria da Literatura, demarcar o limite entre o texto autobiográfico e o ficcional apresenta uma outra série de dificuldades. Tudo depende de como são consideradas as relações entre o autor e a sua obra, e entre o autor e a sua memória, que não é apenas pessoal, mas coletiva, na medida em que envolve o mundo que o gerou. Diante dessa rede que emaranha vida e sistema literário, é no mínimo precipitado separar categoricamente as obras “puramente” ficcionais daquelas em que se narra a vida do autor, considerando que isso seja, até certo ponto, possível.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance que José Saramago publicou em 1977, o narrador afirma, mais de uma vez, que “tudo é autobiografia”. Este capítulo (e, a rigor, todo o nosso trabalho) examinará essa proposição a partir do revolvimento de temas como o autor e sua obra, a memória e a História, a escrita autobiográfica e a Literatura.

### 1.1 Literatura, literariedade e escrita de si

É relativamente recente a concepção de literatura como fenômeno estético. Derivada do latim *litteratura*, essa palavra não aparece, por exemplo, na *Poética* de Aristóteles, surgindo nas línguas europeias na segunda metade do século XV, para designar todo o “saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição” (SILVA, 1990, p. 2). Para os escritos de cunho estético, usavam-se então palavras como poesia, prosa e verso. A generalização do termo *litteratura*, utilizado tanto para o conjunto de produções artísticas como de ciências, perdura até a atualidade, apesar de ele ter sido associado, desde o século XVII, ao sintagma *belas-letas*.

---

<sup>4</sup> Georges Gusdorf (1991, p. 19 e 53) manifesta, com razão, reiterado incômodo em relação aos pesquisadores que, a exemplo de Philippe Lejeune em *L'Autobiographie en France* (1971), datam da metade do século XVIII a origem da autobiografia, com as *Confissões* de Rousseau, desconsiderando, por ignorância ou negligência, todo um acervo produzido não apenas na Renascença e na Idade Média, mas até na Antiguidade.

Como informa Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990, p. 9), foi em meados do século XVIII que “o lexema *literatura* adquiriu os significados fundamentais que ainda hoje apresenta: uma arte particular, uma específica categoria da criação artística e um conjunto de textos resultantes desta atividade criadora”. O teórico aponta como causa dessa transformação a distinção que se fez necessária entre as belas-letas e os escritos de caráter científico, em virtude da crescente evolução técnica das ciências nesse período: unir produções tão díspares sob uma mesma denominação deixou de fazer sentido.

Mesmo assim, no século XIX, o positivismo insistia na generalização do conceito de literatura, abrigando sob esse termo “todas as obras, manuscritas ou impressas, que representassem a civilização de qualquer época e qualquer povo, independentemente de possuírem, ou não, elementos de ordem estética” (SILVA, 1990, p.14). Vestígios dessa acepção são vistos ainda hoje, quando se usam termos como “literatura médica”, “literatura jurídica” etc., ou, em outro contexto, nas chamadas Academias de Letras, cujos membros são jornalistas, médicos, juristas, políticos, magos e, também, escritores.

No início do século XX, especialmente com o grupo dos formalistas russos, cujas ideias influenciaram importantes movimentos como o New Criticism americano e o Estruturalismo francês, começou a ganhar força a convicção de que o termo *literatura* deveria se referir a obras especificamente estéticas, e seu estudo deveria privilegiar o texto literário como fenômeno de linguagem, desvinculando-o de suas referências extratextuais, como o contexto histórico. Confrontada com a noção anterior, essa nova proposta apresentou-se como revolucionária, principalmente por questionar a postura impressionista da crítica do século XIX. Como veremos adiante, a evolução dessas ideias atingiu por vezes o radicalismo, como a tese da morte do autor, por exemplo.

Uma das principais contribuições dos formalistas para os estudos literários foi dada por Roman Jakobson, para quem “o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON *apud* SILVA, 1990, p. 15). Aparentemente clara, quase tautológica<sup>5</sup>, essa definição apresenta pelo menos uma dificuldade: identificar o elemento distintivo do texto literário não se mostrou uma tarefa simples nem definitiva nos estudos feitos desde então.

Em seu tratado fundamental de Teoria da Literatura, René Wellek e Austin Warren (1962, p. 28), após limitarem o termo *literatura* à arte literária (designação, segundo eles, mais apropriada do que “literatura imaginativa”), consideram que “a maneira mais simples de

---

<sup>5</sup> Para Jorge Wanderley (1992, p. 260), “a tautologia aí é tão clara quanto a que praticou nosso José Veríssimo, ao dizer que ‘literatura é arte literária’”.

resolver o problema é a de pôr em evidência o modo particular de utilização da linguagem literária”. Ocorre que não é tão simples assim, como os próprios autores reconhecem. Mesmo estabelecendo, como eles fizeram, a distinção entre o uso literário, o uso diário e o uso científico da linguagem, uma análise superficial já detecta as dificuldades em relação aos dois primeiros, considerando-se exceção a linguagem científica, por seu alto grau de denotação. Entre o uso literário e o uso diário, ao contrário, os limites nem sempre são claros, pois a função expressiva, a emoção, os irracionalismos estão presentes nos dois tipos. Segundo os autores, a diferença seria, nesse caso, de quantidade, pois tais recursos são usados na literatura com muito mais frequência e sistematização.

Para Wellek e Warren (1962, p. 31), “é no aspecto da ‘referência’, que a natureza da literatura transparece mais claramente”. A referência, na Literatura, é o mundo de ficção, que se liga, por sua vez, em maior ou menor grau de semelhança, ao mundo “real”; o primeiro é construído por uma linguagem diferente, embora o código linguístico seja o mesmo utilizado na linguagem diária ou na científica: é a linguagem literária. Por isso, os autores elegem a ficcionalidade como qualidade central da literatura.

Da noção de ficcionalidade provém a certeza de que os elementos que compõem um romance ou um poema – personagens, tempo, espaço -, bem como as afirmações neles contidas, não devem ser tomadas literalmente, não representam uma verdade “real”. Há, no entanto, o que Wellek e Warren (1962, p. 32) chamam de casos “fronteiriços” ou formas intermediárias, como alguns escritos filosóficos (a *República* de Platão, por exemplo), o ensaio, a biografia, a retórica. Nesses casos, embora se trate de obras primordialmente filosóficas, ensaísticas etc., não deixa de existir nelas passagens de ficcionalidade, como em qualquer texto literário.

Essa possibilidade de mediação ou permeabilidade entre o texto considerado literário e o não literário reforça o argumento de alguns teóricos, para quem a natureza do texto literário não existe *em si*, mas é resultado de fatores como a intencionalidade do autor e o contexto da obra. Terry Eagleton, por exemplo, afirma:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. [...] O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2001, p.12).

Mesmo considerando os riscos que essa relativização pode correr, se levada ao extremo, como quando se desconsidera “a existência de regras que transcendem a mutabilidade das situações contingentes, a diversidade dos indivíduos nelas atuantes como locutores”

(SILVA, 1990, p. 25), a afirmação de Eagleton nos leva a reconhecer a possibilidade de um texto vir a se tornar literário, não tendo nascido como tal. Mas, ressalve-se, se não nasceu literário, também nunca foi científico, pelo caráter radicalmente denotativo deste último tipo. Os textos capazes de sofrer essa mudança de perspectiva devem conter elementos que permitam esse fenômeno: uma linguagem minimamente conotativa, a criação de um mundo ficcional, enfim, algo que abra uma passagem para o poético.

Existe um gênero que, talvez mais do que qualquer outro, abriga textos dessa natureza híbrida ou fronteira descrita acima: é o gênero autobiográfico, ou a chamada “escrita de si”. Por isso, não surpreende que uma pesquisadora como Clara Rocha adote a designação ousada de “literatura autobiográfica” para essa escrita:

Decidi utilizar a expressão “literatura autobiográfica” para designar as várias faces que pode assumir a escrita de um sujeito sobre si mesmo (confissões, diários, autorretratos, autobiografias, etc.). Esta designação genérica cobre assim várias modalidades que é usual ver referidas distintamente (“diarística”, “memorialismo”, etc). Será legítimo reunir sob uma nomeação comum – que reconheço problemática, mas que preferi a outras possíveis – configurações tão diversas da palavra de Narciso como as memórias e o diário, em que é obviamente desigual a dosagem de intimismo? Aos olhos do estudioso de literatura, que procura nelas (e nisso se distingue do historiador) essencialmente o modo de constituição duma imagem do sujeito, a visão de conjunto parece lógica e legítima (ROCHA, 1992, p. 5-6).

O objetivo da pesquisa de Clara Rocha – “Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal” é o subtítulo de seu livro – defronta-se, como a autora reconhece, com uma série de dificuldades, a começar pela adoção de uma terminologia capaz de abranger formas variadas da “escrita de um sujeito sobre si mesmo”. Mas o ponto em que, a nosso ver, reside a maior complexidade do tema é exatamente a delimitação desse sujeito. De que sujeito se trata, afinal? Ou melhor: de que perspectiva ele será analisado – da Linguística, da Psicologia, da Filosofia, da História?

No nosso entendimento, o sujeito histórico comporta todos os demais, pois é na História que se situam as relações do homem com a sua linguagem e com o seu mundo. Mesmo o aspecto psicológico não pode ser dissociado da História, considerando-se que a relação entre o mundo interior e o exterior do homem é, no mínimo, dialética, quando não há franca influência do segundo sobre o primeiro. Veremos adiante como Christopher Lasch considera um erro a separação rigorosa entre a Sociologia e a Psicanálise, tendo em vista a possibilidade de cruzamento de fenômenos que não ocorrem isoladamente, e cuja explicação demanda uma análise complexa dos aspectos psíquicos em relação aos sociais.

Ser um sujeito histórico implica a qualidade de ser social. O escritor de autobiografia, por mais intimismo que pretenda imprimir em seu texto, não poderá fugir da sua condição de “animal social ou político” (ARENDDT, 2014, p. 26). A *vita activa*, termo com que Hannah Arendt designa as três atividades que fundamentam a condição humana – o trabalho, a obra e a ação -, não pode prescindir da convivência entre os homens:

A *vita activa*, a vida humana na medida em que está ativamente empenhada em fazer algo, está sempre enraizada em um mundo de homens ou de coisas feitas pelos homens, um mundo que ela jamais abandona ou chega a transcender completamente. As coisas e os homens constituem o ambiente de cada uma das atividades humanas, que não teriam sentido sem tal localização [...]. Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos (ARENDDT, 2014, p. 26).<sup>6</sup>

O testemunho autobiográfico, portanto, remonta a um passado que não é apenas o do memorialista, mas também o de todos que conviveram com ele, direta ou indiretamente. E a *vita activa*, de que a obra é produto, gera a historicidade a que homem e obra estão sujeitos.

Queremos com isso relativizar a visão que se possa ter do autobiógrafo como um sujeito fechado em si mesmo, justificando a qualidade narcisista que parte da crítica insiste em atribuir à escrita de si. O próprio termo “escrita de si” deve ser matizado pela constatação de que o homem não se vê a si sem ver simultaneamente o outro: apenas uma análise muito redutora desconsideraria o caráter histórico e social de uma narrativa íntima.

No referido trabalho de Clara Rocha sobre a literatura autobiográfica em Portugal, *Máscaras de Narciso* (1992), percebemos que a sua preocupação segue outro caminho, que se concentra na ambiguidade do sujeito da escrita entre ser real ou não. Se anteciparmos a conclusão da autora, que adota uma postura conciliadora entre “a atração pelo enigma da vida e pelo da escrita” (ROCHA, 1992, p. 23), veremos que afinal as suas perspectivas resumem-se nessa dicotomia:

Causa ou efeito da linguagem, ser absoluto ou construção textual, o eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe. A natureza especular desta literatura, por um lado, faz-nos acreditar no eu que está por detrás da máscara; a opacidade da linguagem, por outro, faz-nos descrever dessa realidade. Na

---

<sup>6</sup> Embora se baseie na categoria aristotélica de *bios politikos*, formada pela união entre a ação (*praxis*) e o discurso (*lexis*), Hannah Arendt (2014, p. 27) esclarece que, no pensamento grego, não há relação entre o político e o social, sendo esta última palavra de origem romana, bem como a tradução do *zoon politikon* de Aristóteles por *animal socialis*, como se vê em Sêneca. Significa dizer que o estar entre os homens é condição principal para o *bios politikos*, mas isso não inclui agrupamentos sociais baseados em parentesco: a *pólis* os exclui em nome do que é comum (*koinon*). Foi, portanto, dos romanos que herdamos a relação quase equivalente entre as palavras “político” e “social”.

ambivalência da sua natureza, o eu é ainda e sempre razão de ser de uma busca afinal impossível (ROCHA, 1992, p. 47).

Essa ambivalência pode ser traduzida na seguinte pergunta: o eu autobiográfico remete a uma pessoa real ou é apenas um ser de linguagem? Mesmo que há muito a crítica, sustentada pela Teoria da Literatura, tenha superado a crença no biografismo como método explicativo do texto literário, quando se trata de escritos autobiográficos, a natureza híbrida desses textos provoca novamente a incerteza sobre a constituição do eu que fala. E se tomarmos a clássica definição de autobiografia proposta por Jean Starobinski (1970, p. 257) - “la biographie d’une personne faite par elle-même” -, parece não haver dúvida de que é de uma pessoa “real” que se trata.

A Linguística, no entanto, considerando como discurso qualquer texto que envolva um “eu” e, conseqüentemente, um “tu” (BENVENISTE, 2005, p. 277 e ss.), defende a existência puramente discursiva dessas “pessoas”:

Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna em instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. Assim, os indicadores *eu* e *tu* não podem existir como signos virtuais, não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância de discurso, em que marcam para cada uma das suas próprias instâncias o processo de apropriação pelo locutor (BENVENISTE, 2005, p. 281).

Cético em relação à existência de tudo que não provenha da linguagem e nela se encerre, Benveniste inclui aí a própria ideia de subjetividade. No estudo intitulado “Da subjetividade na linguagem” (2005, p. 284-293), o linguista reforça as noções já desenvolvidas sobre as pessoas *eu* e *tu* no discurso, enfatizando a sua natureza puramente linguística, e define nestes termos a subjetividade:

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo *status* linguístico da “pessoa” (BENVENISTE, 2005, p.286).



Para compreender os conceitos de Benveniste, como dos linguistas em geral, o leitor de seus textos deve estar atento ao fato de que certas palavras ou expressões comumente utilizadas pela Psicologia, como “sujeito”, “ego”, “consciência de si mesmo”, indivíduo” etc., são tomadas em uma acepção exclusivamente linguística, porque a subjetividade se fundamenta no exercício da língua. Como pessoas linguísticas, o *eu* e o *tu* são “formas ‘vazias’, das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*” (BENVENISTE, 2005, p. 289). Assim, a subjetividade do discurso autobiográfico não teria origem naquele que escreve a sua própria vida, o autor, mas na instância discursiva que diz “eu”. Segundo Benveniste, não se pode dizer que esse *eu* se refere a um indivíduo particular, pois isso significaria uma “contradição permanente admitida na linguagem, e anarquia na prática: como é que o mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e ao mesmo tempo identificá-lo na sua particularidade?” (BENVENISTE, 2005, p. 288).

Um outro olhar sobre o problema, no entanto, é possível, desde que nos seja permitido transcender os limites do texto escrito e relacioná-lo com elementos exteriores, como o seu autor. Assim, aquela contradição prevista por Benveniste deixará de existir se admitirmos a noção de *identificação* entre aquele que escreve e aquele que, no texto, diz “eu”. Esse é o fundamento das pesquisas de Philippe Lejeune (1998), cujas análises fecundas ajudam a compreender diversos aspectos da escrita de si, tendo como pilar a noção de identidade.

O principal problema investigado por Lejeune na fase inicial de sua pesquisa é referente ao contrato de leitura e à identidade do autor, implícita na sua proposta de definição de autobiografia: “narração retrospectiva, em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1998, p.14). Logo se vê que a definição não leva em conta as questões a que nos referimos anteriormente, sobre o caráter social implícito em toda a autobiografia.

Dessa definição, o autor destaca alguns aspectos cuja caracterização serve para distinguir a autobiografia de gêneros vizinhos. Primeiro, a forma de linguagem, que deverá ser uma narrativa em prosa; segundo, o assunto tratado, que será a vida individual, a história da personalidade do memorialista. A definição ainda sugere a identidade tanto entre o autor e o narrador, como entre o narrador e a personagem principal. Finalmente, a perspectiva da narrativa, que deverá ser a retrospectiva.

A definição de Lejeune ajuda-nos a entender a diferença entre as várias formas de escrita memorialística. Se o texto não preencher todas as condições indicadas nas categorias,

não será autobiografia, mas algum de seus gêneros vizinhos. Assim, livros como *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos (1986, 1.<sup>a</sup> ed. 1953), *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1973, 1.<sup>a</sup> ed. 1972) ou *Por Onde Andou Meu Coração*, de Maria Helena Cardoso (1968, 1.<sup>a</sup> ed. 1963) devem ser considerados memórias, e não autobiografias, porque tratam não apenas da vida individual dos autores, mas também da história de suas famílias (como os dois últimos) ou de outros grupos sociais (como os presidiários na obra de Graciliano).

No caso da biografia, é a condição de identidade entre o narrador e a personagem principal que não é preenchida, como acontece em *Clarice – uma vida que se conta*, em que a narradora Nádya Battela Gotlib (1995) conta a história da vida da escritora Clarice Lispector. Observe-se, a propósito desse livro, que a ambiguidade do título permite atribuir-se à expressão “uma vida que se conta” uma dupla leitura: alguém propõe contar a história de uma vida (Nádya conta Clarice) ou deixar que essa própria vida fale por si mesma (Clarice se conta). O livro, na verdade, busca o equilíbrio entre as duas formas.

Em outro gênero vizinho, o poema autobiográfico, todas as condições da autobiografia aparecem, com exceção da forma de linguagem, que é em verso e não em prosa. É o caso de obras como *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade (1983, 1.<sup>a</sup> ed. 1968), e *O Lado Fatal*, de Lya Luft (1991, 1.<sup>a</sup> ed. 1988). Em artigos posteriores - “Autobiografia e Poesia” e “O pacto autobiográfico (bis)” -, Lejeune explica que o critério que o levou a priorizar a prosa foi meramente quantitativo, considerando o número ínfimo de autobiografias em versos.

Quanto à perspectiva de retrospectão, não costuma aparecer, por exemplo, no diário íntimo. Aqui o narrador-personagem relata os fatos de sua vida à medida em que eles acontecem, sendo mínimo o espaço temporal entre o relato e o vivido, o que faz supor que o diário seja mais fiel à realidade do que as outras formas de escrita memorialística. No Brasil, o diário de Helena Morley, *Minha Vida de Menina* (1998, 1.<sup>a</sup> ed. 1942), é uma obra-prima do gênero.

As condições subentendidas na definição de autobiografia proposta por Lejeune são relativizadas por ele. Em outras palavras, elas podem não ser totalmente preenchidas: o texto autobiográfico deve ser principalmente uma narrativa, mas pode ser contaminado pelo discurso reflexivo do autor; a perspectiva deve ser sobretudo retrospectiva, o que não exclui outras construções temporais; o tema, embora seja acentuadamente a vida individual do autor, pode incluir a história social ou política que o envolveu. Esse é, aliás, um dos raros momentos em que Lejeune menciona a relação entre autobiografia e história, mesmo que mantenha a última em um plano secundário, não tocando no ponto, crucial a nosso ver, da integração decisiva entre o sujeito e a sua historicidade, inclusive para compreender a relação entre o autor e a sua obra.

Há, segundo Lejeune, duas condições de caráter absoluto: são as que se referem à identidade do autor e do narrador e à identidade do narrador e da personagem principal: “uma identidade existe ou não existe, não há gradação possível” (LEJEUNE, 1998, p.15). Essas condições estão na base do que ele chama de “pacto autobiográfico”: a identidade de nome entre autor, narrador e personagem, que é geralmente manifestada pelo emprego da primeira pessoa gramatical. Quando assim não ocorre, é estabelecida indiretamente pela dupla equação: autor = narrador e narrador = personagem, com algo em comum – o nome.

É a identidade de nome (autor-narrador-personagem) que distingue, em última instância, autobiografia de romance autobiográfico. Na primeira, essa identidade pode se manifestar de forma explícita, quando o nome do narrador/personagem é o mesmo que aparece na capa do livro, ou existir implicitamente, como no emprego de títulos evidentes (*Memórias do Cárcere*, *Minha Vida de Menina*); do subtítulo “memórias”, ou ainda em prefácios, posfácios ou notas do próprio autor.

Lejeune relaciona o pacto autobiográfico ao pacto romanesco (1998, p. 29), que se caracteriza pela não identidade entre autor, narrador e personagem e pelo atestado de ficcionalidade (denunciado, às vezes, pelo subtítulo “romance” na capa do livro). A palavra “romance” remete ao pacto romanesco enquanto “narrativa”, por ter sentido amplo, ao pacto autobiográfico. Na leitura do romance autobiográfico, o leitor tende a comparar as informações sobre a vida do autor com as que este apresenta em seu romance, como se buscasse identificar os momentos em que o pacto autobiográfico substitui o romanesco.

Além de distinguir autobiografia de romance autobiográfico, a identidade de nome opõe a autobiografia à biografia, em que narrador e personagem não são a mesma pessoa. Para reforçar suas distinções, Lejeune acrescenta à equação autor = narrador = personagem um quarto elemento, o modelo, que é a vida do biografado à qual o relato deve se assemelhar. Essa semelhança pode vir da exatidão, de caráter meramente informativo (no caso da biografia) ou da fidelidade, de caráter significativo (no caso da autobiografia). No romance autobiográfico, não é necessária a identidade entre o modelo e a história narrada, o que não se pode dizer da autobiografia e da biografia. Entre estas há em comum o “pacto referencial” (LEJEUNE, 1998, p. 36), ou seja, o compromisso de retratar o real, embora na autobiografia a correspondência entre o narrado e o real não seja o mais importante.

Todo esse conjunto de conceitos, como se vê, tem como centro a figura do autor. Dentre as categorias de teoria e crítica literárias, a de autor é a que mais tem gerado discussões, por vezes polêmicas, dependendo da disparidade dos argumentos favoráveis ou não a sua relevância como criador da obra. Partiu de Roland Barthes (1915-1980) o ataque mais

veemente, com o famoso ensaio “A morte do autor”, escrito em 1968. Associando o autor ao homem burguês, detentor da ideologia capitalista, Barthes questiona a importância dada à “pessoa” do autor, assim como a centralização tirânica “na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões” como meio de explicar a obra (BARTHES, 1987, p. 50). Claro que não se deve tomar as palavras de Barthes literalmente e concluir que, para ele, as obras nascem do acaso. Seu ensaio busca, na verdade, acentuar a natureza linguística da obra literária:

a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, a esgotar (BARTHES, 1987, p. 51).

Decorre daí o surgimento do *scriptor* como substituto do autor. Negando a ideia de antecedência do autor em relação à obra, o *scriptor* “nasce ao mesmo tempo que o seu texto” (BARTHES, 1987, p. 50), que, por sua vez, deixa de ser a expressão do autor para se tornar uma “inscrição” em um “campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem” (BARTHES, 1987, p. 51). Considerando o texto como um “tecido de citações” (BARTHES, 1987, p. 52), o espaço de uma multiplicidade de escritas provenientes de várias culturas, para o crítico é o leitor, e não o autor, o único capaz de lhes dar unidade. Importa, portanto, o destino do texto, não a sua origem.

O que resta, então, ao autor?

Para Michel Foucault (1926-1984), resta-lhe uma função na ordem dos discursos. É o que o filósofo defende no ano seguinte à publicação de Barthes (1969), em debate na Sociedade Francesa de Filosofia, depois publicado com o título “O que é um autor?”.

Para elaborar o conceito de função autor, Foucault parte de dois temas fundamentais. Primeiro, a libertação da escrita em relação à ideia de expressão, ou seja, prevalecendo o significante sobre o conteúdo, abre-se “um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Desse desaparecimento decorre o segundo tema: o parentesco da escrita com a morte, que, além de subverter a noção da narrativa como perpetuação pelo adiamento da morte (como nas *Mil e uma noites*), preconiza o assassinato do autor pelo seu próprio texto. Aqui Foucault alude implicitamente ao texto de Barthes, para completá-lo: não basta afirmar que o autor desapareceu, mas “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 271).

A proposta do filósofo é sustentada por quatro teses que ele defende ao longo do texto. A primeira diz respeito ao nome do autor. Foucault tem ciência de que a relação entre o nome próprio e o indivíduo que ele indica não é a mesma que existe entre o nome do autor e o que ele nomeia. Neste último caso, o nome “assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2009, p.273). Por ser atribuído a um conjunto de discursos, esse nome adquire certo *status* social. Entretanto, adverte: não se deve localizar o nome do autor nem no estado civil de quem escreveu, nem na ficção, mas na cisão entre um e outra, na função que reúne certo grupo de discursos proferidos de modo singular. Daí o conceito-chave da exposição: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009 p. 274).

A segunda e a terceira teses – a relação de apropriação e a de atribuição - são, a nosso ver, as mais problemáticas e, em certa medida, contraditórias. Ao mesmo tempo em que afirma que “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles”, Foucault acrescenta que “o autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito” (FOUCAULT, 2009, p. 264-265). Ora, como atribuir a alguém um texto pelo qual ele não é responsável? Ao contrário, vinte anos antes (1947), como veremos, Jean-Paul Sartre (1905-1980) exigia do escritor a responsabilidade por “desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens” (SARTRE, 1999, p. 21), noção que servirá de base ao seu conceito de engajamento.

Se o contexto pós-estruturalista explica a oposição acima referida, não impede que Foucault admita a possibilidade, na sua quarta tese (que trata da posição do autor), de certos signos do texto aproximarem-se mais ou menos do escritor, representando seu *alter ego*, embora ressalte que este não remete a um indivíduo real. Ao longo da obra, a função autor “pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009, p. 280).

Os ensaios de Barthes e Foucault, aqui resenhados, não são excludentes, antes se complementam, e têm em comum a noção linguística de enunciação. Reside aí a diferença essencial entre esses textos e aquilo que Jean-Paul Sartre defende em *Que é a literatura?* (1999).

O conjunto de ensaios de Sartre tem o caráter de réplica em relação ao debate sobre o engajamento do escritor/intelectual. Publicado em 1947, propõe a análise de algumas questões para “examinar a arte de escrever, sem preconceitos. Que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve?” (SARTRE, 1999, p. 7). Ao exame dessas questões, cada uma intitulando um capítulo do livro, o autor acrescenta uma discussão sobre a “Situação do escritor em 1947”,

quarta e maior parte, em que compara a postura do escritor no período pós-guerra com a do burguês do século XIX e com os surrealistas, observando as mudanças na literatura em cada um desses momentos. Como quem pretende pacientemente fazer-se compreender por quem não manifesta nenhuma boa vontade para isso, Sartre trata dessas questões, aparentemente simples e óbvias, com a profundidade e a seriedade que tornam essa obra indispensável para o debate, não apenas acerca do engajamento, mas sobre os princípios fundamentais da criação literária.

Para o filósofo, uma teoria aplicada à Literatura não é necessariamente válida para a Pintura e a Música: “uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior” (SARTRE, 1999, p. 10). Mesmo na Literatura, é possível distinguir, quanto à utilização das palavras, entre a prosa e a poesia: “O império dos signos é a prosa; a poesia fica lado a lado com a pintura, a escultura e a música” (SARTRE, 1999, p. 13). Para o autor, o poeta contempla as palavras, não as “utiliza”, como o faz o prosador, para *nomear* o mundo:

Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. Pois a ambiguidade do signo implica que se possa, a seu bel-prazer, atravessá-lo como a uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a *realidade* do signo e considerá-lo como objeto. O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem. Para aquele, são convenções úteis, instrumentos que vão se desgastando pouco a pouco e são jogados fora quando não servem mais; para o segundo, são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a relva e as árvores (SARTRE, 1999, p. 13-14).

Compreendemos aonde Sartre quer chegar (seu prefácio, aliás, já anunciara) com a distinção entre o prosador e o poeta, e concordamos que, para a poesia, o engajamento pode significar quase sempre o aniquilamento da sua natureza estética, pois nela o tom panfletário pode se fazer notar mais facilmente, destoando irremediavelmente da sua essência, qual seja: na poesia, a palavra não é signo que revela o real; ela *é* o próprio real.

No entanto, parece-nos discutível essa distância severa que Sartre acredita existir entre o poeta e o prosador, especialmente quando afirma que, para este, “as palavras são instrumentos que vão se desgastando pouco a pouco e são jogados fora quando não servem mais” (SARTRE, 1999, p. 14). O autor foi feliz no uso da imagem que representa o signo como uma vidraça, que pode ser atravessada (pelo prosador) ou não (pelo poeta). Esqueceu-se, no entanto, de observar que aquela mesma ambiguidade que ele atribui ao signo pode existir também no escritor, ao fazer uso da linguagem. Em outras palavras, pode haver momentos em que o prosador se torna poeta (ou o contrário), ocupando o meio termo entre transparência e opacidade, em que o signo,

mantendo a sua função de revelar o mundo, também revela a si mesmo: a ênfase no significado não minimiza a força do significante.

São abundantes os exemplos que poderíamos dar de obras em prosa pontuadas de passagens poéticas, o que comprova que o prosador é, antes de tudo, um escritor, e sua relação com a palavra não é meramente utilitária. O próprio Sartre reconhecerá isso quando tratar do estilo, como veremos. A obra inteira de José Saramago ilustra esse fato. Todos os seus romances (para citar apenas um gênero) podem servir de exemplo. Lembremos, a propósito, o último capítulo de *Memorial do Convento*, em que se narra a busca da mulher pelo seu companheiro. A frase inicial – “Durante nove anos, Blimunda procurou Baltazar” (SARAMAGO, 2001, p. 343) – abre o capítulo como a um poema, e aqui e ali serão deixados, sob os passos de Blimunda em sua peregrinação, vestígios da sua natureza poética: “Por onde passava, ficava um fermento de desassossego” (SARAMAGO, 2001, p. 344). Essa mulher, cujos olhos “que a certas horas e certa luz pareciam lagos onde flutuavam sombras de nuvens, as sombras que dentro passavam, não as comuns do ar” (SARAMAGO, 2001, p. 343), encarna a poesia de todo o livro.

Por outro lado, não é difícil reconhecer, com Sartre, que a finalidade da linguagem é comunicar: “Se as palavras se articulam em frases, com uma preocupação pela clareza, é preciso que intervenha uma decisão estranha à intuição, à própria linguagem: a decisão de comunicar aos outros os resultados obtidos” (SARTRE, 1999, p. 19-20). Por isso o autor considera lícito perguntar ao prosador: “Você tem alguma coisa que valha a pena ser comunicada?” Convenhamos que, se essa indagação fosse respondida com bom senso e menos vaidade, seríamos poupados de muitas páginas ruins que se publicam diariamente. O valor, que Sartre não negligencia, não é incompatível com o conceito de engajamento. Ele ressalta que ninguém é escritor simplesmente por ter decidido comunicar-se com os outros, mas por fazê-lo “de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa” (SARTRE, 1999, p. 19-22). Assim, não faz sentido a acusação de que o engajamento “assassina” a obra de arte. Aliás, a obra de Saramago, para exemplificarmos com nosso objeto de estudo, prova o contrário; a crítica há muito já reconheceu, em inúmeras publicações, o valor literário dessa obra, ao lado de seu teor político.

Mas a palavra-chave para compreender o conceito de engajamento, segundo Sartre, não é *valor*, e sim *responsabilidade*, que nunca deve ser confundida com a ideia prática da militância partidária:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa

a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. [...] Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; [...] o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. [...] desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. [...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (SARTRE, 1999, p. 20-21).

Sartre deixa claro, que a função do escritor é desvendar o real. Cabe-lhe essa responsabilidade, e sua esquivança diante dela não seria apenas uma ignomínia, mas também uma inutilidade, pois, ao nomear o real, o escritor age sobre ele, tenha ou não a consciência de estar engajado.

Essa concepção da arte como desvendamento também está nos escritos de Saramago, desde o princípio de sua trajetória. Na crônica “O General della Rovere”, de 1973, incluída no volume *A Bagagem do Viajante* (SARAMAGO, 2000, p. 133), em que comenta o filme homônimo de Roberto Rossellini, de 1959, o narrador afirma: “Durante todo este tempo, a película andou a viajar pelo mundo, interessou milhares de pessoas, terá modificado subtilmente algumas ideias e alguns comportamentos, fez o seu dever de obra de arte: ser e agir”. Coerente com esse ponto de vista, que coincide com o de Sartre, Saramago construiu uma obra voltada criticamente para a realidade do ser humano: sua relação com o poder (do Estado, da Igreja, do imperialismo econômico, do latifúndio, da globalização), com a morte, com o amor, enfim, voltada para a condição humana em suas variadas formas, até a mais degradante, como se vê no romance *Ensaio sobre a Cegueira* (2005).

A oposição a essa concepção de engajamento pode ser representada pela obra de Julien Benda, *La Trahison des Clercs* (1927), cuja segunda edição saiu no mesmo ano do ensaio de Sartre (1947), a qual este parece tomar como alvo de sua réplica. A palavra *clerc* pode significar tanto “clérigo” quanto “letrado”, “intelectual”, e é nesta última acepção que ela aparece no livro de Benda, a partir do título. Para o autor, a traição dos intelectuais consistiria em seu envolvimento com assuntos práticos da vida, como a política, por exemplo. A sua concepção da figura do intelectual é, antes, universalista:

je veux parler de cette classe d’hommes que j’appellerai les *clercs*, en désignant sous ce nom tous ceux dont l’activité, par essence, ne possède pas de fins pratiques, mais qui, demandant leur joie à l’exercice de l’art ou de la Science ou de la spéculation métaphysique, bref à la possession d’un bien non temporel, disent en quelque manière: “Mon royaume n’est pas de ce monde” (BENDA, 1927, p. 54).



Assim, o intelectual, termo atribuído a artistas, cientistas e filósofos, deve-se abster, segundo o pensamento de Julien Benda, de tudo o que pertença a “este mundo”, e preocupar-se com categorias como Liberdade, Justiça, Verdade etc., mas no seu sentido universal, e não em sua transposição em práticas individuais ou mesmo grupais, que se limitam à vida comum, marcada pela historicidade de sua manifestação. Benda defende o humanitarismo, mas não em seu aspecto concreto:

Je tien à distinguer l’humanitarisme tel que je l’entends ici – la sensibilité à la qualité abstraite de ce qui est humain, à “la forme entière de l’humaine condition” (Montaigne) – d’avec le sentiment qu’on désigne ordinairement sous ce nom et qui est l’amour pour les humains existant dans le concret (BENDA, 1927, p. 98).

A condição humana a que a citação se refere é, a rigor, sobre-humana, se tomarmos essa expressão com o sentido de “acima do homem concreto”. Dir-se-ia que a preocupação do intelectual deve ser antes metafísica do que física, ou seja, os problemas concretos devem ser elevados a um nível de universalização ou generalização, o que não deixa de acarretar um distanciamento do intelectual em relação aos problemas do homem, afinal, o reino dele “não é deste mundo”.

Para Saramago, ao contrário, o homem concreto e suas experiências são o que importa, seja como cidadão, seja como escritor. Só há um mundo, o da realidade humana, e é nela que a arte deve intervir. Por isso, o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 1999, p. 20) afirma veementemente: “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível”. A esse cidadão-escritor, interessa conhecer a humanidade, sua história e seu mundo para mudá-los. Seu intuito é não calar, pois o silêncio do escritor, para homens como Sartre e Saramago, é um ato de irresponsabilidade perante aqueles que não podem falar. Para ambos, a literatura é uma tomada de posição.

Acreditando na obra como desvendamento (o que, em parte, responde à pergunta “Por que escrever?”), Sartre a considera também um apelo à liberdade do leitor (para quem se escreve) para que este faça a obra *existir*. Se o leitor é livre, não se pode dizer o mesmo da obra, que depende dele, assim como depende do seu autor: “É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 1999, p. 37). Da mesma forma que o autor é o sujeito que desvenda o mundo através da sua criação, o leitor é o sujeito que desvenda a obra (e, conseqüentemente o mundo) pela leitura, que se torna uma espécie de recriação:

Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao

contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala. Do mesmo modo, as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de saída e quase sem guias, à altura desse silêncio (SARTRE, 1999, p. 37).

Com efeito, Sartre reconhece no leitor o correlativo do autor, capaz de fazer a obra *ser* como objeto. Entre um e outro, as palavras, se não forem lidas por alguém que se assume sujeito do desvendamento, não cumprem a sua função de comunicar. Porém, Sartre acrescenta que é preciso ir além das palavras, “é preciso que o leitor invente tudo, num perpétuo ir além da coisa escrita (SARTRE, 1999, p. 38). Esse “ir além” inclui refletir sobre os vários silêncios da obra, sobre aquilo que o autor não expressou com palavras, mas que nem por isso é inexistente.

Reconhecendo a existência do inexprimível, Sartre extrapola o espaço linguístico da obra literária, e nos faz retornar ao autor. A presença deste na obra não se faz notar pela vinculação direta entre os acontecimentos autobiográficos e os ficcionais, mas pelo fato de o autor ser o espírito que *anima* (no sentido de dar alma) a sua obra:

Quando se trata de uma peça de cerâmica ou de uma estrutura de madeira e nós as fabricamos segundo normas tradicionais, com ferramentas cujo uso esteja codificado, é o famoso “man”, o sujeito indeterminado de Heidegger, que trabalha por nossas mãos. Nesse caso, o resultado pode parecer-nos suficientemente exterior para conservar a sua objetividade aos nossos olhos. Mas se nós mesmos produzirmos as regras da produção, as medidas e os critérios, e se o nosso impulso criador vier do mais fundo do coração, então nunca encontraremos em nossa obra nada além de nós mesmos (SARTRE, 1999, p. 34-35).

Sob esse aspecto da presença do autor na obra, ainda uma vez podemos apontar semelhanças entre o pensamento de Sartre e o de Saramago. O escritor português costumava dizer que desejava que o leitor sentisse que seus livros carregavam uma “pessoa” dentro, a sua, seu autor. Decorre daí a sua convicção de que a distinção entre autor e narrador é uma invenção acadêmica, não existindo na realidade:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular – e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso – é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei identificar com a pessoa que eu sou (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 222).

A sistematização desse pensamento, que pode ser colhido em diversas entrevistas como a citada acima, encontra-se no ensaio de Saramago intitulado “O autor como narrador” (1998), em que há, pelo menos, três ideias que consideramos fundamentais para compreender a relação do autor com a sua obra e com a memória. Em primeiro lugar, aquela que dá título ao texto, ou seja, a atribuição exclusiva ao autor da função narrativa da ficção. Para Saramago, apenas tecnicamente pode-se admitir a existência dessa entidade “escorregadia” que é o narrador, ou seja, é possível demonstrar essa figura no texto, assim como se pode perceber o desdobramento de um narrador central em várias vozes, se esse recurso for útil à natureza dialética de uma narrativa (SARAMAGO, 1998, p. 26). No entanto, reconhecer essas possibilidades não altera a sua certeza de que tudo desembocará na pessoa do autor, que deverá assumir quantas vozes narrativas existirem em sua obra.

Na insistência teórica em dissociar o narrador do autor, Saramago vê uma redução do *pensamento* deste último “a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra” (SARAMAGO, 1998, p. 26), entendendo o pensamento como o conjunto de ideias, sentimentos, sonhos e vivências de mundo do autor, sem o qual a obra não existiria. Do mesmo modo, preocupa-se com a aceitação tácita, por parte dos autores, dessa “usurpação” do seu lugar pelo narrador, perguntando-se se isso “não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias” (SARAMAGO, 1998, p. 26). Notemos que a noção de responsabilidade, aqui, é a mesma em que se baseia Sartre em sua defesa do engajamento literário. A resignação do autor diante do papel superestimado do narrador não teria, para o pensamento engajado, nada de inocente ou inofensivo, pois ela pode significar o alheamento da arte em relação aos problemas humanos, ou, no pior dos casos, condená-la à condição de mero entretenimento.

Finalmente, a ideia mais complexa e polêmica do ensaio de Saramago, decorrente das anteriores, é a de que um livro é a revelação de traços do seu autor:

Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. [...] Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Assim, os traços revelados ao longo da obra de um autor compõem a sua história pessoal que, segundo Saramago, não se trata da biografia ou relato da sua vida, mas da sua memória: “Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e esta é a história que conto” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Se tudo parte da memória, e esta alimenta a imaginação, toda a

ficção se enraíza na história do seu autor, confunde-se com ela. “Madame Bovary c’est moi”, afirmou Flaubert, ao que Saramago completa:

faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto, tiveram de passar, inteiros, por uma só pessoa: Gustave Flaubert, isto é, o autor, o homem, a pessoa. Também eu, ainda que sendo tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do convento*, e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e Diabo que lá estão... (SARAMAGO, 1998, p. 27).

A metáfora da máscara, aqui utilizada em relação ao romance, é estendida pelo autor à forma autobiográfica do diário, que ele cultivou com os seus *Cadernos de Lanzarote*. No volume III, lemos:

Por muito que se diga, um diário não é confessional, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção. Talvez pudesse chegar mesmo a ser um romance se a função da sua única personagem não fosse a de encobrir a pessoa do autor, servir-lhe de disfarce, de parapeito. Tanto no que declara quanto no que reserva, só aparentemente é que ela coincide com ele. De um diário se pode dizer que a parte protege o todo, o simples oculta o complexo. O rosto mostrado pergunta dissimuladamente: “Sabeis quem sou?” e não só não espera resposta, como não está a pensar em dá-la (SARAMAGO, 1996, p. 33).

A aparente contradição entre esse ponto de vista e as afirmações do autor sobre a presença da sua “pessoa” em sua obra, apenas reforça a complexidade que envolve a relação entre Literatura e memória, a começar pelo estatuto daquele que narra. Ao contrário do que qualquer contrato de leitura possa sugerir, o sujeito da escrita autobiográfica, seria escusado dizer, não é uma *pessoa*, mas uma *personagem*. A semelhança dos fatos narrados com os da vida real, por maior que seja, não deve alimentar a ilusão de que se trata de uma verdade documental.

Nesse ponto reside a principal ligação entre a escrita autobiográfica e a ficcional: se não apresentam uma verdade real, tampouco são mentiras. Dir-se-ia que são mentiras que contam a verdade. A verdade das mentiras, tema a que Mario Vargas Llosa (2004) dedicou um volume essencial, tratando da verdade que a ficção diz, também é assunto do ensaio de Saramago sobre o autor como narrador. Para o escritor português, “assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. [...] De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Quanto ao leitor, pelo menos segundo a nossa experiência, não entra no mundo da autobiografia

munido de um detector de mentiras, mas sim do interesse em conviver com a ambiguidade de suas verdades.

## 1.2 Narcisismo e escrita autobiográfica: entre o público e o privado

“Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não me salvo a mim”. A primeira parte dessa conhecida frase de José Ortega y Gasset (1883-1955) é a epígrafe dos *Cadernos de Lanzarote*, os diários de José Saramago<sup>7</sup>. Retirada da obra *Meditações do Quixote* (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 52.), cuja primeira edição é de 1914, a frase do filósofo espanhol assume, na abertura dos *Cadernos*, a função imponente de uma inscrição, o que é por definição uma epígrafe. Ela anuncia o tema do texto que inaugura, fornecendo, às vezes, o mote a ser desenvolvido.

Agregada à imagem do escritor português, que os diários ajudam a construir – juntamente com o restante da sua obra –, a epígrafe de Ortega y Gasset acomoda-se naturalmente, dada a coerência entre o que a frase afirma e o que os diários relatam. Essa imagem – construída, insistimos, mas não necessariamente falsa –, é a de um sujeito que se vê inseparável da realidade, embora distinto dela. Partindo de si, numa atitude sem dúvida pessoal que é a decisão de escrever um diário, o autor na verdade se cerca do outro, do não-eu: esposa, casa, cães; obra, compromissos, prêmios, leitores; amigos, adversários; o mundo e seus problemas.

Apesar da presença constante desses elementos da realidade exterior em suas páginas, a principal acusação que os *Cadernos de Lanzarote* sofreram, imediatamente após o seu lançamento (menos por parte da crítica literária do que pela imprensa), foi a de serem uma manifestação do narcisismo de seu autor<sup>8</sup>. Não adiantaram, portanto, as precauções tomadas por este na introdução à obra, logo abaixo da epígrafe mencionada. Considerando a importância desse texto para a discussão que pretendemos introduzir neste momento de nosso estudo, bem

<sup>7</sup> Publicados em Portugal anualmente, entre 1994 e 1998, os diários correspondem respectivamente aos anos de 1993 a 1997 (*Diários I a V*). No Brasil, a Companhia das Letras publicou-os em dois volumes: *Cadernos de Lanzarote* (1997) reúne os anos de 1993 a 1995, e *Cadernos de Lanzarote II* (1999) contém os dois restantes. Utilizaremos as edições portuguesas.

<sup>8</sup> Na entrada de 9 de abril de 1994, Saramago afirma: “Começam a aparecer reacções aos *Cadernos*. Numa entrevista, o José Carlos de Vasconcelos tinha querido saber se eu não achava que há um certo narcisismo no livro, e agora a Clara Ferreira Alves, no *Expresso*, retoma o mote quase nos mesmos termos. [...] Respondi à pergunta de José Carlos que ‘toda a escrita é narcísica’ e que ‘a escrita de um diário, sejam quais forem as suas características aparentes, é narcísica por excelência’. [...] Espero que a Clara, lendo isto, o entenda e passe, doravante, a distribuir por igual as suas pedradas. Acatarei todas as razões objectivas que creia ter para não gostar do livro, menos essa” (SARAMAGO, 1995, p.88).

como para anunciar, como uma epígrafe, as linhas de pensamento a serem perseguidas em nosso trajeto, convém transcrevê-lo na íntegra:

Este livro, que vida havendo e saúde não faltando terá continuação, é um diário. Gente maliciosa vê-lo-á como um exercício de narcisismo a frio, e não serei eu quem vá negar a parte de verdade que haja no sumário juízo, se o mesmo tenho pensado algumas vezes perante outros exemplos, ilustres esses, desta forma particular de comprazimento próprio que é o diário. Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem. Por outras palavras ainda, e finais, a questão central sempre suscitada por este tipo de escritos é, assim creio, a da sinceridade.

Porquê então estes cadernos, se no limiar deles já se estão propondo suspeitas e justificando desconfiâncias? Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto do chão. Queria eu dizer então que, vivendo rodeados de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais. Ora, trazido pelas circunstâncias a viver longe, tornado de algum modo invisível aos olhos de quantos se habituaram a ver-me e a encontrar-me onde me viam, sinto (sempre começamos por sentir, depois é que passamos ao raciocínio) a necessidade de juntar aos sinais que me identificam um certo olhar sobre mim mesmo. O olhar do espelho. Sujeito-me portanto ao risco de insinceridade por buscar o seu contrário.

Seja como for, que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará amanhã com a sua própria mão a imagem que o contempla.

Ilha de Lanzarote, Fevereiro de 1994 (SARAMAGO, 1994, p. 9-10).

José Saramago toca em alguns pontos cruciais suscitados pela escrita autobiográfica: o conceito de narcisismo, a metáfora do espelho, a ficcionalização do real, a questão da sinceridade, a ideia de que toda obra é autobiográfica porque “tudo é autobiografia”. Esses pontos serão analisados ao longo do percurso que traçamos para compreender o espaço da memória na sua obra, por isso, esse texto introdutório dos diários será convocado em outros momentos, sempre que necessário. Por ora, começaremos por aquela que é a sua ideia central, bem como o cerne de toda a escrita de si: o narcisismo, pois quem escreve sobre si mesmo, a si se olha, como Narciso. Embora esse mito seja clássico, originário que é das *Metamorfoses* de Ovídio, sua abordagem atual pela literatura autobiográfica resulta de sua passagem pelo Romantismo e pela filosofia alemã.

As matrizes filosóficas do Romantismo formaram-se com o pensamento de Fichte (1762-1814) - a transcendência do Eu - e de Schelling (1775-1854) - a Natureza como individualidade orgânica. Ambas “quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da natureza” (NUNES, 2005, p. 56). O idealismo de Fichte postula o primado da autoconsciência, ou seja, a

consciência do sujeito como mediadora entre si mesma e a realidade, que é instaurada por ele (o sujeito). Nas palavras de Benedito Nunes (2005, p. 57),

a autoconsciência, trama formada na intuição intelectual de mim mesmo que possibilita o princípio gerador do saber – intuição indistinta do ato que, instaurando o meu ser, instaura, ao pensá-lo, o próprio mundo – também serve de fundamento à realidade.

Compreende-se, portanto, que esse avultamento do sujeito tenha-se tornado a principal característica do Romantismo. Segundo o pensamento de Fichte, a expansão do Eu faz dele um incondicionado absoluto que condiciona todo o resto, ou seja, o Não-eu: “o Eu coloca o Não-eu no Eu” (BORNHEIM, 2005, p. 87). Dessa forma, a realidade não é simplesmente explicada pelo Eu, mas é também posta por ele. A superação do dualismo fortalece o Eu, elevando-o à razão da existência do ser no mundo: o Eu é o próprio mundo. Foi principalmente esse princípio de unidade (entre o Eu e o Não-eu) que fez de Fichte o filósofo do Romantismo, admirado pelo grupo formado pelos irmãos Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Schelling e outros nomes responsáveis pela consolidação do movimento.

Friedrich Schlegel (1772-1829) acrescentará à filosofia de Fichte um elemento relativamente negligenciado por este: a valorização da arte e, conseqüentemente, do artista, o único capaz de superar em parte a oposição entre o real e o ideal. Se, para Fichte, a consciência humana condena o homem a viver sempre no âmbito do finito, em busca do infinito, ou seja, condena-o ao dever-ser, Schlegel acredita que a arte pode aproximar-se, mais do que a filosofia, do Ideal. É o domínio do artista sobre o real que permite esse avanço, impossível para os outros homens:

Se a filosofia não consegue concretizar o ideal da liberdade, a arte pode ao menos indicar um caminho que leve a tal concretização. De onde vem esse poder da arte? Na criação artística, o homem serve-se do sensível para dominá-lo e, através desse domínio, o Não-eu, o mundo sensível, como se espiritualiza, se idealiza. Através da idealização que é a obra de arte, estabelece-se a unidade entre o real e o ideal (BORNHEIM, 2005, p. 87).

Bornheim adverte que, embora essa ideia já tivesse aparecido em alguns ensaios de Schiller (1759-1805), é Goethe (1749-1832) quem exerce maior influência sobre Schlegel, com a sua tese de que o artista pode realizar a síntese entre o real e o ideal. Atribuindo relevância ao artista, essa teoria valoriza, em última instância, o Eu, que por meio da arte, produzindo-a ou fruindo-a, aproxima-se mais da liberdade ideal.

A relevância do Eu e a superioridade do sentimento em relação à razão são as marcas de outra forte influência sobre os românticos: a obra de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Não se trata apenas da sua teoria do “bom selvagem”, que defendia o retorno do homem a um estado de inocência que a sociedade moderna impossibilitava; trata-se, principalmente, da atitude de voltar-se sobre si mesmo, examinando seus sentimentos para conhecer-se e, por esse meio, conhecer todos os homens. Esse pensamento, aliás, tem um equivalente antigo nos *Ensaio*s de Montaigne (1533-1592), para quem cada homem traz inteira em si a condição humana:

Apresento uma vida das mais vulgares, que nada tem de especial. A vida íntima do homem do povo é de resto um assunto filosófico e moral tão interessante quanto a do indivíduo mais brilhante; deparamos em qualquer homem com o Homem. Tratam os escritores em geral de assuntos estranhos à sua personalidade; fugindo à regra – é a primeira vez que isso se verifica – falo de mim mesmo, de Michel de Montaigne, e não do gramático, poeta ou jurisconsulto, mas do homem. Se o mundo se queixar de que só fale de mim, eu me queixarei de que ele não pense somente em si (MONTAIGNE, 1961, p. 142).

Em Montaigne, no entanto, o autorretrato – forma escolhida para suas meditações – unido ao estilo, digamos, didático do ensaísta, torna menos ostensiva a presença do sujeito da escrita. Embora possamos apontar, em ambos os autores, uma motivação política para os seus escritos autobiográficos, em Rousseau predomina a marca do ressentimento. Seja, por exemplo, nas *Confissões*, escritas entre 1765 e 1770, ou em *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, compostos de 1776 até a sua morte, em 1778, encontramos um Eu dilacerado pelo sentimento de injustiça causado por um mundo que, segundo o autor, o excluiu. Por isso, busca na solidão e na meditação um alento para suas dores, e a calma do seu coração:

Tudo o que me é externo de agora em diante me é estranho. Não tenho mais neste mundo nem próximos, nem semelhantes, nem irmãos. Estou sobre a terra como num planeta estranho onde tivesse caído daquele que habitava. Se reconheço à minha volta alguma coisa, são apenas objetivos aflitivos e dilacerantes para o meu coração, e não posso colocar os olhos sobre o que me toca e rodeia sem encontrar sempre algum desdém que me revolta ou dor que me aflige. Afastemos de meu espírito, portanto, todos os penosos objetos de que me ocuparia de maneira tão dolorosa quanto inútil. Sozinho para o resto de minha vida, visto que encontro apenas em mim o consolo, a esperança e a paz, só devo e quero me ocupar de mim. É neste estado que retomo a continuação do exame severo e sincero que chamei outrora minhas *Confissões*. Destino meus últimos dias a estudar a mim mesmo e a preparar com antecipação as contas que não tardarei a prestar sobre mim. Entreguemo-nos por inteiro à doçura de conversar com minha alma, pois ela é a única que os homens não me podem tirar (ROUSSEAU, 2010, p. 12).

Ainda não aparece na obra de Rousseau, que esse excerto exemplifica, o ideal de fraternidade proposto por Schlegel. Considerando que Deus está em cada indivíduo, Schlegel e seu grupo acreditavam na possibilidade de mediação do divino entre os homens. “Daí a apologia que faziam da vida comunitária e o elogio da amizade. [...] O artista genial é quem melhor



realiza o absoluto que traz em si e melhor comunica-o aos outros” (BORNHEIM, 2005, p. 93). Em Rousseau, naturalmente, há um propósito de comunicação, mas é menos para compartilhar o divino do que para denunciar a desumanidade dos homens a partir de sua própria experiência.

Assim, a individualidade, solitária em Rousseau ou fraterna em Schlegel, tornou-se o traço mais forte do Romantismo. Prova-o não apenas a produção literária do período, mas principalmente o fato de ela ter construído uma nova visão de mundo, antirracionalista e baseada na ideia de liberdade do sujeito. Graças a essa constituição de um novo homem, e também a mudanças sociais importantes que decorreram desse fato, o individualismo ultrapassou os limites da literatura e da filosofia. Impulsionado pelo capitalismo em suas diversas formas, degenerou em um tipo de sociedade marcada pelo culto da imagem e do espetáculo: transformou-se em narcisismo.

É preciso, no entanto, cautela em relação à superficialidade com que o tema do narcisismo muitas vezes é tratado. Oriundo da psicanálise, foi adotado pelas ciências sociais, de onde migrou para o uso coloquial com o sentido quase sempre pejorativo, como sinônimo de exibicionismo e egocentrismo exacerbado. Esse conceito também é comumente atribuído aos escritores memorialistas, acusados de narcisismo por se debruçarem sobre si mesmos, geralmente em narrativas que pretendem contar as suas vidas. Por isso a resposta de Saramago no prefácio aos *Cadernos de Lanzarote* (1995, p. 88), afirmando que “toda a escrita é narcísica”. De fato, os românticos nos ensinaram que tudo parte do Eu, o que não exclui (nem poderia) a existência do Outro, ou do Não-eu.

A vinculação da origem da autobiografia ao Romantismo e à civilização ocidental (segundo Clara Rocha (1992, p. 14), o termo autobiografia foi utilizado pela primeira vez em 1789, em língua alemã, por F. Schlegel, passando para outras línguas europeias a partir de 1800) deve-se a uma série de fatores históricos relacionados com a formação do individualismo moderno, coroada com a *Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos*, de 1789.

Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação (MIRANDA, 1992, p. 26).

Foi o período romântico, pois, que consagrou a autobiografia como gênero literário independente. Para Clara Rocha, o motivo está no fato de esse tipo de escrita ter sido considerado então como um modo de o Eu se realizar na linguagem, o que o aproximaria da poesia, cara aos românticos. E acrescenta:

Convém igualmente acentuar que, durante este período, a função autobiográfica submergiu o espaço literário na sua globalidade. É para este fenômeno que Georges Gusdorf chama a atenção, [...] sugerindo que todo o Romantismo (ou quase todo) pode ser considerado como uma extrapolação da literatura do *Eu*.

Esta ideia não está longe da célebre afirmação de Goethe em *Dichtung und Wahrheit*, segundo a qual a sequência de suas obras constituía uma crônica da sua vida, a transmutação contínua das suas experiências em substância literária (ROCHA, 1992, p. 62).

A centralização no *eu* é, por isso, responsável pela utilização frequente do mito de Narciso para a caracterização da escrita autobiográfica. De fato, é a imagem de si que o narrador desse gênero contempla, no presente (como ocorre nos diários e no autorretrato) ou no passado (através da autobiografia ou das memórias). Em qualquer dos casos, a imagem jamais será nítida, do mesmo modo que a água ondulada em que Narciso se via, pois o tempo, as lacunas da memória ou a impossibilidade de representação da linguagem impedem a composição de um retrato fiel do memorialista.

O mito de Narciso deu origem a diversas interpretações, dentro e fora da literatura. No *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel (2005), Yves-Alain Favre informa:

A origem do personagem e da gênese do mito continuam para nós desconhecidas. Desde sua primeira aparição nas *Metamorfoses* de Ovídio, a lenda de Narciso se apresentou perfeitamente constituída e possuindo já uma significação mítica. Narciso nasce dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liríope (rio da Beócia). Sua mãe, dotada de rara beleza, logo depois do nascimento de Narciso deseja saber se ele viverá muito tempo. Ela interroga Tirésias que lhe responde: “Sim, se ele jamais se conhecer” (FAVRE *apud* BRUNEL, 2005, p. 747).

Belo e orgulhoso, Narciso despreza as ninfas, que se tomam de amores por ele. Sua frieza causa a morte de Eco, o que provoca a ira das outras, que pedem por justiça à deusa Nêmesis. Narciso é então condenado a amar e jamais possuir o objeto de seu amor. O restante da história é bem conhecido: vendo um dia sua imagem refletida na água de uma fonte, o jovem apaixonou-se por ela. Quando percebe que é a si mesmo que contempla e deseja, seu desespero o leva à morte. Em seu lugar aparece uma flor de pétalas brancas e centro da cor de açafreão, a que deram o nome de narciso.

Para Yves-Alain Favre (2005, p. 747), o mito “ilustra o poder de Nêmesis que restabelece a justiça universal. Narciso foi punido por ter desejado subtrair-se à lei comum e por ter recusado a amar alguém”. Ora, se fosse tomada no sentido original, essa acusação não poderia ser feita ao escritor autobiográfico, afinal escrever sobre si mesmo não significa necessariamente recusar-se a amar o outro. No entanto, o termo “narcisista”, quando se refere à escrita de si, geralmente tem uma conotação pejorativa, muito mais próxima da ideia de

exibicionismo do que do drama vivido pelo pobre moço da lenda. O sujeito narcisista seria, então, o oposto daquele definido por Ortega y Gasset em sua famosa frase, pois nesse caso, a circunstância só teria importância depois de interiorizada pelo eu, a ponto de desaparecer, restando apenas o olhar particular sobre o mundo, ou o olhar no espelho.

A interpretação do mito de Narciso, da forma como acabamos de descrever, bem como o uso do termo “narcisista” em declarações e críticas apressadas, baseia-se em observações empíricas ou conclusões sem base científica que as sustente. O fato é que a propagação do mito ultrapassou os limites da psicanálise, primeira área do conhecimento a utilizar-se da Arte para a explicação dos seus fenômenos, especialmente com os estudos pioneiros de Freud<sup>9</sup>. A despeito da complexidade desses estudos, certos termos da psicanálise passaram a ser utilizados com muita facilidade: pessoas absolutamente leigas nessa área falam com naturalidade sobre o “complexo de Édipo”, por exemplo, para explicar as atitudes dos outros, muitas vezes sem conhecerem a origem do termo, ou seja, a tragédia de Sófocles, de quem jamais ouviram falar, nem sequer terem lido Freud, que nem por isso deixou de ser popularizado.

Um processo semelhante parece ter ocorrido com o mito de Narciso. Os sinais da patologia clínica a que ele deu nome são os seguintes:

dependência do valor vicário proporcionado por outros, combinada a um medo da dependência, uma sensação de vazio interior, ódio reprimido sem limites, e desejos orais insatisfeitos [...], pseudo-autopercepção, sedução calculada, humor nervoso e autodepreciativo (LASCH, 1983, p. 57).

Christopher Lasch observa que essas características, ignoradas pelos estudos sociológicos por considerarem-nas estritamente psicológicas, na verdade refletem, em muitos aspectos, os padrões da cultura contemporânea, como o medo da velhice, da passagem do tempo, o culto de celebridades, a deterioração das relações humanas. Comparado com a visão do senso comum, esse complexo de sintomas foi esvaziado e substituído pela única ideia de egoísmo, esta também destituída de sua caracterização patológica e encarada simplesmente

---

<sup>9</sup> O primeiro e principal deles é de 1914, traduzido para o português com o título “Sobre o narcisismo: uma introdução”. Freud inicia o texto atribuindo a Paul Näcké o uso do termo “narcisismo”, em 1899, “para denotar a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado – que o contempla, vale dizer, o afaga e o acaricia até obter satisfação completa através dessas atividades” (FREUD, 2006, p. 81). Utilizando a teoria da libido, Freud propõe a categoria de “parafrenia” para diagnosticar os pacientes narcisistas, ou seja, aqueles que expressam megalomania e desinteresse do mundo externo, em consequência do fato de sua libido não permanecer ligada a objetos na fantasia, mas ser deslocada para o ego. Para Freud, uma pessoa narcisista pode amar: “(a) o que ela própria é (isto é, ela mesma), (b) o que ela própria foi, (c) o que ela própria gostaria de ser, (d) alguém que foi uma vez parte dela mesma” (FREUD, 2006, p. 97). Esses aspectos manifestam-se, por exemplo, em comportamentos que consideramos naturais (ou normais), como as atitudes protecionistas e afetuosas dos pais em relação aos filhos; elas seriam, no fundo, segundo Freud, a revelação de um narcisismo renascido.

como um fenômeno natural, inerente à condição humana. “Narcisista” tornou-se uma etiqueta de uso fácil, aplicada muitas vezes na falta de argumentos sólidos para explicar uma situação ou um comportamento.

As ciências sociais, por sua vez, afastaram-se da Psicanálise quando passaram a usar o termo “narcisismo” para tentar explicar as mudanças nas sociedades e culturas ao longo da história, naturalmente com o rigor científico de seus métodos. Um dos livros fundamentais sobre o assunto, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*, de Richard Sennett (1989), embora faça referências importantes aos estudos de Freud, privilegia a visão histórica para analisar as relações entre o público e o privado:

Um elo ligando a maneira pela qual as pessoas encaram as suas relações sexuais e aquilo que experimentam na rua pode parecer artificial. E, mesmo que se concorde quanto a existência de tais conexões entre as modalidades da vida pública e da vida pessoal, poder-se-ia objetar, com razão, que elas têm raízes pouco profundas do ponto de vista histórico. Foi a geração nascida após a Segunda Guerra Mundial que se voltou para dentro de si ao se libertar das repressões sexuais. É nessa mesma geração que se operou a maior parte da destruição física do domínio público. A tese deste livro é a de que esses sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada ficaram por muito tempo incubados. São resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista (SENNETT, 1989, p. 30).

O longo trabalho de Richard Sennett consiste em provar que o desequilíbrio entre a vida privada e a pública é o principal responsável pelos males da sociedade moderna, que gerou mitos como a “ideologia da intimidade”: a crença de que “o calor humano é nosso deus” (SENNETT, 1989, p. 317), e de que todos os distúrbios e conflitos sociais são causados pela impessoalidade, pela alienação e pela frieza. A crítica do autor desmistifica uma suposta humanização por meio da cultura da intimidade, que faz, por exemplo, que uma sociedade valorize mais o político por suas ações na vida privada do que por seu projeto para a comunidade que pretende representar. O efeito perverso desse processo é que a publicidade de uma imagem falsa pode encobrir uma ação real que, no caso da política, afeta a vida de um grande número de pessoas cuja ausência de senso crítico – também provocada pela intimidade – impede-as de perceberem o quanto estão sendo enganadas.

Sennett aponta como origem dessa mistificação a tradição do *theatrum mundi*. Lembra que, em Platão, essa ideia traduzia o mundo como um grande teatro em que os seres humanos eram manipulados pelos deuses. No Cristianismo, a plateia era formada unicamente por Deus, que assistia angustiado aos desmandos da utilização do livre arbítrio por suas criaturas mascaradas. Por volta do século XVIII, ocorre uma mudança em relação à plateia, tornando os

homens espectadores uns dos outros, “e a angústia divina dando lugar a um auditório que deseja usufruir, embora um tanto cinicamente, a representação e as falsas aparências da vida diária” (SENNETT, 1989, p. 53). Como o autor pretende mostrar, essa concepção é a que vigora ainda nos tempos modernos.

Além de distanciar a natureza humana da ação social, Sennett acredita que essa tradição da sociedade como um teatro tem enraizado a ideia de que viver é a arte de representar, ou seja, desempenhar “papéis”. O corpo, a roupa, o discurso, a propaganda, a política, o comércio, tudo foi contribuindo, sob os efeitos do capitalismo, para a supressão do ego coletivo em nome do individual. Por isso, o autor afirma: “O mundo de Fielding, onde as máscaras não exprimem a natureza dos atores, estava acabado; as máscaras haviam se tornado rostos (SENNETT, 1989, p. 186). A consciência disso deve ser o motivo da angústia do Eu expresso por Fernando Pessoa em “Tabacaria”:

Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres  
[...]  
Fiz de mim o que não soube,  
E o que podia fazer de mim não o fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espelho,  
Já tinha envelhecido (PESSOA, 1972, p. 362 e 365).

O poema de Álvaro de Campos teria servido bem, como ilustração, ao propósito de Sennett de mostrar os efeitos da erosão da vida pública, “uma rua cruzada constantemente por gente”, em que o “mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres” era resguardado pela vida privada, que não se misturava com aquela. Garantindo essa separação saudável, havia a impessoalidade, que não deve ser confundida com a frieza e, por isso, ser condenada. Sendo apenas uma pessoa, e não *uma pessoa especial*, o homem estava apto a ver o outro como seu igual. Perdendo o seu caráter natural e passando a representar papéis sociais, o ser humano trocou a universalidade e a impessoalidade do comportamento em público – para Sennett, sinais de civilidade -, pelo cultivo da marca das diferenças entre as pessoas: a personalidade.

A palavra “personalidade” vem do latim *persona*, que tanto significa “pessoa” quanto “personagem”. Daí para a concepção de personalidade como máscara é um passo. Para Sennett, é quando a personalidade invade o domínio público que a representação de papéis começa, e com ela a necessidade do uso de máscaras: o político, por exemplo, precisa ter carisma; entre colegas de trabalho, é preciso ser simpático para ser aceito, importando menos a competência do indivíduo do que sua capacidade de se tornar íntimo. O uso contínuo das máscaras, no entanto, faz diluir-se a separação entre o real e o aparente, entre o ator e sua personagem: “Quando quis tirar a máscara, / estava pegada à cara”, diz o poeta. É a fase em que o eu equivale a uma imagem forjada: “a personalidade é inerente às aparências, por oposição ao caráter natural, que, como a própria Natureza, transcende cada aparição no mundo” (SENNETT, 1989, p. 194). A supremacia da aparência caracteriza uma nova sociedade.

Como corolário desse processo, a sociedade intimista, centrada na personalidade, desenvolveu dois princípios, segundo o autor: o narcisismo e a *Gemeinschaft* (comunidade) destrutiva. “O narcisismo [...] é a busca da gratificação do eu que ao mesmo tempo evita que tal gratificação ocorra” (SENNETT, 1989, p. 272), enquanto a ideia de comunidade, oposta à de sociedade, “é a crença de que quando as pessoas se abrem umas com as outras cria-se um tecido que as mantém unidas” (SENNETT, 1989, p. 274). Essa união pode ser encarada como necessidade para a sobrevivência da comunidade, que alimenta uma autoimagem coletiva, o que não seria mau, se houvesse ainda uma vida pública: “Se as pessoas nem estão falando com as outras nas ruas, como poderão saber quem são em grupo?”, pergunta Sennett (1989, p. 275). Na realidade, há um imaginário compartilhado, mas não uma ação compartilhada.

Esse fenômeno – de um lado, o culto da intimidade, de outro, o distanciamento narcisista – é também observado, de outra perspectiva, por Antoine Prost em um dos ensaios que compõem a *História da Vida Privada* (2012). Examinando as fronteiras entre o público e o privado, o autor procura esclarecer, logo de início, que essa distinção varia de acordo com o meio social, aspecto que Sennett parece desconsiderar, preferindo a generalização. Prost lembra que, para a burguesia francesa da Belle Époque, a separação entre os dois domínios era bem clara, como mostram estas prescrições que o autor colheu no manual de etiqueta da baronesa Staffe: “‘Quanto menos relações mantemos com a vizinhança, mais merecemos a estima e a consideração dos que nos cercam...’, ‘no trem ou em qualquer outro local público, as pessoas bem-educadas jamais travam conversa com desconhecidos...’” (PROST, 2012, p. 15). Nos bairros populares, por sua vez, as características das moradias, pequenas e muitas vezes habitadas por mais de uma família, ou divididas de modo a serem também o local de trabalho, não permitiam essa separação rigorosa entre a vida pública e a vida privada.

Quanto ao aspecto da teatralidade, Prost o considera positivo enquanto regra de convívio, assim como Sennett, mas observa que, pelo menos nos ambientes não burgueses, a representação de papéis inclui uma certa dose de personalidade:

[As mulheres da cidade] não esperam o comportamento, mesmo “comercial”, de uma caixa de supermercado, e sim um serviço de atendimento mais pessoal. O comerciante deve conhecer as freguesas, saber seus gostos e prever suas compras. Não é apenas o contato comercial que está em questão; a qualidade do pão não conseguirá salvar a padaria se a padeira não for sociável: ela precisa que suas práticas sejam aceitas para garantir sua reputação e a fidelidade da freguesia (PROST, 2012, p. 103).

Portanto, a relação entre o público e o privado não pode ser tratada de modo universal, pois ela não tem o mesmo sentido em todas as camadas sociais.

Embora consideradas as diferenças de extensão e de metodologia entre os ensaios de Richard Sennett e Antoine Prost, se compararmos as opiniões dos dois autores, perceberemos neste último uma visão menos negativa da transição entre o público e o privado. Mesmo depois de mapear, como Sennett, as mudanças sociais ocorridas no século XX – no trabalho, na política, na família, na moda etc. – Prost não acredita que a esfera do público foi invadida pelos valores da vida privada. Em primeiro lugar, porque o relaxamento das regras de convívio ou códigos sociais não provocou o seu desaparecimento: “não se pode dizer qualquer coisa a um superior ou a um colega, nem se vestir de qualquer jeito. Para se expressar na esfera do público, a pessoa deve recorrer a esses códigos mais complexos, porém igualmente efetivos” (PROST, 2012, p. 123). A negligência quanto às regras de convívio submeteria a pessoa ao risco da incompreensão ou exclusão social.

A outra razão apontada por Prost estabelece uma relação dialética com o pensamento de Sennett: se é verdade que a vida privada penetrou no âmbito do público, desvirtuando-o, do mesmo modo a vida pública passou a influenciar a vida privada. O principal veículo dessa infiltração, segundo o autor, são os meios de comunicação de massa, que permitiram o desenvolvimento daquela que se tornou a grande modeladora de seres humanos em nosso tempo: a publicidade<sup>10</sup>. Assim, sutilmente, a opinião pública veiculada pela imprensa, ou o apelo comercial emitido pela propaganda vão aos poucos cooptando as mentes que, se não

---

<sup>10</sup> Em *A Bagagem do Viajante*, na crônica intitulada “O décimo terceiro apóstolo”, esse é o epíteto com que o autor designa a publicidade: “Como os antigos, corre o mundo todo e fala todas as línguas. A par dos métodos que a tradição legou, aplica os novos processos de marketing, utiliza largamente os audiovisuais, incita os continuadores de Miguel Ângelo a desenharem cartazes e os imitadores de Dante a versicularem slogans. O décimo terceiro apóstolo é alto, elegante, desportivo, cheira a água-de-colônia, tem as fontes adequadamente grisalhas, a pronúncia saxônica, um pouco ciciada – e chama-se Publicidade” (SARAMAGO, 2000, p. 116).

estiverem atentas a essa manipulação, acabarão por imitar modelos acreditando estar agindo com autenticidade.

A conclusão do ensaio de Prost reafirma a sua serenidade em relação ao tema. O autor não apenas considera radical demais a divisão social entre o público e o privado, como aposta no equilíbrio que o abrandamento do limite entre eles possa proporcionar à sociedade.

Sennett, ao contrário, não acredita na possibilidade desse equilíbrio, que só seria possível no tempo em que as máscaras removíveis ditavam as regras de convívio. Caracterizando-se por valores do âmbito privado, a sociedade perde a sua civilidade, ou seja, “a atividade que protege as pessoas umas das outras e ainda assim permite que elas tirem proveito da companhia umas das outras. Usar máscara é a essência da civilidade” (SENNETT, 1989, p. 323). O que Sennett condena não é o uso desse artifício como recurso necessário para viver em sociedade, protegendo o eu de ser sobrecarregado pelo outro, mas sim a sua utilização como substituto do eu, não permitindo mais a distinção entre a máscara e o rosto, quando ela fica, como no poema de Fernando Pessoa, “pegada à cara”.

A sobrecarga da personalidade gera, portanto, a incivilidade. Sennett cita vários tipos de incivilidade: nas relações de amizade, na política, na comunidade, na vida intelectual e literária. Nesse último aspecto, especialmente, nossos trabalhos se cruzam, pois o exemplo de incivilidade intelectual e literária que ele fornece se encontra

naquelas autobiografias ou biografias que desnudam compulsivamente cada detalhe dos gostos sexuais, hábitos de dinheiro e fraquezas de caráter de seus sujeitos, como se devêssemos entender melhor a vida, os escritos e as ações no mundo dessa pessoa através da exposição de seus segredos (SENNETT, 1989, p. 324).

Em defesa da autobiografia, caso isso fosse necessário, poderíamos observar que o autor menciona tipos extremos da escrita de si, em que o grau de narcisismo é quase patológico. Tais obras não parecem existir em número tão elevado a ponto de caracterizar genericamente a autobiografia, nem essa foi, ao que parece, a intenção do autor.

Como contraponto, em parte, ao pensamento de Richard Sennett, *A Cultura do Narcisismo*, de Christopher Lasch (1983), critica a desvalorização do nível pessoal por parte do seu antecessor: “A tendência desta análise [de Sennett] é exaltar o liberalismo burguês como a única forma civilizada de vida política e a ‘civilidade’ burguesa como a única forma não corrompida de conversação pública” (LASCH, 1983, p. 52). Do ponto de vista de Christopher Lasch, o pensamento de Sennett destrói a esperança de se utilizar a política como instrumento de mudança social, visto que, na contemporaneidade, ela consiste sobretudo em atender aos interesses narcisistas de seus atores.



Em relação ao fim da “civilidade”, devido à predominância da vida privada, Lasch considera que a análise de Sennett, insistindo na separação entre o público e o privado, ignora o quanto esses âmbitos são sempre interligados. Além disso, “o culto da intimidade origina-se não da afirmação da personalidade, mas de seu colapso” (LASCH, 1983, p. 53). Isso explicaria o fato de a valorização da vida privada, caso admitida, não resultar em relações duradouras como amizades profundas ou casamentos estáveis. Se essa impossibilidade, para Sennett, é culpa da “cultura da personalidade” ou “tirania da intimidade”, para Lasch, a origem do problema é, ao contrário, social:

À medida que a vida social se torna cada vez mais hostil e bárbara, as relações pessoais, que ostensivamente proporcionam alívio para estas condições, assumem o caráter de combate. Algumas das novas terapias dignificam este combate como sendo “afirmação” e “luta equitativa no amor e no casamento”. Outras celebram as ligações não duradouras sob fórmulas tais como “casamento aberto” e “compromissos sem prazo para terminar”. Elas, assim, intensificam a doença que pretendem curar. Assim o fazem, contudo, não por meio de um desvio da atenção de problemas sociais para problemas pessoais, de questões reais para falsas questões, mas através de um obscurecimento das origens sociais do sofrimento – que não deve ser confundido com auto-absorção complacente – que é doloroso, porém falsamente experimentado como puramente pessoal e privado (LASCH, 1983, p. 53-54).

Assim, sem alimentar uma antítese entre a vida privada e a pública, Lasch prefere antes investigar as causas ou mudanças sociais que provocaram a alteração do eu nos tempos modernos. Os capítulos do seu livro discutem temas como política, esporte, educação, trabalho, feminismo, religião, família, numa tentativa de compreender, por meio de uma análise tão abrangente quanto possível, o que ele chama de “cultura do narcisismo”. Quanto ao vínculo entre o público e o privado, o autor vai buscá-lo na psicanálise, cujos estudos sobre o indivíduo diriam mais respeito à sociedade do que se acredita. O homem, para ele, deve ser considerado em sua relevância não enquanto indivíduo somente, mas em sua relação com os outros<sup>11</sup>.

Para conhecer a sociedade e seus males é preciso, então, conhecer antes o indivíduo. Lasch não acredita na ideia de que os grupos têm uma vida própria. Por outro lado, esquecer o vínculo entre o indivíduo e o grupo significa correr o risco de não compreender nem um nem o outro. A conclusão pode estar na afirmação de Louis Lavelle, quando analisa *O Erro de Narciso* (2012, p. 53): “A intimidade, portanto, é individual e universal ao mesmo tempo. A intimidade que acredito ter comigo mesmo só se descobre na intimidade da minha própria comunicação com um outro”. Esse princípio fundamental da comunicação, sem a qual a individualidade não

---

<sup>11</sup> Gilles Lipovetsky, em *A Era do Vazio* (2005), retoma esse debate entre o público e o privado, especialmente no ensaio intitulado “Narciso ou a estratégia do vazio”, cujas ideias, às vezes em concordância, outras não, baseiam-se nos trabalhos de Sennett e Lasch.

existe, envolve várias relações: o eu consigo mesmo, com sua família, com sua comunidade, e também com o seu passado, não apenas o pessoal, mas o da história da humanidade.

Um dos méritos do trabalho de Lasch, a nosso ver, é a reabilitação da história ou do passado como um reservatório de ideias e experiências necessário para enfrentar o futuro: “A indiferença de nossa cultura pelo passado – que facilmente encobre hostilidade ativa e rejeição – fornece a prova mais palpável da falência dessa cultura” (LASCH, 1983, p. 16). Coerentemente, o autor recorre ao método histórico para compreender o presente. Sua análise mostra que o culto narcisista do “aqui e agora”, uma espécie de *carpe diem* superficial porque criado e alimentado pela propaganda, desvaloriza a experiência sem perceber que, assim, cultiva o esvaziamento cultural, que culmina na anulação do próprio eu enquanto ser social.

A escrita de si não pode, portanto, existir sem o passado. Mesmo o diário, que é a forma menos retrospectiva do gênero, relata acontecimentos passados e acumula experiência. Utilizando uma imagem bela e eficaz, Louis Lavelle assim compreende o ato dessa escrita e sua relação com o passado, a partir do gesto autocontemplativo de Narciso: “Ele é como quem escreve suas memórias e busca usufruir da sua própria história antes que ela tenha terminado. Olhar-se num espelho é ver sua história avançar em sua direção: ali ninguém pode ler senão para trás o segredo do seu destino” (LAVELLE, 2012, p. 41). Dizer, ou tentar descobrir, quem é significa falar de onde veio, do percurso que seguiu, das dores, conquistas e amores que formaram a sua pessoa.

Do mesmo modo, a escrita ficcional mantém essa ligação entre o vivido e o imaginado. Esse também é o pensamento de Orhan Pamuk, principal romancista turco da atualidade, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 2006. Na reunião de conferências a que deu o título de *O romancista ingênuo e o sentimental* (2011), o autor analisa a arte do romance a partir do ensaio de F. Schiller (1991) sobre a poesia ingênua e a sentimental. Transcreveremos parte da resenha que ele faz do texto de Schiller, que tomará como bússola para o seu:

Nessa obra famosa, que Thomas Mann descreveu como “o mais belo ensaio da língua alemã”, Schiller divide os poetas em dois grupos: os ingênuos e os sentimentais. Os ingênuos estão irmanados com a natureza; na verdade, são como a natureza – calma, cruel e sábia. Escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar, não se dando ao trabalho de considerar as consequências intelectuais ou éticas de suas palavras e não se importando com o que os outros possam dizer. Para eles – ao contrário do que ocorre com os escritores contemporâneos – a poesia é como uma impressão que a natureza produz neles organicamente e que nunca mais os deixa. A poesia ocorre naturalmente ao poeta ingênuo, brotando do universo natural do qual faz parte. [...] No ensaio de Schiller, que suscita em mim grande admiração toda vez que o leio, há um atributo entre as características definidoras do poeta que desejo enfatizar de modo especial: o poeta ingênuo não tem dúvida de que seus enunciados, suas palavras, seus versos vão retratar a paisagem geral, vão representá-la, vão descrever e revelar,

adequada e minuciosamente, o sentido do mundo – pois esse sentido não está distante nem escondido dele.

Em contraposição, de acordo com Schiller, o poeta “sentimental” (emocional, reflexivo) se inquieta basicamente por uma razão: ele não sabe ao certo se suas palavras vão abarcar a realidade, se vão alcançá-la, se seus enunciados vão transmitir o sentido almejado por ele. Assim, está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento. O poeta ingênuo não vê muita diferença entre sua percepção do mundo e o mundo em si. Já o poeta moderno, sentimental-reflexivo, questiona tudo que percebe, até mesmo os próprios sentidos. E, quando vaza suas percepções em verso, princípios educativos, éticos e intelectuais o ocupam (PAMUK, 2011, p. 17-18).

Pamuk considera importante a relação do escritor com a sua obra e com o mundo. Embora concorde com a advertência dos teóricos da literatura, de que não se deve buscar entender um romance à luz da vida do autor, o escritor valoriza, ao longo de seu livro, “a ‘assinatura’ do autor ou autora - sua maneira única de representar o mundo” (PAMUK, 2001, p.37). Tomando como exemplo a cena da viagem de trem em que Anna Kariênina tenta em vão aquietar seu espírito com a leitura de um livro, o autor conclui: “sabemos que esses detalhes, essas sensações só podem provir da própria vida, *sendo vividos*, sabemos que, através de Anna Kariênina, Tolstói está nos relatando sua própria experiência de vida e nos mostrando seu próprio universo sensorial” (PAMUK, 2001, p.38). Com isso, não quer dizer que Tolstói escreveu uma obra autobiográfica *strictu sensu*, mas sim que uma obra só é possível porque seu autor viveu e experimentou o seu mundo antes de construir um mundo ficcional, e utilizou nessa construção, voluntariamente ou não, a sua experiência de vida.

O tema da autoconfissão do autor também foi abordado pelos românticos. Em suas “conversas” sobre a poesia, F. Schlegel (1994, p. 69) afirma que “o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade”. Essa perspectiva sobre a relação “vida e obra” não deve ser confundida com o biografismo crítico em vigor no século XIX, condenado por negligenciar a obra como objeto artístico em si. Por outro lado, tal perspectiva reconhece que este “em si” é, em última instância, impossível, tanto quanto anular o Eu que cria a obra de arte, bem como a vivência que, em maior ou menor grau, ele transfigura em sua criação. Para Orhan Pamuk, o equilíbrio entre a vivência e a técnica deve ser o objetivo do romancista:

O processo de identificação é infantil, mas não é inteiramente ingênuo, porque não pode ocupar toda a minha mente. Enquanto parte de minha mente está criando gente de ficção, falando e agindo como meus heróis e em geral tentando se colocar na pele de outra pessoa, outra parte está cuidadosamente avaliando o romance como um todo – supervisionando a composição, imaginando como o leitor vai ler, interpretando a narrativa e os atores e tentando prever o efeito de minhas frases. Todos esses cálculos

sutis, envolvendo o aspecto planejado do romance e o lado sentimental-reflexivo do romancista, revelam uma autoconsciência que está em direto contraste com a ingenuidade da infância. Quanto mais o romancista consegue ser, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental, melhor ele escreve (PAMUK, 2001, p. 54).

Do mesmo modo, o ideal é que os leitores busquem, segundo Pamuk, o equilíbrio entre a atitude ingênua e a sentimental diante da obra de arte, ou seja, nem ler o romance como se fosse autobiografia, nem pensar que todo texto é apenas constructo e ficção. No caso dessas ocorrências, o autor adverte com bom humor: “Devo alertá-los para que mantenham distância dessas pessoas, pois elas são imunes às alegrias de ler romances” (PAMUK, 2011, p. 45). Sua escolha a favor do equilíbrio coincide com o pensamento do poeta alemão: “Porque, enfim, temos de admitir que, considerados unicamente por si, nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos” (SCHILLER, 1991, p. 101). O hibridismo da escrita autobiográfica decorre também dessa diluição de fronteiras entre a vida e a construção artística, como pretendemos demonstrar ao longo do nosso percurso.

Embora mais de dois séculos separem os ensaios de Schiller e Pamuk, o que exige a contextualização de cada um antes de estabelecer as relações entre eles, esse ponto essencial da harmonia entre o ingênuo e o sentimental parece ser o elo mais forte entre os dois. Naturalmente, há que reconhecer que a preocupação de Schiller é muito mais filosófica, caracterizada por sua busca do Ideal. O valor do ensaio de Pamuk, por sua vez, está no objetivo de, digamos, atualizar a essência do pensamento romântico em noções próximas de uma civilização que, se aparentemente desistiu do Ideal, não abriu mão do prazer da fruição artística.

Há um outro aspecto do ensaio de Schiller, e do Romantismo em geral, que permanece ainda hoje e foi revitalizado pela escrita de si, nas suas variadas formas: a valorização da infância. Para Schiller, a infância é o estágio que mais se aproxima do ingênuo em sua naturalidade: “Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância” (SCHILLER, 1991, p. 55). A sentença de José Saramago (2006, p. 7), por exemplo, na epígrafe que criou para as suas memórias da infância: “Deixa-te levar pela criança que foste”, pode ser lida como uma variante da afirmação de Schiller. Mais do que retornar à infância com um saudosismo impotente, a humanidade deveria trazer para o presente alguns traços infantis que a aproximam da Natureza, como a ética da criança.

Escrever as memórias da infância, nesse sentido, não significa, para o memorialista, resgatar o passado – o que em si seria impossível, considerando os limites da memória e da

linguagem -, mas analisar a dimensão da “noite acumulada de meus dias” (ANDRADE, 1983, p. 393) e avaliar até que ponto o adulto do presente se reconhece na criança que foi. O resultado pode ser um balanço “ingênuo-sentimental” sobre o muito (ou pouco) que a Natureza perdeu com a maturidade.

A escrita autobiográfica também herdou do Romantismo o princípio da comunicação entre os indivíduos com sua dupla função: compartilhar a visão de mundo – a subjetividade – do artista, e transmitir o valor que o passado e a tradição têm na formação humana e estética de cada um. Por isso, essa escrita não poderia existir se desconsiderasse a importância da História para o Eu. Por mais que se recuse a falar dos outros, ou que o faça apenas projetando neles a sua imagem, o escritor de memórias não pode – e muitos não querem – negar a existência do mundo ao seu redor. A frase de Ortega e Gasset é incisiva: “Eu sou eu e a minha circunstância, e se não salvo a ela, não me salvo a mim”. A escrita de si é o espaço onde Narciso é ele e a sua circunstância. A escrita de Saramago também.

### **1.3 Contexto, campo literário e autobiografia: o espaço da memória**

No discurso pronunciado a 7 de dezembro de 1998, durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, da Academia Sueca, em Estocolmo, José Saramago afirmou:

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido, poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser (SARAMAGO, 1999, p. 17).

Acerca da criação de suas personagens, os escritores costumam dizer muitas coisas, como o fato de perderem o controle sobre aquelas que se destacam da história e parecem caminhar sozinhas; ou das encruzilhadas em que eles se veem em relação ao destino de outras tantas; ou, ainda, do quanto elas são fruto da sua imaginação ou da sua memória. Alguns até reconhecem que aprendem com suas personagens, mas dizer, como Saramago nesse discurso,

que são criaturas delas, é fazer uma afirmação um tanto insólita no universo da criação literária. Mesmo Flaubert, autor de uma das mais famosas das declarações desse gênero, disse que Madame Bovary era ele, não que o tinha criado.

A estreita relação entre vida e obra, que esse discurso revela, não é um fato consensual entre os estudiosos de literatura, como vimos na primeira seção deste capítulo, quando tratamos do tema da morte do autor. Mas é precisamente no trabalho de um linguista que encontramos um contraponto a essa tese. Em *O contexto da obra literária* (2001), Dominique Maingueneau dedica um capítulo consistente à relação de que tomamos Saramago e sua obra como exemplo. Intitulando-o “A vida e a obra”, começa por não invalidar a importância dos criadores no funcionamento da literatura, e seu argumento fundamental é a existência de reciprocidade entre a vida e a obra do escritor, que o teórico expressa com a palavra *bio/grafia*, em que a barra ao mesmo tempo une e separa os termos da relação:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. [...]

A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Observe-se a tônica que o autor confere à palavra “vida”, sendo ela o ponto em que criador e criatura se alimentam, numa reciprocidade tão íntima que acaba por condicionar a existência de um elemento em relação ao outro, como uma via de mão dupla.

A consonância entre a teoria de Maingueneau e o pensamento de Saramago, exposto no discurso, é evidente. De fato, não é difícil perceber, na obra do escritor português, a presença da “pessoa do autor”, não na forma puramente autobiográfica, ou como ficcionalização de fatos realmente vividos pelo escritor. Isso ocorre em um ou outro momento, mas a presença do autor é sentida geralmente como uma unidade, que se mostra na visão de mundo que perpassa toda a obra, em seus variados gêneros.

Tal unidade, que o leitor pressente, pode ser demonstrada, por exemplo, pela coerência do discurso, tanto do narrador quanto das personagens de qualquer um dos seus livros, que invariavelmente traz a marca da posição política do escritor diante dos problemas sociais e humanos. Mesmo que não conhecêssemos as obras memorialísticas de Saramago, ou algumas

das inúmeras entrevistas que ele concedeu, bem como suas conferências e artigos, enfim, mesmo que tivéssemos acesso apenas à sua obra de ficção, seria possível perceber a recorrência de um conjunto de características, formais e temáticas, que revela a marca (ou a voz, se não estivermos nos excedendo) do seu autor. Mais do que a simples aparição da figura do autor na obra, trata-se de uma convergência entre uma e outra, o que torna difícil, no caso de Saramago, estabelecer aquela ruptura entre vida e obra de que fala Michel Foucault, ao elaborar o seu conceito de *função autor*, muito menos a desaparecimento deste, anunciada por Roland Barthes.

Situando sua perspectiva entre a história literária - que estuda a obra como expressão de seu tempo, valorizando os elementos sociais e históricos que influenciaram a produção da obra - e a orientação estilística - que a examina como um universo fechado, ou seja, como um fenômeno de linguagem autônomo, independente de fatores externos, como a história da época em que surgiu ou a biografia do seu autor -, Maingueneau reivindica uma atualização dos estudos literários a partir da íntima associação entre o texto e o seu contexto.

A preocupação inicial do linguista é esclarecer o que denomina “contexto”. Por um lado, considera ingênua a crença na existência de uma interioridade da obra, em torno da qual haveria um contexto, destacado do mundo ficcional e sendo representado por ele; para Maingueneau, essa separação não é possível, pois o contexto não é exterior à obra, mas faz parte de sua constituição. Por outro lado, em decorrência desse pressuposto, o autor questiona a possibilidade de a obra representar um mundo à parte, numa relação especular: “As obras falam efetivamente do mundo, mas sua *enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam*” (MAINGUENEAU, 2001, p. 19). Assim, não se trata de dois mundos separados, o real e o da ficção, em que este representaria aquele, mas sim de um complexo envolvimento entre ambos, fundamentado nas condições de enunciação da obra. Sem limitar-se ao texto como objeto autônomo e intrinsecamente caracterizado, a análise da obra literária deve estabelecer relações entre esta e o seu contexto, compreendido não apenas como a sociedade historicamente situada em que a obra surgiu, mas sim com o que Pierre Bourdieu (1996) chama de “campo literário”, conceito que Maingueneau toma como base para sua argumentação.

Defendendo-se, com uma postura de ataque, dos que condenam a leitura sociológica da obra literária pelo fato de o seu método supostamente destruir a especificidade desta e comprometer o prazer estético, Bourdieu afirma a legitimidade do labor do cientista social, que se debruça sobre a Literatura para compreender as regras de funcionamento de seu universo, tornando-o mais verdadeiro exatamente por desmitificar o seu caráter transcendental ou sobre-humano.

Sua tese é a de que a obra literária, como toda a ação humana, está sujeita a relações ou mesmo lutas entre os elementos do campo literário, que por sua vez é dominado, como todos os outros, pelo campo do poder: “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, principalmente)” (BOURDIEU, 1996, p. 244). Admitir essa teia de relações significa, para o autor, impedir a visão reducionista da obra, seja como reflexo de um grupo social, seja como objeto autônomo em relação ao seu contexto. A proposta de Bourdieu é bem mais complexa:

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições [...] Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo [...]. Às diferentes *posições* [...] correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo (BOURDIEU, 1996, p. 261-262).

Esse excerto contém a ideia matriz que Bourdieu desenvolve ao longo da obra, segundo a qual a produção artística resulta de um sistema de relações objetivas entre elementos que assumem diversas posições nos campos (como o literário, por exemplo). Cada campo, por sua vez, relaciona-se objetivamente com outros, como o político e o religioso, submetidos todos ao campo do poder.

Há quem veja nessa ideia de relação entre elementos e suas posições, um tributo que seu autor paga ao estruturalismo, em voga na época em que o sociólogo iniciou a publicação de seus trabalhos. Maurício Vieira Martins (2004, p. 71) observa, em estudo sobre a teoria de Bourdieu, que “é um motivo desenvolvido pelo estruturalismo aquele que afirma incessantemente que as tomadas de posição dos agentes sociais devem ser vistas sobretudo como o efeito de uma estrutura que os sobredetermina”. De fato, a análise que Bourdieu propõe tende a alcançar uma superestrutura – o campo de poder – que determina todas as posições dos diversos campos, diminuindo significativamente a autonomia do sujeito criador, como o Romantismo pregava. Por esse motivo, sua tese intimida a “leitura interna da obra”, se ela não for diretamente relacionada com as suas condições de produção.

A confirmação dessa hipótese está na insistência de Bourdieu sobre a natureza objetiva das relações no campo e fora dele. Até a tomada de posição, que poderia sugerir uma iniciativa do sujeito, na verdade depende da posição que ele estiver assumindo no campo, situação que é



“*objetivamente* definida por sua relação *objetiva* com outras posições” (BOURDIEU, 1996, p 261. Grifos nossos). Assumindo uma posição, o autor tem diante de si escolhas a fazer, que dependerão não apenas do seu projeto artístico, mas também do seu projeto de vida e, principalmente, de sua situação no campo. Uma tomada de posição do escritor não resulta da sua total liberdade em relação à tradição: “é preciso lembrar que nessas matérias a liberdade absoluta, exaltada pelos defensores da espontaneidade criadora, pertence apenas aos ingênuos e aos ignorantes” (BOURDIEU, 1996, p 266). Assim, a tradição alimenta toda nova obra (mesmo que esta conteste o seu legado), mas também poderá ser alimentada pelas inovações que a obra lhe incorporar. De todo modo, o escritor sempre estará vinculado a uma tradição.

Para Bourdieu, todas as possibilidades de mudança de posição no campo, mesmo as mais revolucionárias, só acontecem porque já existem “como *lacunas estruturais*”, ou seja, existem como potencialidades a serem concebidas. Além disso, acrescenta o autor, “é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como ‘razoáveis’, pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem dúvida teriam podido concebê-las” (BOURDIEU, 1996, p 266). Desse modo, Bourdieu retira do sujeito criador qualquer possibilidade de inovação independente, pois tudo estaria previsto pela sociologia dos campos, mesmo as pesquisas mais audaciosas, como o foram as vanguardas europeias, por exemplo. Em última instância, é uma posição confortável no campo econômico que determinará a escolha do artista:

A propensão a orientar-se para as posições mais arriscadas, e sobretudo a capacidade de as manter duradouramente na ausência de todo lucro econômico a curto prazo, parece depender em grande parte da posse de um capital econômico e simbólico importante (BOURDIEU, 1996, p 294-295).

Assim, o escritor que vive de outras rendas, independentes das vendas de seus livros, por exemplo, terá maior propensão, segundo Bourdieu, a assumir posições audaciosas no campo literário. O argumento faz sentido, pode até ser tomado como regra, mas não se aplicaria ao caso de José Saramago quando da publicação de *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, os romances que definiram o seu estilo. Se o escritor tinha material simbólico e cultural suficiente, a julgar por sua biografia, seu capital econômico era nenhum. Vejamos como ocorreu esse processo.

No ano de 1975, quando, em decorrência da contrarrevolução de novembro, Saramago foi demitido, decidiu não procurar outro emprego (até porque era improvável que encontrasse) e tentar viver da sua escrita. Depois de sua estreia frustrada em 1947, com *Terra do Pecado*, e tendo consciência de sua imaturidade, o autor havia renunciado à criação literária durante um

intervalo de quase vinte anos, retornando à literatura em 1966. Entre essa data e o ano do seu segundo romance, 1977, publicou dois livros de poesia, dois de crônicas, dois de escritos políticos, e um texto experimental, entre poesia e prosa<sup>12</sup>. À decisão que considerava a mais importante da sua vida (SARAMAGO, 2013, p. 28) seguiu-se outra, não menos significativa, que foi a de retornar ao romance, gênero que abandonara após a primeira experiência.<sup>13</sup>

Saramago inicia então a escrita de *Manual de Pintura e Caligrafia*, que publicaria em 1977. O romance narra a história de H., um pintor medíocre – que tem consciência disso – em sua busca por uma nova forma de expressão, seja na pintura, cuja qualidade deseja melhorar, seja na escrita, em que se aventura como aprendiz. O amor de M., mulher ao mesmo tempo serena e determinada em seu engajamento político e em sua visão de mundo, é um fator decisivo no percurso de autoformação do protagonista: nascem juntos um novo artista e um novo homem.

Considerando, pois, seu caráter de (re)estrela, essa segunda tentativa representa, como acertadamente observa Horácio Costa (1997, p. 275), a conquista do ato de narrar. Para o grande público, Saramago se tornou conhecido com *Levantado do chão* (1980) e foi consagrado com *Memorial do convento* (1982), mas é no *Manual de Pintura e Caligrafia*, assim como nas crônicas, que encontramos a gênese do escritor em que ele se transformou, pois essas obras contêm, como veremos a seu tempo, muitos traços germinais do seu estilo, como a ironia, a reflexão filosófica, a digressão, os temas que abordam a relação do homem com os vários tipos de poder. *Manual de Pintura e Caligrafia* ocupa, na vida e na obra do autor, um espaço de reflexão, transição, aprendizagem e sedimentação:

Primeira incursão pelo território da prosa de ficção do Saramago que já transitara pelos caminhos do verso, da crônica literária e política e da prosa experimental, *Manual de pintura e caligrafia* funciona como um cadinho no qual todo o percurso textual que o escritor acumulara até então se reflete, desde sua primeira configuração em *Terra do pecado* até *O ano de 1993* [...]. Neste processo de reflexão [...] pode o crítico observar, com um pouco de liberdade interpretativa, qual o lugar que corresponde a cada uma dessas linguagens no texto presente frente ao texto futuro ou, para utilizar um símile geológico, qual a contribuição relativa dos diferentes estratos anteriores na conformação do terreno que, a partir de então, o autor virá ocupando com a sua escrita romanesca (COSTA, 1997, p.274).

O livro de Horácio Costa, que é a sua tese de doutoramento, procura examinar “a contribuição relativa dos diferentes estratos anteriores” na formação do escritor maduro. Para

---

<sup>12</sup> Respectivamente: *Os Poemas Possíveis* (1982; 1.ª ed. 1966) e *Provavelmente Alegria* (1987; 1.ª ed. 1970); *Deste Mundo e do Outro* (1986; 1.ª ed. 1971) e *A Bagagem do Viajante* (1996; 1.ª ed. 1973); *As Opiniões que o DL Teve* (1998; 1.ª ed. 1974) e *Os Apontamentos* (1998; 1.ª ed. 1976); *O Ano de 1993* (2007; 1.ª ed. 1975).

<sup>13</sup> Essa informação baseia-se nos livros publicados até então, o que não inclui *Claraboia*, que, embora tenha sido escrito na década de 1950, é uma obra póstuma (2011).

isso, ele analisa cada uma das obras publicadas antes de 1980 (ano de *Levantado do Chão*), em todos os gêneros que Saramago cultivou, apontando as características temáticas e formais que se desenvolveriam nos romances da segunda fase, mas que já se anunciavam nessas obras. O resultado dessa pesquisa constitui material indispensável para a compreensão do período formativo do escritor português.

Se, por um lado, partilhamos das conclusões a que Horácio Costa chegou, com muita competência, em seu trabalho, sentimos, por outro, a necessidade de aprofundar em nossa pesquisa um aspecto que, por escolha metodológica, o autor apenas mencionou no exame de *Manual de Pintura e Caligrafia*: a relação desse romance com a vida de Saramago, ou seja, a relação desse autor com a sua autobiografia, como fundamento para a elaboração da narrativa. Não ignoramos o fato de que é possível ler e analisar esse romance desconhecendo ou desconsiderando o contexto em que ele foi gerado. No entanto, pensamos que a obra ganha uma dimensão mais humana quando levamos em conta, como sugere Maingueneau, as suas condições de enunciação, ou seja, a posição do escritor no campo literário (Bourdieu). Dizemos “mais humana” porque, no caso que estamos analisando, destacamos um elemento biográfico: uma mudança importante na vida do autor que teve consequências decisivas em sua obra.

O elemento biográfico está entre os agentes que compõem a rede responsável pelas condições de enunciação da obra, segundo Maingueneau, que propõe a substituição do esquema que pressupõe a linearidade do processo de gestação da obra (a necessidade de expressão, a escolha de um suporte, a redação, a difusão e o provável reconhecimento) por um outro modelo:

Deve-se preferir a ele um dispositivo de comunicação que integra ao mesmo tempo o autor, o público, o suporte material do texto, que não considera o gênero como um invólucro contingente, mas como parte da mensagem, que não separa a vida do autor da condição social do escritor, que não pensa a subjetividade criadora independentemente de sua atividade de escrita (MAINGUENEAU, 2001, p. 20).

A ideia básica é, portanto, a integração entre o escritor e todos os elementos que se relacionam com a instituição literária, entre eles a própria vida do autor, especialmente os fatos que se relacionam diretamente com a criação de sua obra, como no caso de Saramago e a escrita de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1992). Em situações como essa, mesmo reconhecendo os limites de cada área, devemos admitir, com Bourdieu (1996, p. 365), que a análise histórica é “que permite compreender as condições da ‘compreensão’, apropriação simbólica, real ou fictícia, de um objeto simbólico que pode acompanhar-se dessa forma particular de fruição que chamamos estética”. Assim, o dispositivo de comunicação proposto por Maingueneau permite ao analista uma abertura muito maior em relação às possibilidades de leitura da obra literária,

sem que por isso a sua essência, ou seja, sua natureza estética, seja comprometida. Pelo contrário, a compreensão dessa natureza é facilitada pelo diálogo que porventura se estabeleça entre a obra e o seu contexto de enunciação.

Desse modo, relacionando certos elementos como o autor, o gênero, a condição social do escritor, a subjetividade e a atividade da escrita, podemos comparar *Terra do Pecado*, o primeiro romance de Saramago, com *Manual de Pintura e Caligrafia*, e perceber uma mudança de estilo na composição das duas obras. A atitude do escritor em relação ao segundo romance, alterando significativamente o modo de narrar, a estrutura do enredo, a construção das personagens, enfim, instaura a diferença entre a estética naturalista, que influenciou o primeiro romance, e a moderna (ou pós-moderna, como preferem alguns), que caracteriza o segundo.

Iniciando com a morte do marido da protagonista, *Terra do Pecado* (o título foi alterado pelo editor visando a fins comerciais: o original era *A Viúva*) narra o conflito de Maria Leonor, entre a honra à memória do marido e os seus desejos sexuais incontroláveis, a ponto de fazê-la se envolver com o cunhado e, depois, com o médico da família. O enredo é linear, o que não constitui propriamente uma diferença em relação aos romances posteriores, mas o detalhamento na descrição do ambiente e das ações, mesmo as secundárias, e a construção das personagens, revelam a obediência do jovem escritor (tinha então 24 anos) aos modelos de narrativas do século XIX. Tomemos, a título de ilustração, uma das cenas que flagram o conflito atrás mencionado:

- É simples. Tudo é simples e claro, duma simplicidade e duma clareza naturais... Uma mulher, um homem, a chispa que salta, a razão que se desencadeia, e é tudo... Quando sucedeu, achei-me reles, baixa como a lama, abjecta como um escarro, pensei que não podia viver mais. Depois, acalmei-me, concluí que não agira propriamente como uma mulher, como representante de uma espécie distinta e superior, em que a posse animal foi adornada, crismada, enfeitada de palavras lindas, que a tornaram apresentável, capaz de não ofender os ouvidos mais castos e os sentimentos mais puros: eu procedera como a fêmea pré-histórica, que se embrenhava no mato, berrando, ciosa pelo macho, e que se espojava depois na terra fecunda e negra. Eu era joguete das forças naturais do sexo, as mais misteriosas forças da vida, que são o anseio íntimo para a imortalidade dos deuses. Foi pensando isto que me acalmei: desde que fora tudo consequência duma causa de que não me era possível defender, sentia-me irresponsável como o cavalo que alguém guia para um abismo. Não me cabia responsabilidade na queda, alguém me impelia, alguém me guiava...

Aqui, suspendeu-se um instante, olhou para o médico, que a escutava, atento e impassível, e observou:

-Creio que sei o que está pensando. Desde o histerismo até à loucura, já admitiu todas as hipóteses, não é verdade?... (SARAMAGO, 1997, p. 183-184).

O conteúdo do excerto, que sintetiza todo o livro, é francamente naturalista: explicando-se com simplicidade e clareza “naturais”, Maria Leonor (que não se assemelha a nenhuma das personagens femininas das obras posteriores) descreve sua ação, “abjecta como

um esgarço”, e reconhece que agiu como uma “fêmea pré-histórica” no cio, inevitavelmente submissa às “forças naturais do sexo”. A menção ao histerismo e à loucura completa o quadro de patologia naturalista. Parece que estamos novamente diante de Lenita, a protagonista do romance *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), autor que, segundo Lúcia Miguel-Pereira (1988, p. 129), deixou-se “empolgar pelos famosos ‘estudos de temperamento’”. E, malgrado seu poder descritivo, só conseguiu compor um livro ridículo”. Não seria justo chegar a tanto em relação a *Terra do Pecado*, afinal um livro bem escrito e, dentro de suas limitações, harmônico; mas essa pequena amostra justifica as reservas que Saramago tinha quanto à reedição dessa obra, na qual não se reconhecia.<sup>14</sup>

Merece atenção essa defasagem temática e formal do autor, investindo no naturalismo em plena década de 1940, quando as experiências neorrealistas vigoravam em Portugal, onde também os escritores do ciclo do Nordeste brasileiro, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, eram bem recebidos. Embora se possa alegar uma certa convergência entre os dois estilos, ao elegerem os problemas sociais como tema, a ênfase cientificista do naturalismo há muito havia sido superada. Por que, então, Saramago trilhou esse caminho sem futuro editorial? A resposta pode estar na constituição do que Bourdieu denomina *habitus*:

A relação prática com o mundo e com o tempo que é comum a um conjunto de agentes que empregam os mesmos pressupostos na construção do sentido do mundo em que estão imersos funda a experiência desse mundo como mundo do senso comum. O *habitus* como sentido prático que é o produto da incorporação das estruturas do mundo social – e, em particular, de suas tendências imanentes e de seus ritmos temporais – engendra pressupostos (*assumptions*) e antecipações que, sendo ordinariamente confirmados pelo curso das coisas, fundam uma relação de familiaridade imediata ou de cumplicidade ontológica, totalmente irredutível à relação entre um sujeito e um objeto, com o mundo familiar.

Em suma, o *habitus* é o princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o *por-vir* (BOURDIEU, 1996, p. 363-364).

O conceito de *habitus* parece-nos fundamental para a compreensão da escrita literária e da escrita de si, na medida em que prevê uma instância intermediária, uma espécie de filtro, entre o sujeito e o mundo, mas que é “irredutível à relação entre sujeito e objeto”, ou seja, contempla o eu, o não-eu, a temporalidade, a experiência, tudo que é incorporado pelo ser humano na formação de sua identidade, daí o teor ontológico do conceito. Trata-se de um

<sup>14</sup> Em entrevista a Carlos Reis (1998, p. 40), respondendo se sentia *Terra do Pecado* como um livro seu, Saramago nega: “Não, não sinto e é difícil sentir. Eu às vezes ‘espreito’ o livro e o que nele me interessa é ver se havia por lá disparates e em meia página lida não encontro. Às vezes perguntam-me: ‘Por que não reeditas?’ É que não seria sério! Que senhor é esse que escreveu esse livro? Eu sei lá quem é! Não sou eu... Amanhã morro e suponho que se vai reeditar; mas não se ganhará muito com isso, acho eu”. O romance foi reeditado em 1998.

complexo processo de interiorização de estruturas objetivas, e que irá definir as posições ou tomadas de posição do sujeito nos diversos campos. Assim, no caso de um escritor, por exemplo, as estruturas objetivas como a condição do nascimento, as características dos grupos sociais a que pertencer, o mercado, o acesso (ou não) à cultura erudita, serão incorporadas por ele e devolvidas, explicitamente ou não, na obra que vier a produzir. Naturalmente, é um processo contínuo e sujeito a modificações, dependendo da trajetória do escritor:

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de envelhecimento social que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida (BOURDIEU, 1996, p. 292).

O *habitus* está, portanto, necessariamente vinculado à trajetória social do sujeito e à sua posição no campo. Para compreender, então, o *habitus* (a relação do ser com o mundo e com o tempo) de Saramago e o momento da sua trajetória em 1947, ano da publicação de *Terra do Pecado*, alguns fatores devem ser levados em consideração: o nascimento do escritor em 1922, em uma família de camponeses, na aldeia de Azinhaga; a infância e a adolescência em situação de pobreza, em Lisboa, de que a habitação compartilhada com outras famílias serve de amostra; a impossibilidade econômica de frequentar o Liceu (curso secundário) e a universidade, restando a opção por um curso profissionalizante de serralheiro mecânico; as muitas leituras que fazia sem orientação, na biblioteca pública, que justificam a sua caracterização de autodidata.<sup>15</sup>

A incorporação, pelo escritor, dessas estruturas objetivas pode ter influenciado a escrita do primeiro livro por dois motivos, pelo menos. Primeiro, as condições sociais do jovem aspirante a escritor não lhe permitiam agregar-se a rodas literárias de nenhum tipo, nem comprar os livros lançados à época, o que teria dificultado a sua atualização em relação às produções contemporâneas, mantendo ainda forte a tradição de um período literário que teve como mestre Eça de Queirós, sombra que transparece na sua escrita.

Em segundo lugar, a formação autodidata, unida à pouca idade do escritor, pode ter contribuído para a imaturidade formal da obra. Embora bem escrito do ponto de vista convencional, o romance resente-se da elaboração artística que o material cultural (poderíamos até dizer: a bagagem do viajante) e a experiência de vida do escritor ainda não podiam

---

<sup>15</sup> Fatos narrados pelo autor em *As Pequenas Memórias* (SARAMAGO, 2006).

proporcionar. O “Aviso” que o autor fez publicar como prefácio da reedição da obra parece confirmar essa hipótese:

O autor é um rapaz de 24 anos, calado, metido consigo, que ganha a vida como praticante de escrita dos Hospitais Cíveis de Lisboa, depois de ter estado a trabalhar durante mais de um ano como aprendiz de serralharia mecânica nas oficinas dos ditos Hospitais. Tem poucos livros em casa porque o ordenado é pequeno, mas leu na biblioteca municipal das Galveias, tempos atrás, tudo quanto a sua compreensão logrou alcançar. [...] Neste ano de 1947 em que estamos nascer-lhe-á uma filha, a quem medievalmente dará o nome de Violante, e publicará o romance que tem andado a escrever, esse a que chamou *A Viúva* mas que vai aparecer à luz do dia com um título a que nunca se há-de acostumar. Como no tempo em que viveu na aldeia já havia plantado umas quantas árvores, pouco mais lhe resta para fazer na vida. Supõe-se que escreveu este livro porque numa antiga conversa entre amigos, daquelas que têm os adolescentes, falando uns com os outros do que gostariam de ser quando fossem grandes, disse que queria ser escritor. [...] O romance chamar-se-ia *Terra do Pecado*. Aturdido pela vitória de ir ser publicado e pela derrota de ver trocado o nome a esse outro filho, o autor baixou a cabeça e foi dali anunciar à família e aos amigos que as portas da literatura portuguesa se tinham aberto para ele. Não podia adivinhar que o livro terminaria a pouco lustrosa vida nas padrolas. Realmente, a julgar pela amostra, o futuro não terá muito para oferecer ao autor de *A Viúva* (SARAMAGO, 1998, p. 7-9).

Com o distanciamento da terceira pessoa gramatical, o autor acaba por estabelecer uma separação entre o eu do presente (momento da reedição do livro) e o seu correspondente no passado (aquele que escreveu o livro), o que tanto pode significar um mero jogo linguístico, como pode ratificar o pensamento que ele sempre manifestou: o de não se reconhecer nesse primeiro livro. Ao mesmo tempo, as alegações da juventude do escritor, de seu retraimento, de suas parcas condições financeiras e do seu desejo de lhe ver abertas “as portas da literatura portuguesa” parecem um conjunto de justificativas a pedir complacência para um livro que, embora não o represente, jamais deixará de ser seu.

Assumindo a temporalidade da época em que o livro foi publicado, o autor do “Aviso” utiliza o recurso da prolepse para fazer uma crítica ao autor de *A Viúva*, a quem “o futuro não terá muito para oferecer”. De fato, se Saramago tivesse continuado a escrever romances como *A Viúva/Terra do Pecado*, fruto da sua imaturidade, seu futuro como escritor teria sido bem diferente, ou melhor, estaria fadado a não existir. Foi preciso a tomada de uma nova posição no campo literário, que só veio após um intervalo preparatório de trinta anos, com a publicação de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Nessa obra, como vimos, o autor decidiu pôr em prática, retornando ao gênero romanesco, o que acumulou em experiência de vida e também literária. E a mudança, em relação à narrativa de 1947, faz-se notar logo no primeiro parágrafo, trecho cuja complexidade (bem como a de toda a obra) será analisada com mais vagar em outro capítulo, mas que nos auxilia aqui na comparação com o romance anterior a esse:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermediária, ou interrompere uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta, se, uma vez mais em suma (a primeira vez não o chegou a ser), a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades (SARAMAGO, 1992, p. 5-6).

Apesar do longo parágrafo, cuja sintaxe complexa já revela uma das novas marcas do romancista que está surgindo, bastaria a primeira frase para nos dar a impressão de estar diante de uma narrativa diferente. Não pelo uso da primeira pessoa, embora esse seja o caso único, entre os romances de Saramago, em que o narrador é também personagem. A novidade está em uma certa *vocalidade*, ou mesmo *corporalidade*, como propõe Maingueneau (2001, p. 139), “que remete a uma *maneira de ser*, ao imaginário de um vivido”: o etos literário.

O conceito de Maingueneau para etos deriva, em parte, da retórica antiga, que concebia por *ethé* a personalidade que os oradores mostravam na sua maneira de se exprimir, o que não necessariamente correspondia à pessoa real. Assim, o etos está “vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo ‘real’, apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é portanto o sujeito da enunciação enquanto está enunciando que está em jogo aqui” (MANGUENEAU, 2001, p. 138). Como se pode observar, o autor segue a mesma linha de Benveniste (2005, p. 286) em relação à ideia de sujeito, que analisamos anteriormente. Ao enfatizar que o conceito de etos não ultrapassa os limites do discurso, ou seja, não se estende ao que está fora do enunciado, o linguista ratifica a não vinculação do autor ao texto, pelo menos em sentido imediato:

A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um *fiador* que se encarrega da responsabilidade do enunciado (MANGUENEAU, 2001, p. 139).



De acordo com Maingueneau, o *fiador* tem atributos como *caráter* – conjunto de traços psicológicos – e *corporalidade* – compleição do corpo, maneira de vestir e de habitar o espaço social, que permitem a identificação do leitor (que o linguista chama de co-enunciador) com o texto, fazendo-o participar, através da incorporação desses traços, do mundo imaginário com naturalidade. O leitor aceita o mundo da obra, segundo Maingueneau, porque ele – esse mundo e tudo que o habita - *toma corpo* no ato da leitura.

Não é de estranhar que Maingueneau associe o etos literário, esse fenômeno promovido por tal forma de *incorporação*, ao que Bourdieu denominou *habitus*. Etos e *habitus* seriam, portanto, a transfiguração das práticas sociais – modos de viver, valores de classe, posições nos diversos campos e suas relações – em um mundo elaborado segundo a imaginação do artista. Para Bourdieu, no entanto, essa imaginação não é livre, pois está condicionada à situação do autor no campo (literário, por exemplo). Maingueneau, por sua vez, parece minimizar esse condicionamento, preferindo limitar o etos ao âmbito do enunciado linguístico, mas admite: “O etos não é um procedimento intemporal; como as outras dimensões da enunciação, inscreve as obras numa conjuntura histórica determinada” (MANGUENEAU, 2001, p. 144). É o que, em sua obra, ele chama de *contexto*.

Com essas explicações, embora simplificadas, podemos voltar ao parágrafo inicial de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Quando dizíamos perceber nele um etos, e que isso constitui uma mudança em relação a *Terra do Pecado*, na verdade não significava afirmar que, a rigor, o romance de 1947 fosse desprovido dessa característica. Afinal, como ressalta Maingueneau (2001, p. 150), o etos pode ser disfarçado, mas jamais abolido. Onde estaria, então, a diferença? Acreditamos que na impessoalidade de *Terra do Pecado*, na ausência de uma marca pessoal de seu autor.

Para demonstrar de que modo essa marca manifesta-se em uma obra, pensamos ser viável aliar ao conceito de etos, proposto por Maingueneau, a noção de *habitus* segundo Bourdieu. Assim, consideramos que o etos de uma obra literária é composto de traços que revelam, em essência, as marcas do tempo (através da história e da memória) em seu autor. A disposição do enredo, os diferentes tipos de personagens, a linguagem utilizada, a mundividência que subjaz à narrativa, tudo, enfim, que compõe cada obra criada pelo escritor ao longo de sua trajetória, tem gravadas as marcas desse percurso, que se confunde com a própria vida do artista.

Se em *Terra do Pecado* predomina uma voz impessoal, um etos, digamos, regido pelo convencionalismo literário, é porque o contexto que formou o *habitus* do jovem José Saramago (limitações de toda ordem, como vimos) não permitia algo além do que o livro contém: uma

narrativa comum, presa a um modelo ultrapassado porque sem vitalidade para sobreviver ao tempo.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia* (SARAMAGO, 1992), as primeiras linhas – dir-se-ia até que a primeira palavra – já sugerem um escritor amadurecido, seguro de seu ofício, embora ainda não tenha encontrado definitivamente a sua marca, que virá com *Levantado do Chão* (1980). A atitude do protagonista, ao mesmo tempo sinuosa (“andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermediária”) e decidida (“naquele outro, paralelo, que S. não verá”) revela o estado de alguém que sabe que falhou, mas não quer desistir de uma nova tentativa (“Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar”). A tela/folha branca exige uma nova forma de linguagem, pois a que vinha sendo utilizada até então (assim como em *Terra do Pecado*) não cumpriu o seu papel de comunicação artística, ficou apenas na superfície da arte: quadros bem pintados, livro bem escrito; arte acadêmica, mas sem o etos de seu autor; ou, parafraseando uma metáfora cara a Saramago, estátuas sem pedra por dentro.

Munido de algum saber e da experiência de muitos anos, o pintor H. palmilha um caminho diferente, que talvez o leve à verdade que busca: um sentido para a sua arte e para a sua vida. Nesse ponto é que o seu etos se confunde, a nosso ver, com o do seu autor. Consciente de sua falha inicial, mas decidido a não abandonar a escrita, Saramago assumiu, com *Manual de Pintura e Caligrafia*, uma nova posição no campo literário, ocupando um *espaço dos possíveis*, categoria com que Bourdieu designa

o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e preenchido das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, “movimentos” a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a “superar” etc. (BOURDIEU, 1996, p. 265).

O “adversário a combater”, no caso de Saramago, era ele mesmo como o romancista de trinta anos passados. Poderia continuar com o formato da narrativa tradicional, bem representada por *Terra do Pecado*, ou trilhar um caminho completamente diferente. Preferiu a segunda opção, que representou, hoje sabemos, a transição para uma nova e decisiva fase na vida e na obra do escritor.

Tomadas de posição como essa não são raras na trajetória de José Saramago. Com *Levantado do Chão* (2000, 1.<sup>a</sup> ed. 1980), terceiro romance em ordem de publicação, o autor criou o estilo que seria dali em diante a principal marca da sua escrita, o que faz desse livro um

divisor de águas em seu percurso literário. Apesar da relevância do fato, segundo o autor ele não foi forjado, mas ocorreu naturalmente:

Chegou 1979, e continuava sem saber como principiar, mas o tempo estava a passar e, como queria escrever o livro, sentei para trabalhar. Fiz isso sem sequer saber o que queria dizer, embora algo me sussurrasse que esse não era o caminho, mas também não sabia o que podia pôr nesse lugar até que pudesse dizer: é isto. Então comecei a escrever como todo mundo faz, com travessão, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Na altura das páginas 24 e 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta, começo a escrever assim: interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas. O caso é que, quando cheguei ao final, não tive outro remédio senão voltar ao início para deixar as 24 primeiras páginas como as outras.

[...]

Isto, a passagem de uma forma narrativa para outra foi como uma devolução àqueles camponeses do que eles me tinham dado, como se eu me tivesse transformado num deles, em parte desse mundo de mulheres, homens, velhos, velhas com que estivera, a ouvi-los, a ver as suas experiências, as suas vidas. Transformei-me num deles para contar o que eles me tinham contado (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 73-74).

Independentemente de ter sido voluntária ou não, a atitude de Saramago representou uma tomada de posição extremamente significativa no campo literário em que sua obra se insere. Criando a sua “marca”, um estilo próprio, caracterizado principalmente pelo uso insólito da pontuação e pela densidade sintática e semântica da frase, o escritor assumiu uma postura transgressora em relação ao modo de narrar convencional.

Se nos for permitido utilizar o testemunho pessoal de Saramago para reforçar nossa argumentação anterior sobre a relação entre *etos*, *habitus* e contexto, podemos ver plasmado nas palavras do autor o processo que resultou na configuração desse estilo próprio. As marcas exteriores – sintaxe, pontuação etc. -, longe de serem um mero revestimento formal para qualquer conteúdo, na verdade estão em consonância com uma mudança profunda no *etos/habitus* do escritor, provocada pelo contexto em que o romance *Levantado do Chão* foi concebido, e que o autor sintetiza na seguinte afirmação: “Transformei-me num deles para contar o que eles me tinham contado”. Assim, a mudança na forma de escrever só foi possível porque uma outra transformação ocorreu com o próprio autor. Podemos dizer que a obra respondeu a um apelo do contexto social com o qual o escritor se envolveu e se identificou, a ponto de elegê-lo tema de um romance: a saga de camponeses contra o latifúndio e seus apoiadores – o Estado e a Igreja.

Quanto à forma, parece ter havido antes uma preocupação ética do que estética na sua criação: “a passagem de uma forma narrativa para outra foi como uma devolução àqueles

camponeses do que eles me tinham dado”. O sentimento da dívida convivia com a angústia de não pagá-la à altura do que aquelas pessoas mereciam: um livro que as representasse. Por isso, talvez a motivação tenha sido anterior mesmo ao compromisso ético. Devolver aos camponeses a sua história, contada em um livro nobre e esteticamente valioso como *Levantado do Chão* foi um ato de amor, impossível se não houvesse uma cumplicidade entre o etos do escritor e o daqueles homens e mulheres que ele transformou em personagens.

Esse envolvimento íntimo com a matéria de que faz sua obra nos leva a crer que, em última instância, o projeto ético e o estético do escritor se confundem na “pessoa” do autor, cuja existência ele defendia com convicção. Essa “pessoa” corresponderia ao etos, na forma como o compreendemos: uma identidade subjacente à obra, resultante da conjunção do *habitus* do artista com o contexto da sua criação. Assim, por mais variadas que sejam as narrativas de Saramago, já que diversos foram os contextos em que elas surgiram, é possível perceber, em harmonia com a sua estética (sua marca ou estilo), uma unidade de pensamento (valores, opiniões, desejos, perplexidades, indignações) que caracterizaria uma ética em defesa do humano. O que sustenta essa unidade da obra é o etos do sujeito que a criou, aquilo que Saramago chama de sua “pessoa”.

Além da alteração no campo literário, *Levantado do Chão* é o resultado da interferência de Saramago no campo político, pois a gênese do romance está ligada, como o autor mencionou na entrevista citada e em várias outras, ao período de algumas semanas que passou no Alentejo, região de Portugal historicamente marcada por lutas entre camponeses e latifundiários. Por isso, o romance é dedicado a esses camponeses (“sem eles não teria sido escrito este livro”), cujos nomes são citados no paratexto, especialmente “à memória de Germano Vidigal e José Adelino Santos, assassinados” (SARAMAGO, 2000, p. 7). A vivência com os trabalhadores rurais do Alentejo é um dos inúmeros exemplos da atuação política de Saramago, para quem o escritor deve assumir, como pensava Sartre (1999), a sua responsabilidade como cidadão, o que não significa transformar a obra de arte em panfleto. Disso, nem os adversários de Saramago podem acusá-lo.

Outro elemento paratextual, a epígrafe, uma frase de Almeida Garrett, antecipa a intervenção da obra no campo político:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância [*sic*]<sup>16</sup>, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT in SARAMAGO, 2000, p. 7).

<sup>16</sup> Embora as edições portuguesa e brasileira de *Levantado do Chão* tragam grafada nessa epígrafe a palavra “infância”, a que realmente consta na frase de Almeida Garrett é “infâmia”, como se pode conferir no terceiro

Tanto essa epígrafe quanto a dedicatória atestam a autonomia, na medida do possível, do campo literário do autor em relação ao campo político e ao campo do poder. Essa liberdade, ainda que parcial (como ressaltamos ao tratar da relação entre o escritor e a tradição literária, bem como do seu condicionamento aos campos, de acordo com Bourdieu), aumentará com a consolidação do nome de Saramago como um dos grandes romancistas portugueses, após a publicação de *Memorial do Convento*, em 1982. As entrevistas, conferências, mesas-redondas e toda a gama de compromissos públicos que ele assumirá em seguida acabarão por construir, ao lado da imagem do escritor, a do intelectual engajado e, até certo ponto, independente.

Se Sartre (1999) havia examinado a relação entre Literatura e engajamento, a concepção do escritor como intelectual foi delineada com perspicácia por Bourdieu (1996, p. 150), que aponta o paradoxo de ser “a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual”. Em outras palavras do autor: “O intelectual constitui-se como tal intervindo no campo político *em nome da autonomia* e dos valores específicos de um campo de produção cultural que chegou a um alto grau de independência em relação aos poderes”. Essas conclusões de Bourdieu decorrem de sua análise sobre a situação de Émile Zola (1840-1902), considerado o fundador da estética naturalista na França, cuja figura de intelectual - especialmente por sua intervenção no caso Dreyfus, com a carta aberta intitulada “Eu acuso!” (“J’accuse!”), enviada ao Presidente da República da França, Felix Faure, em 1898 – conferiu-lhe autoridade no campo político, compensando-o do descrédito provocado pela má recepção de suas obras. Nesse caso, a figura do intelectual dignificou a do escritor, mas, e aqui está o paradoxo a que Bourdieu se refere, o intelectual só teve espaço para intervir porque antes já existia como escritor, que tomou o partido da independência em relação às conveniências literárias e sociais.

No caso de Saramago, foi em nome da sua produção no campo literário que a sua figura de intelectual se legitimou. Mas esta não suplantou a do escritor, como parece ter ocorrido com Zola. Foram principalmente os seus romances que abriram espaço para suas intervenções, graças ao alto grau de autonomia política (em relação às convenções sociais, religiosas e também literárias) que eles atingiram ao longo de sua trajetória. O ápice desse percurso foi, a nosso ver, o contexto que envolveu a publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Se *Levantado do Chão* tem uma importância estilística decisiva na trajetória de José Saramago como escritor, é *O Evangelho* que provocará a maior mudança em sua vida

---

capítulo de *Viagens na Minha Terra* (GARRETT, 1992, p. 27). Em *O Caderno* (SARAMAGO, 2009, p. 95), em que reaparece, mas não como epígrafe, a citação foi feita na forma correta.

pessoal: o campo literário entrará em confronto simultaneamente com os campos religioso e político, de que resultará a saída voluntária do escritor de seu próprio País. O episódio é conhecido, mas, dada a sua relevância para o assunto de que estamos tratando, devemos recordá-lo, valendo-nos principalmente da biografia do autor feita por João Marques Lopes (2010, p. 126 e ss.).

Publicado em novembro de 1991, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* foi incluído em uma lista de três livros indicados ao Instituto Português do Livro e da Leitura por instituições culturais como o PEN Club Português e a Associação Internacional de Críticos Literários, para concorrer ao Prêmio Literário Europeu. Em abril de 1992, o subsecretário de Estado de Cultura, Sousa Lara, com o apoio do seu superior, Pedro Santana Lopes, e do governo presidido por Cavaco Silva, vetou a indicação da obra de Saramago para o prêmio, alegando que ela não representava Portugal por ser “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é o seu patrimônio espiritual” (AGUILERA, 2008, p. 114), como afirmou em discurso na Assembleia da República.

Instalou-se então a polêmica. À Igreja Católica, que havia oficialmente ignorado o livro, não faltaram porta-vozes para, com o apoio da imprensa de direita, legitimar a condenação. Em compensação, vários escritores portugueses apoiaram o autor, como Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão-Ferreira, José Cardoso Pires e Agustina Bessa-Luís, cujo *Vale Abraão* substituiria a obra vetada. Apesar do apoio, Agustina manteve sua obra na lista, ao contrário dos outros candidatos, Pedro Tamen e Fiama Hasse Pais Brandão que, em solidariedade a Saramago, retiraram-se do concurso. O debate extrapolou as fronteiras de Portugal, envolvendo o governo francês e o Parlamento Europeu, por exemplo, que condenaram o veto como ato de censura. Pressionado, dentro e fora do País, o governo voltou atrás e ofereceu a Saramago o seu lugar na lista, que este recusou.

A mudança para Lanzarote, ilha das Canárias, que se fez em fevereiro de 1993, foi consequência desse episódio e do sentimento de injustiça que o escritor não perdoou ao governo de seu País. Mas isso não significou uma ruptura com o lugar, pois ele manteria uma casa em Lisboa, para onde viajaria principalmente em razão dos compromissos editoriais e literários. A ilha seria, daí em diante, o seu lar, fato que deu origem à sua primeira obra francamente autobiográfica: os *Cadernos de Lanzarote*, de que trataremos adiante.

Os três romances que comentamos – *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do Chão* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* -, acompanhados dos fatos que compõem a sua gênese ou a sua recepção, mostram como existe, de fato, uma comunicação, como propõem

Maingueneau e Bourdieu, entre a obra e seu contexto, entre o escritor e outros elementos do campo literário, e entre esse e outros campos. Essas propostas de leitura da obra de arte literária nos fornecem, seguramente, uma compreensão ampla que uma análise redutora, centrada apenas no texto, impossibilita. Mas os trabalhos desses autores não destacam, e muito menos aprofundam, a nosso ver, um aspecto que consideramos fundamental na formação da obra de um escritor: a sua relação com a memória.

Não há dúvida de que Maingueneau toca no ponto essencial, que é a união entre vida e obra de um autor. Não se trata de verificar se os acontecimentos narrados por um autor em seus romances, contos, crônicas etc. ocorreram em sua vida, mas sim de compreender o espaço da memória na construção de uma obra que, não sendo o reflexo da vida do autor, é parte indissociável dela. Essa integração, lembremos Maingueneau, exige que não separemos o autor de sua obra, ou, no dizer de Saramago, a “pessoa” do livro que a carrega, mesmo que este não retrate nenhum fato realmente vivido pelo escritor.

A categoria de *espaço autobiográfico*, proposta por Philippe Lejeune (1996, p. 41), pode nos auxiliar a desenvolver a ideia de que a memória ocupa, na criação literária, um espaço que não se confunde com o de um repositório de experiências que servem de assunto para as obras, como uma caixa inerte que o escritor abriria quando precisasse de ideias. Segundo Lejeune, as diferentes obras de um autor funcionariam, cada uma, como a peça de um jogo (como o quebra-cabeça) que, formado, revelaria a sua imagem, ou seja, a sua personalidade. É indispensável que entre as obras exista ao menos uma que estabeleça o pacto autobiográfico, pois é ela que abrirá novas perspectivas sobre o conjunto. O espaço autobiográfico seria, portanto, aquele que compreende um conjunto de obras dentre as quais existe também uma narrativa autobiográfica *strictu sensu*.

Analisando diários, correspondências, ensaios e ficção do escritor francês André Gide (1869-1951), especialmente a autobiografia *Si le Grain ne Meurt*, Lejeune observou que toda a vida e a obra desse autor tendem para

a construção e a produção de uma *imagem* de si. Não se trata do que banalmente se chama de “inspiração autobiográfica”, em que o escritor utiliza os materiais emprestados de sua vida pessoal, mas de uma estratégia visando a constituir a personalidade através dos mais diversos jogos de escrita (LEJEUNE, 1996, p. 165. Tradução livre).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “toute sa vie et son œuvre semblent tendues vers la construction et la production d’une *image* de soi. Il ne s’agit pas là de ce qu’on appelle banalement une ‘inspiration autobiographique’, l’écrivain utilisant des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d’une stratégie visant à constituer la personnalité à travers le jeu des plus divers de l’écriture”.

As noções de “função” e “sistema” são importantes para compreender esses “jogos de escrita” que formam uma imagem do escritor. Para Lejeune, cada obra deve ser vista em relação às outras, como contrapontos, e a ausência de uma delas comprometeria a formação dessa imagem, que não deve ser concebida como uma forma de narcisismo simplista, mas como a produção de um certo efeito, o qual não estaria no conteúdo do enunciado, mas na enunciação (LEJEUNE, 1996, p. 171). Essa frase, embora lembre a postura de Maingueneau em relação ao etos, difere desta porque se refere à enunciação do escritor (ao introduzir cada obra no sistema que compõe o espaço autobiográfico), e não à do sujeito do enunciado linguístico. A análise focalizaria, assim, tanto a escrita quanto o escritor, sendo aquela a imagem deste.

Lejeune aproxima, assim, os textos autobiográficos dos romances, alegando que eles são “fantasmas reveladores de um indivíduo” (1996, p. 42). E o pacto autobiográfico assumiria uma forma indireta, na leitura de romances, que o autor designa por *pacto fantasmático*. Seu propósito é o de desconstruir um lugar-comum que opõe o romance à autobiografia, considerando aquele mais verdadeiro e profundo, e esta, superficial e esquemática: “Se o romance é mais verdadeiro que a autobiografia, então por que Gide, Mauriac e tantos outros não se contentaram em escrever apenas romances?” (LEJEUNE, 1996, p. 42).

Por outro lado, e esta é a questão que mais nos interessa, ele pergunta: que verdade é esta a do romance, senão a verdade pessoal, individual e íntima do autor, a mesma a que visa todo projeto autobiográfico? Por isso, argumenta Lejeune, se não houver um espaço autobiográfico, ou seja, se o escritor não tiver publicado, além da obra ficcional, uma obra autobiográfica, leitor algum saberá de que ordem é esta verdade que se deve buscar nos seus livros.

Entra em jogo, então, o papel do leitor. Cabe a ele perceber (e, conseqüentemente, construir) a imagem do autor que se vai montando a cada obra lida. Lejeune ressalta, no entanto, a necessidade de distinguir dois tipos de leitores, diante do espaço autobiográfico: os leitores contemporâneos do autor, ou seja, aqueles que foram conhecendo cada livro quando de seu surgimento, e os atuais, que, diante da obra completa do autor, têm uma visão ampla do conjunto que formou a sua imagem (LEJEUNE, 1996, p. 186). Para aqueles, o espaço autobiográfico está em formação, e cada obra publicada aparece como uma surpresa, podendo alterar o sistema provisoriamente compreendido: a função de uma nova peça muda o sentido das outras. Para os leitores em situação posterior à obra completa, o espaço está delimitado, o que não significa a impossibilidade de revelações que as novas leituras poderão fazer, a cada geração.

Diante da obra de José Saramago, morto em 2010, é possível admitir um conjunto fechado, especialmente após a publicação das páginas do romance *Albardas, Albardas*,



*Espingardas, Espingardas* (2014), interrompido com a morte do autor. Todo o acervo, a partir de *Terra do Pecado* (1947), passando pelos diversos gêneros que o escritor cultivou – poesia, crônica, conto, teatro, romance, memórias – representa, se admitirmos a proposta de Lejeune, um complexo sistema em que cada peça cumpre o seu papel na construção de uma imagem do autor.

Admitamos essa possibilidade. Mas ela precisa expandir-se para transformar esse espaço, ocupado pelas obras, em um espaço mais amplo, que envolva outros elementos ligados à formação do autor, e que também fazem parte do contexto de sua criação literária. Preferimos denominá-lo *espaço da memória*. Nossa proposta de análise da relação entre vida e arte parte do princípio de que a memória, como formadora do sujeito, é também o fundamento de sua obra.

Incluindo o elemento *vida*, vinculamos a esse espaço a ideia de tempo. Espaço e tempo, indissociáveis, seriam os pilares da construção de um *eu* que se faz conhecer pela escrita, numa imagem imperfeita devido à impossibilidade de representação da linguagem, ou à vontade mesma do sujeito de não se desvencilhar de algumas máscaras. De qualquer modo, as eventuais máscaras do autor escondem, mas não destroem, uma certa coerência que é possível perseguir em seus mais variados escritos, e que os textos autobiográficos confirmam, mesmo considerando a permeabilidade da ficção na autobiografia. Nossa intenção não é atestar nenhum tipo de correspondência entre fato e ficção, mas descobrir até que ponto esta última é devedora da memória naquilo que tem de mais importante, a nosso ver: a sua humanidade. Devemos insistir, como Lejeune, que não se trata de uma mera “inspiração autobiográfica”, mas daquilo que arriscaríamos chamar a *essência* da obra. A história de vida do artista, os lugares que habitou ou conheceu, as relações que construiu, enfim, vão moldando uma pessoa que não pode deixar de estar presente em sua própria obra, por mais diferente que seja do seu o mundo imaginado na ficção.

O espaço da memória também se expande em relação ao proposto por Lejeune porque envolve o espaço real, formado inicialmente, no âmbito privado, pelo lugar que o escritor habita (sua casa, sua biblioteca pessoal, seu refúgio), e estendendo-se ao espaço público, do qual a construção de sua imagem sofre influência. “Habitamos fisicamente um espaço, mas, sentimentalmente, habitamos uma memória”, afirma Saramago (1995, p. 33) em um de seus diários, em que acrescenta dias depois: “Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir” (SARAMAGO, 1995, p. 63).

Essa última frase, aliás, repercute aquela de Ortega e Gasset, que o autor escolheu para epígrafe dos diários, como vimos anteriormente. Reunindo-as, teremos a ideia de que “eu sou a minha memória e a minha circunstância, sobre a qual tenho responsabilidade”. Relacionando essa ideia com a trajetória da vida do escritor e com a sua obra, temos a convicção de que minimizar a importância que Saramago dá à memória seria negligenciar uma forma legítima e eficaz de compreender o seu processo de criação.

Habitamos um espaço e uma memória, diz o escritor. É na memória que o espaço físico se reveste da subjetividade do seu habitante, ou de seu visitante, pois não é apenas o lugar onde moramos que pode adquirir significados afetivos. Os lugares que Saramago habitou – a aldeia de Azinhaga, Lisboa e Lanzarote – são indissociáveis de seu estar no mundo e do seu percurso literário. Diretamente ou não, aparecem em cada obra, porque moldaram a sua visão de mundo: a infância junto com os avós camponeses, que recordará no seu discurso em Estocolmo, na noite do Nobel, e em vários outros textos (crônicas, entrevistas, conferências); a vida difícil do adolescente e do adulto em Lisboa, até a sua consolidação como escritor; a sua mudança definitiva para Lanzarote, onde morou por dezessete anos, até a sua morte.

Pode-se dizer que o fato de habitar uma ilha deu a Saramago uma dupla *paratopia*. Maingueneau designa assim a pertinência paradoxal do escritor em relação à sociedade:

Longe de enunciar num solo institucional neutro e estável, *o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade*. Não é uma espécie de centauro, uma parte do qual estaria imersa na gravidade social e a outra, a mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um “lugar” verdadeiro (MAINGUENEAU, 2001, p. 27).

O teórico francês observa que a Literatura, se não pode fechar-se em si mesma, também não se confunde com a sociedade “comum”, daí a paratopia do escritor, ou o “entre-lugar”, para usar o termo de Homi Bhabha (2013, p. 20), que pode chegar ao extremo da marginalidade, em alguns casos.

A ilha, por sua vez, é “o espaço paratópico mais evidente [pois] pertence ao mundo sem pertencer” (MAINGUENEAU, 2001, p. 184). De fato, em Lanzarote, Saramago encontrou uma forma de estar e não estar disponível. A localização geográfica, que diminui o assédio do público, é compensada pela facilidade tecnológica, que não o isola como a um naufrago, do mesmo modo que não interrompe a sua forma habitual de intervir socialmente, viajando pelo mundo inteiro. Durante um longo período, principalmente depois do Nobel, a ilha significou, mais do que a residência do escritor, o seu porto seguro, o refúgio necessário para a escrita de

sua obra – destaque-se, aqui, a importância de sua biblioteca pessoal -, e o seu descanso, ao lado da esposa e dos cães, já que o casal não teve filhos. Em seus diários, é sempre com alegria que o autor registra o seu retorno a casa, que por sinal ganhou magnitude com a denominação que recebeu e que está gravada em sua fachada: *A Casa*.

Leonor Arfuch soube bem reconhecer a importância biográfica dessa primeira habitação:

El espacio biográfico bien podría comenzar por la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de *morar*: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio. La casa natal como el punto inicial de una poética del espacio, al decir de Bachelard, un modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad. Lugar extático en las fotografías que atesoran instantes singulares, pero a la vez el primer territorio de la exploración, de los itinerarios que definen el movimiento y el ser de los habitantes (ARFUCH, 2013, p. 28).

Talvez essa subjetividade do espaço, forte a ponto de lhe atribuir traços poéticos, de unir a memória do corpo à sensação confortável do refúgio, seja a razão por que Saramago, habitando a memória, aproxime Lanzarote da pequena aldeia onde nasceu. O espaço da memória, então, assume a forma de um círculo, representando o fechamento de um ciclo, o retorno ao passado onde tudo começou, como se o escritor desejasse, à maneira de Bento Santiago, unir as duas pontas da vida, ou de recuperar, como Proust, o tempo (ou melhor, o lugar) perdido:

A verdade verdadeira, por muito que me custe reconhecê-lo, é não me sentir eu bem em Lisboa, como se ela não fosse a cidade que, melhor ou pior, via como minha. Esse é o problema: não a vejo, não a sinto.  
Um súbito pensamento: será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada? As minhas deambulações inquietas pelos caminhos da ilha, com o seu quê de obsessivo, não serão repetições daquela ansiosa procura (de quê) que me levava a percorrer por dentro as marachas do Almonda, os olivais desertos e silenciosos ao entardecer, o labirinto do Paul de Boquilobo? (SARAMAGO, 1994, p. 130).

Não há semelhança física entre os dois lugares que justifique essa aproximação, mas faz sentido o desejo de “nesta altura da vida”, recuperar a Azinhaga perdida. Cogitamos anteriormente a ideia de um fechamento de ciclo, que se faria com o retorno à infância. Não podendo voltar ao espaço físico original – a aldeia -, e tendo sido levado pelas circunstâncias a habitar uma ilha, Saramago encontrou, neste último espaço, elementos que favoreceram a recordação de Azinhaga: um certo isolamento em relação aos grandes centros, uma casa que abriga as pessoas diletas, alguns caminhos ermos para cultivar a solidão do menino retraído que nunca deixou de ser.

Mas o principal fator dessa aproximação entre as duas pontas da vida, a julgar pela recorrência que se observa na literatura autobiográfica em geral, é a idade do escritor. Nem é necessária a exatidão de um dado estatístico para concluir que a maioria dos autores costuma escrever suas memórias depois dos sessenta anos, quando, mesmo considerando o aumento da expectativa de vida do ser humano, já nos encontramos “nel mezzo del cammin di nostra vita”, e a proximidade da morte é um fato. “Contar os dias pelos dedos e encontrar a mão cheia” é a frase de Saramago que se lê na contracapa de cada um dos seus diários, na edição portuguesa. A sensação incômoda de não ter mais uma vida pela frente, vez por outra aparece nesses registros do cotidiano.

Foi apenas em Lanzarote, aos setenta e um anos, que o escritor passou a cultivar o gênero memorialístico, com a escrita dos *Cadernos*. Embora a forma do diário apresente uma retrospectiva mínima, não retira do diarista a oportunidade de refletir sobre sua própria vida, inclusive a infância. De qualquer modo, e para ratificar a nossa suspeita, aos oitenta e quatro anos, três antes de sua morte, o autor publicará *As Pequenas Memórias* (2006), que também vinha escrevendo desde que chegou à ilha (SARAMAGO, 1994, p.104), cujo título refere-se ao recorte do período abordado: são as lembranças de quando era pequeno, mais ou menos dos seis aos catorze anos. A epígrafe do livro, criada pelo autor, é uma das sentenças do imaginado *Livro dos Conselhos*, que diz: “Deixa-te levar pela criança que foste”. Em 1998, numa conferência em Turim que deu origem ao livro *Da Estátua à Pedra* (2013), Saramago justifica:

As autobiografias geralmente são relatos sobre a vida adulta, mas a mim interessa-me reconstituir pela memória o mundo daqueles anos e a criança que nesses anos cresceu. Digo às vezes que não concebo nada tão magnífico e tão exemplar como irmos pela vida levando pela mão a criança que fomos, imaginar que cada um de nós teria de ser sempre dois, que fôssemos dois pela rua, dois tomando decisões, dois diante das diversas circunstâncias que nos rodeiam e provocamos. Todos iríamos pela mão de um ser de sete ou oito anos, nós mesmos, que nos observaria o tempo todo e a quem não poderíamos defraudar. [...] Creio que indo pela vida dessa maneira talvez não cometêssemos certas deslealdades ou traições, porque a criança que nós fomos nos puxaria pela manga e diria: “Não faças isso”. Evidentemente, isto é uma fantasia de escritor, que para isso é que os escritores servem, mas ao mesmo tempo poderia ser uma filosofia de vida (SARAMAGO, 2013, p. 46).

Embora Saramago afirme que as autobiografias geralmente abordam a vida adulta, é muito comum o relato começar pela infância, que quase sempre é descrita com um sentimento saudosista por parte dos memorialistas. Bem menos frequente é que a infância ocupe toda a narrativa, como é o caso de *As Pequenas Memórias*. O motivo dessa escolha, para Saramago, é a importância que deveria ter, para o adulto, a capacidade de manter viva a criança que ele foi um dia, assegurando que ela o proteja de si mesmo, de suas ações indignas, da cegueira, enfim,

a que os adultos são vulneráveis. Aparentemente infantil, essa “fantasia de escritor” poderia mesmo ser uma “filosofia de vida”, considerando-se que ela propõe uma ética para as relações humanas, e para a relação do homem com a sua memória, já que o intima a não esquecer os valores próprios da infância, que a vida adulta subestima e corrói.

O desejo de resgatar a infância sugere, ainda, a tentativa de, ao fim da vida, “juntar os sinais” (a expressão é de Saramago, no prefácio aos *Cadernos* (1994)) que identificam a pessoa do autor e que se foram acumulando ao longo dos dias e das obras: unir as duas pontas da vida, utilizando como elo a imagem de alguém formado por sua memória e por sua circunstância. Ao fim das contas, é uma *pessoa* que procura se reencontrar.

Do mesmo modo, acreditamos que a leitura da obra literária envolve uma busca semelhante, ou seja, a busca de alguém a quem se pode atribuir a responsabilidade pelas palavras escritas, seja em poemas, contos, romances ou memórias. Mesmo ciente da ficcionalidade desses textos, em maior ou menor grau, e das técnicas empregadas em sua construção, enfim, de seu artifício, no sentido de elaboração artística, o leitor sabe que está, através da leitura, em contato com *alguém*. Ainda que aceitemos, ao contrário de Saramago, a existência de um narrador que assume o relato ficcional, parece-nos irrefutável a existência de uma pessoa que cria esse narrador, como o faz com todas as outras personagens.

Sobre essa busca, Hannah Arendt ensina pelo menos duas lições. Eis a primeira:

Só podemos saber quem alguém é ou foi se conhecermos a história da qual ele é o herói – em outras palavras, sua biografia; tudo o mais que sabemos a seu respeito, inclusive a obra que ele possa ter produzido e deixado atrás de si, diz-nos apenas *o que* ele é ou foi. Assim, embora saibamos muito menos a respeito de Sócrates, que jamais escreveu uma linha sequer nem deixou obra alguma atrás de si, que acerca de Platão ou Aristóteles, sabemos muito melhor e mais intimamente quem foi Sócrates, por conhecermos sua estória, do que sobre quem foi Aristóteles, acerca de cujas opiniões estamos muito mais bem informados (ARENDDT, 2014, p. 232-233)<sup>18</sup>.

Para a autora, uma história de vida fala mais do seu sujeito “do que qualquer produto das mãos humanas fala do artífice que o produziu” (ARENDDT, 2014, p. 230). Por isso, parecemos mais íntimos de Sócrates do que de Platão ou Aristóteles. Isso, evidentemente, não significa que as obras sejam irrelevantes, mas, sim, que o que determina a inserção do homem

<sup>18</sup> No primeiro capítulo dessa obra (ARENDDT, 2014, p. 12), a autora esclarece que a verdadeira essência ou natureza do homem só poderia ser revelada divinamente, ou seja, por um deus que “pudesse falar de um ‘quem’ como se fosse um ‘quê’”. Sua opinião ampara-se nas *Confissões* de Santo Agostinho, para quem há “algo do homem que o espírito do homem que nele está não sabe. Mas tu, Senhor, que o fizeste, tudo sabes a seu respeito”. Nossa discussão, entretanto, baseia-se principalmente no capítulo V, em que Hannah Arendt trata da ação e do discurso como fatores de inserção do homem no mundo humano, o que nos levou a não aprofundar a questão teológica.

na teia das relações humanas é o seu desvelamento como sujeito – pela ação e pelo discurso -, que resulta em sua história de vida.

Completando esse pensamento, a filósofa defende a superioridade do autor sobre a sua obra, argumentando que, por maior que seja a criatividade dos homens, ela “mana de *quem* eles são, e permanece, portanto, exterior ao efetivo processo da obra, assim como permanece independente do *que* possam realizar” (ARENDRT, 2014, p. 264). Por isso, considera que uma obra, por mais genial que seja, será sempre menor do que a vitalidade de seu autor, o que vai de encontro à atitude comum de inverter a ordem de importância entre eles, submetendo o criador à sua criação.

A dimensão humana do pensamento de Hannah Arendt, valorizando mais o ser do que o seu produto, coincide com várias reflexões de Saramago a respeito de sua realidade e de sua obra, cuja síntese pode ser apontada neste trecho da conferência atrás mencionada: “o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve” (SARAMAGO, 2013, p. 45). De fato, seus livros, assim como sua intervenção política, revelam constantemente essa preocupação, que se tornou uma marca da sua relação com o mundo. Porém, Saramago não se considera, por um lado, escritor, por outro, cidadão, mas “um cidadão que escreve”. Essa perspectiva não distingue, portanto, o ser humano de sua obra, como faz Hannah Arendt para destacar a importância do primeiro. Aproxima-se mais de Bourdieu (1996, p. 334), para quem “o verdadeiro assunto da obra de arte não é nada mais que a maneira propriamente artística de apreender o mundo, isto é, o próprio artista, sua maneira e seu estilo”. Desse modo, a obra contém em si o ser que a produziu.

A arte parece ser o lugar onde se dissolve aquela distinção feita por Hannah Arendt, pois nenhum produto da ação humana é mais propenso a materializar a subjetividade do seu criador do que a obra artística, ainda mais se se tratar da literária, que utiliza como material o signo principal da linguagem humana. Mas o leitor só apreenderá em profundidade essa relação entre autor e obra, se tiver acesso ao espaço da memória do escritor, porque esse é o lugar onde o artista, como toda pessoa, guarda as interferências que recebe dos campos que constituem a vida humana em sociedade. Como uma espécie de filtro, tudo passa por esse espaço, deixando marcas que vão desde as mais recônditas, que apenas vêm à tona com as “madeleines” de cada um, até às mais apaixonadas emoções. Estas sensações e experiências recebidas pelo sujeito vão formando-o ao longo de sua existência, e se manifestam nas suas relações, no seu trabalho, na sua biblioteca pessoal e, no caso do escritor, também na sua obra.

## 2 A MEMÓRIA E O TEMPO: JOSÉ SARAMAGO POETA E CRONISTA

“Não, meu coração não é maior que o mundo.  
É muito menor.  
Nele não cabem nem as minhas dores.  
Por isso gosto tanto de me contar.”

Carlos Drummond de Andrade, “Mundo grande”.

Entre a publicação (e o insucesso) de *Terra do Pecado* (1947) e o segundo romance de José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), decorreram três décadas. O longo intervalo, no entanto, não deve sugerir a existência de um silêncio ou de uma atitude de inércia do escritor no campo literário, embora os primeiros vinte anos desse interstício tenham resultado em apenas um livro publicado (*Os Poemas Possíveis*, 1966). A posição do autor no campo, nessas três décadas, é a de quem busca, no meio que escolheu – a Literatura –, conquistar espaços de divulgação de seus textos e consolidar uma forma de escrita.

No primeiro caso – a conquista do espaço literário –, a tentativa se deu por meio de jornais e revistas, com a publicação esparsa de poemas e contos, geralmente sob o pseudônimo de “Honorato”. Ao mesmo tempo, o autor convivia com pessoas do âmbito literário que frequentavam o Café Chiado, e iniciava o trabalho de tradutor, que manteria até a metade dos anos de 1980. Correspondia-se com intelectuais e escritores, passou a trabalhar exclusivamente em uma editora (Estúdios Cor), e chegou a exercer a função de crítico literário na revista *Seara Nova* (1967/1968).

Quanto à produção literária do autor nessa época, manifesta uma flutuação genológica (além de poemas, contos e crônicas, Saramago escreveu peças de teatro e cinco romances, deixando quatro inacabados) que indica, por seu caráter de iniciação, não a segurança de quem se sente à vontade em qualquer gênero que cultive, mas sim a atitude de quem palmilhou veredas diferentes em busca do caminho seguro. Além disso, como as formas breves são mais facilmente veiculadas por jornais e revistas, é natural que o autor tenha sido levado a essa escolha naquele momento. Junte-se a isso o fato de que o seu segundo romance acabado, *Claraboia*, concluído em janeiro de 1953, foi rejeitado por uma editora e esquecido nos arquivos de outra por cerca de quarenta anos, quando os originais foram descobertos e devolvidos ao autor, que não quis mais publicá-los em vida.

Vendo as portas fechadas para o seu romance, Saramago buscou novas formas de expressão: a poesia e a crônica. Reunindo alguns poemas já publicados em jornais ou revistas, acrescentou-lhes outros para compor seu primeiro volume no gênero: *Os Poemas Possíveis*, de 1966, livro que, segundo a maior parte dos críticos, inaugura a trajetória literária do escritor, visto que *Terra do Pecado* foi relegado ao esquecimento até ser reeditado, em 1997, o que não alterou sua condição de obra juvenil e de interesse apenas para estudiosos. Quatro anos após essa primeira experiência poética, o autor publicou o segundo livro de poemas, *Provavelmente Alegria* (1970).

Quanto à crônica, há que se estabelecer uma diferença entre os livros que Saramago publicou, ao todo cinco: *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973) abrigam as crônicas que consideramos propriamente literárias, desenvolvendo os mais variados temas, incluindo os de caráter autobiográfico, em linguagem por vezes altamente poética. As *Opiniões que o DL Teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976), por sua vez, são marcadamente circunscritos no âmbito político e jornalístico: o primeiro reúne os editoriais do *Diário de Lisboa*, nos anos de 1972 e 1973, então sob a direção de Saramago, e o segundo copila textos publicados no *Diário de Notícias*, de abril a novembro de 1975, em que o autor analisa o processo revolucionário português. O último livro, *Folhas Políticas* (1999), publicado fora daquele período, reúne, entretanto, crônicas escritas entre 1976 e 1998, para diversos jornais e revistas, e forma, com os dois anteriores, o grupo de crônicas de teor político, em que a linguagem é objetiva e analítica, sem a elaboração artística que existe naquelas duas primeiras coletâneas.

Embora reconheçamos a importância das crônicas políticas de Saramago, como parte da sua memória de intelectual engajado, limitamos nosso objeto de estudo à relação entre literatura e textos autobiográficos. Por esse motivo, escolhemos para análise *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante* que, juntamente com os dois livros de poemas, receberão nossa atenção neste capítulo.

## 2.1 O poeta possível

Na longa entrevista que concedeu a Carlos Reis, em 1997, Saramago afirmou que desejava, com a poesia que escreveu no início de sua vida literária, tentar explicar-se: “creio, aliás, que foi sempre essa a minha grande questão. Mesmo aí, nessa poesia, tratava-se menos de uma aventura poética do que do começo de uma tentativa, que se prolongou até hoje, de



dizer ou de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 110). Explicar-se, significa, neste caso, dizer quem é. E como o autor acreditava que nós somos a memória que temos, dizer quem é, através da escrita literária, seja em poesia, romance, crônica ou qualquer outro gênero, significa tomar a memória como base, mesmo que involuntariamente, pois ela está não apenas nas lembranças que temos, mas em nosso próprio jeito de ser: “Tudo é autobiografia”, afirmará o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* (SARAMAGO, 1992, p. 169).

Percorrer a trajetória de Saramago, acompanhar a formação e a evolução de sua poética consistiria, assim, em mapear as várias formas que ele escolheu para “dizer-se” (a expressão é do autor). Por outras palavras, seria atingir a memória sob as palavras, a tecer o homem e a obra. Em 1966, esse homem chegava aos 44 anos, e sua obra ainda não era. Talvez por isso, seu primeiro livro de poemas – afinal aquele que efetivamente lhe abriu espaço na historiografia literária portuguesa – nascerá sob o signo da probabilidade, da incerteza presente já no título: *Os Poemas Possíveis*.

Se qualquer estudo sobre essa obra deve informar o fato de que ela foi reeditada, com emendas do autor, dezesseis anos depois, no nosso caso isso é imperativo, menos pelas alterações feitas do que pela importância que atribuímos ao prefácio que Saramago escreveu para a segunda edição, texto que, por esse mesmo motivo, preferimos transcrever na íntegra:

Aparece esta edição de *Os Poemas Possíveis* dezasseis anos depois da primeira. Não é assim tanto, comparando com os dezasseis séculos que sinto ter juntado à minha idade de então. Pode-se perguntar se estes versos (palavra hoje pouco usada, mas competente para o caso) merecem segunda oportunidade, ou se a não ficaram devendo a porventura mais cabais demonstrações do autor no território da ficção. Se, enfim, estaremos observando um simples e nada raro fenómeno de aproveitamento editorial, mera estratégia daquilo a que costuma chamar-se política de autores, ou se, pelo contrário, foi a constante poética do trabalho deste que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança. Aceitemos a última hipótese, única que poderá tornar plausível, primeiro, e justificar, depois, este regresso poético.

Poesia datada? Sem dúvida. Toda a criação cultural há-de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz. Mas outras datas leva sempre também, anteriores, as dos materiais herdados – quantas vezes importunamente dominantes -, e, de longe em longe, aquela impalpável data ainda por vir, aquele sentir, aquele ver e experimentar só futuro ainda. Porém, essas entrevisões são coisas apenas para gênios, e, obviamente, não é deles que se trata aqui.

Poesia do dia passado, da hora tarda, poesia não futurante. E contra isto não haveria remédio. Salvo tentar trazê-la até ao seu autor, hoje, por cima de dezasseis anos e dezasseis séculos. Assim foi feito, e esta edição aparece não só revista, mas emendada também. Quase tudo nela é dito de maneira diferente, diferente é muito do que por outra maneira se diz, e não faltaram ocasiões para contrariar radicalmente o que antes fora escrito. Mas nenhum poema foi retirado, nenhum acrescentado. É então outro livro? É ainda o mesmo? 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. 13-14).

A primeira ideia que sobressai desse texto é a relação que o escritor estabelece com o tempo. Os dezesseis anos que passaram, entre uma edição e outra, ter-lhe-iam proporcionado experiências importantes, tanto de vida quanto literárias, a ponto de permitir a ampliação imaginária do período em dezesseis séculos. Realmente, basta lembrar que, em uma década e meia, após incursões por vários gêneros literários, o autor conseguiu firmar-se no romance, e consagrar-se com *Memorial do Convento*, em 1982, ano da reedição de *Os Poemas Possíveis*. Tudo isso resumido assim, numa frase, faz lembrar a crônica “Os gritos de Giordano Bruno”, de *A Bagagem do Viajante* (SARAMAGO, 2000, p. 137), em que o autor ironiza os verbetes biográficos que sintetizam toda a experiência de uma vida em duas linhas, omitindo o quanto de dores, alegrias, frustrações e lentas vitórias o biografado tenha conseguido, com muito ou pouco sofrimento, mas de todo modo sofrimento.

Tomando de empréstimo a análise que Paul Ricoeur faz da concepção do tempo para Santo Agostinho e Aristóteles, dir-se-ia que a experiência de Saramago situa-se no tempo psicológico, ou seja, entre o tempo cósmico e o do calendário. Ricoeur considera que “o maior fracasso da teoria agostiniana foi não ter conseguido *substituir* uma concepção cosmológica por uma concepção psicológica do tempo” (RICOEUR, 2012c, p. 15). Contrapondo-se à ideia agostiniana de que o tempo circunscreve e domina os homens, o autor aproxima-se de Aristóteles e propõe uma fenomenologia do tempo, considerando a atividade da alma – percepção, discriminação e comparação – para produzi-lo: “A aporia da temporalidade, a que responde de diversas maneiras a operação narrativa, consiste precisamente na dificuldade de manter as duas extremidades da cadeia: o tempo da alma e o tempo do mundo” (RICOEUR, 2012c, p. 18-19). A vida do homem não seria regida apenas pelo tempo histórico, que, segundo Ricoeur (2012c, p. 169), faz “mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico”. Há que se considerar, como uma opção de medida, o tempo da alma, ou psíquico.

Seria essa a medida utilizada por Saramago no prefácio de *Os Poemas Possíveis*, quando considera que os dezesseis anos de intervalo entre uma edição e outra do livro não representam muito tempo, “comparando com os dezasseis séculos que sinto ter juntado à minha idade de então”. Quem “sente”, senão a alma do autor? A cota de incertezas, tentativas, fracassos, pequenas vitórias, tudo isso acumulado pelo trabalho da memória, redimensiona o tempo do calendário que, por si somente, não dá conta do aspecto psicológico do tempo.

Por outro lado, o tempo histórico também pode ser visto de uma perspectiva mais ampla nesse texto. É possível pensar, por exemplo, que o autor é fruto de uma tradição histórica

e cultural de dezesseis séculos. Se recuarmos esse tempo do ponto em que o prefácio veio a público – 1982 -, será na Alta Idade Média que nos encontraremos, quando a Europa se reconfigurava após a queda do Império Romano e a invasão dos bárbaros. O surgimento do Cristianismo, que moldou o homem ocidental desde então, é o acontecimento mais importante do período, estando relacionado com todos os que lhe seguiram, inclusive com a obra de Saramago, de que será um dos temas centrais.

Na parte seguinte do prefácio, ao se perguntar sobre o merecimento dos poemas quanto a uma segunda oportunidade, Saramago toca no ponto crucial do texto, a nosso ver: a hipótese de que nesse livro “teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança”. Por muito que custe à crítica literária aceitar a análise do próprio autor sobre a sua obra, parece-nos legítima a ideia de germinação que Saramago propõe sobre *Os Poemas Possíveis*, o que não invalida a autonomia do livro como obra poética de qualidade suficiente para encarar com dignidade os seus sucessores. Antes, porém, de identificarmos nos poemas alguns desses elementos a que o autor se refere, vejamos outros pontos importantes que o prefácio contém.

Fortalecendo o vínculo entre a obra e o seu tempo, Saramago admite que sua poesia é datada, porque “toda a criação cultural há de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz”. Mas isso não significa que seus poemas sejam de circunstância, sem pretensão à universalidade. A arte não precisa ser documental para ser histórica: apenas o fato de ser uma criação humana já a inscreve no tempo humano.

Há, ainda, dois outros tempos referidos pelo autor, o da tradição literária e o do porvir da obra, este apenas intuído. O primeiro caso remete à luta do poeta com a força dos “materiais herdados”, que Harold Bloom postulou em sua tese sobre a angústia da influência. O crítico considera que a história da poesia é “indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação” (BLOOM, 1991, p. 33). Como o próprio crítico afirma na introdução ao ensaio, um de seus objetivos é desmistificar a crença de que um poeta ajuda a formar outro, pois essa desleitura não é isenta de angústia, tratando-se, na verdade, de um combate que não admite idealizações (de que os talentos fracos são vítimas), mas não pode negar o débito do poeta jovem em relação ao seu precursor.

Bloom ressalta que o estudo da influência poética não deve ser reduzido à investigação sobre fontes; é mais complexo, indo além do cotejo de estilo entre escritores. Embora o crítico reconheça que nenhum poeta usa “uma língua livre da língua forjada por seus precursores” (BLOOM, 1991, p. 56), não é propriamente da manifestação verbal que diz tratar-se, mas da

relação entre identidade e tradição. Em *Um Mapa da Desleitura* (1995, p. 30), em que dá continuidade à sua tese, afirma: “um poema é a resposta a outro poema, como um poeta é uma resposta a outro poeta, ou uma pessoa uma resposta a seus pais”<sup>19</sup>. Para o crítico, a busca da identidade na arte é ainda mais ilusória do que na vida, mas é essa procura de uma voz própria durante o “ciclo vital do poeta-como-poeta” (BLOOM, 1991, p. 36) que caracteriza a angústia da influência.<sup>20</sup>

Em seu prefácio, Saramago admite que alguns materiais herdados são “importunamente dominantes”, expressão que configuraria a sua angústia da influência. cremos, no entanto, tratar-se menos de um precursor individual (embora seja evidente a força poética de Camões e Ricardo Reis sobre a sua obra, especialmente nos livros de poesia) do que de uma tradição literária que, se de um lado lhe inspira respeito, de outro o intimida e angustia, até a sua “redenção”, com *Levantado do Chão* (1980). Depois desse romance, a tradição (incorporada em Almeida Garrett, Eça de Queirós e Fernando Pessoa, para mencionar apenas escritores portugueses) oferecerá sempre alimento para seus livros, mas escolhido com a segurança de quem encontrou o seu próprio caminho.

Quanto ao porvir, “aquela impalpável data”, “aquele ver e experimentar só futuro ainda”, o autor considera entrevisões próprias dos gênios, não sendo o seu caso. Desconfiemos, no entanto, da modéstia do escritor e vejamos adiante se não há, entre os versos de *Os Poemas Possíveis*, algo que aponte para um futuro ainda obscuro em 1966.

Para tornar esses poemas “possíveis outra vez”, ou seja, para que eles pudessem ainda dizer algo do seu autor, mesmo a uma distância de “dezasseis séculos”, e ao mesmo tempo não perder a sua essência, a segunda edição foi revista e emendada por Saramago, sob a justificativa de que “o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes”. O estudo de Horácio Costa (1997) sobre o período formativo do escritor é um dos raros que apontam algumas das alterações feitas na edição de 1982. Mesmo considerando, como Saramago avisa no prefácio, que algumas emendas contrariam os versos originais, na maioria dos casos ocorrem, a julgar pelo estudo de Horácio Costa, mudanças que não afetam a essência dos poemas, resultando antes no aprimoramento de sua forma. “É então outro livro? É ainda o

<sup>19</sup> Marcel Proust (1871-1922) apresenta uma concepção diferente em *Contre Sainte-Beuve* (1988, p. 50): “Ora, na arte não há (pelo menos no sentido científico) iniciador ou precursor. Tudo [está] no indivíduo, cada indivíduo recomeça, por sua conta, a tentativa artística ou literária”.

<sup>20</sup> O principal símbolo escolhido por Harold Bloom para representar a influência poética é o *Querubim Cobridor*, do livro de Ezequiel, “cuja grandeza sinistra é amplificada pela visão do efebo do precursor como um brilho queimando em meio à escuridão” (BLOOM, 1991, p. 67-68). Quanto aos processos em que tal influência se realiza, o crítico os classifica em: 1. *Clinamen* ou Desapropriação Poética; 2. *Tersera* ou Complementação e Antítese; 3. *Kenosis* ou Repetição e Descontinuidade; 4. *Demonização* ou O Contra-Sublime; 5. *Askesis* ou Purgação e Solipsismo; 6. *Apophrades* ou O Retorno dos Mortos (BLOOM, 1991, p. 43).

mesmo?” Consideramos que nenhum livro é o mesmo depois de dezesseis anos da publicação, mesmo que tenha sua forma inalterada, porque seus leitores atuais serão outros, e outro será o tempo da releitura. Quanto ao autor, se já não é o mesmo, também não será tão diferente que se torne outro: algo ainda se reconhece se cotejados ambos. Por isso, os poemas ainda são não apenas possíveis, mas indispensáveis.

Com o objetivo de salientar a autonomia e a qualidade dos livros de poesia de Saramago em relação ao restante da sua obra, críticos como Horácio Costa (1997) e Maria Alzira Seixo (1987) minimizam ou mesmo contestam (é o caso desta última) aquela indicação do autor sobre os “nexos, temas e obsessões” que teriam começado a definir-se nesses poemas. Da perspectiva memorialística que adotamos, essa indicação é fundamental, e não nos obriga a negligenciar a análise propriamente estética dos livros. Com efeito, pretendemos, ao mesmo tempo que focalizarmos o espaço da memória nessa fase de iniciação poética, demonstrar o valor estético de alguns poemas.

Para os padrões de um livro de poesia, *Os Poemas Possíveis* é uma obra extensa: contém 147 textos, divididos em cinco partes de tamanho desigual, a não ser que vejamos simetria no fato de a primeira e a última partes serem longas (com 48 e 67 poemas, respectivamente), ao passo que as intermediárias possuem 8, 14 e 10 textos. As partes são nomeadas, e os títulos em si anunciam os grandes temas que ocuparão a vida e a obra de Saramago, a saber:

1ª parte: “Até ao sabugo”, numa dicção neoclássica, trata da natureza do fazer poético e da obstinação do artista;

2ª parte: “Poema à boca fechada”, em que predominam poemas de teor social ou engajado;

3ª parte: “Mitologia”, de índole pagã ou anticlerical, em que já aparece o ateísmo como motivo;

4ª parte: “O amor dos outros”, em que esse sentimento é vivido pelo poeta e por grandes personagens, como D. João, Inês de Castro, D. Quixote, Romeu e Julieta;

5ª parte: “Nesta esquina do tempo”, que tece relações entre o eu, a memória, o tempo e a tradição.

Embora haja uma inegável coerência nessa divisão, no que respeita à adequação dos títulos ao conteúdo dos poemas, é tênue a linha que separa as partes, ocorrendo por vezes a sensação de que um mesmo poema poderia participar, ao mesmo tempo, de duas ou mais delas. Longe de ser um defeito do livro, tal integração apenas demonstra a sua uniformidade e o equilíbrio do poeta ao percorrer os diferentes temas.

Seriam esses alguns dos “nexos, temas e obsessões” a que o autor se referia no prefácio? Conhecendo a obra e grande parte das declarações do escritor sobre o assunto, acreditamos que sim, mesmo admitindo que, se eles não chegam a abrigar todas as faces da obra de Saramago, contemplam características que lhe são essenciais.

A primeira delas é a busca permanente pela realização artística através da palavra. “Difícilimo acto é o de escrever”, dirá (ainda) o narrador de *A Jangada de Pedra* (SARAMAGO, 1988, p. 12). A ambiguidade da frase (como, de resto, de todo o texto literário) permite-nos lê-la sob o viés da memória e perceber que a sentença já se encontrava, dita de outras maneiras, em vários versos de *Os Poemas Possíveis*. Assim, o “difícilimo” ato de escrever pode ser interpretado tanto em relação à luta com as palavras, que Drummond descreveu em seu conhecido poema<sup>21</sup>, como, no caso específico de Saramago, ser uma referência às barreiras do campo literário que o escritor, em 1966, procurava, com uma persistência digna de nota, ultrapassar para ocupar seu espaço. “Até ao sabugo” (SARAMAGO, 1982, p. 19)<sup>22</sup>, o poema que abre o livro, dá o tom dessa luta com a escrita:

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.

Roer as unhas rentes é não reconhecer um limite. Ou, admitindo-o, buscar novas vias, como fará Blimunda Sete-Luas ao procurar Baltazar Sete-Sóis, no *Memorial do Convento* (1982): quando deparar com outra língua, na fronteira entre Portugal e Espanha, retornará para prosseguir seu caminho, levando isso ou não a vida inteira. Blimunda terá uma certeza – a sua vontade. Precisarà que se junte a esta o acaso, para enfim encerrar sua busca. Do mesmo modo, o poeta tem uma certeza, toda ela descrita no poema “Há-de haver...” (p. 51), emblemático da situação do autor naquele período:

Há-de haver uma cor por descobrir,  
Um juntar de palavras escondido,  
Há-de haver uma chave para abrir

<sup>21</sup> “O lutador”, incluído em *José*, cujos versos iniciais dizem: “Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã. / São muitas, eu pouco. / Algumas, tão fortes / como um javali. / Não me julgo louco. / Se o fosse, teria / poder de encantá-las. / Mas lúcido e frio, / apareço e tento / apanhar algumas / para meu sustento / num dia de vida” (ANDRADE, 1983, p. 94-95).

<sup>22</sup> Como mencionaremos vários poemas ou versos dessa edição, indicaremos daqui por diante apenas o título e a página em que o texto se encontra.

A porta deste muro desmedido.

Há-de haver uma ilha mais ao sul,  
Uma corda mais tensa e ressoante,  
Outro mar que nade noutro azul,  
Outra altura de voz que melhor cante.

Poesia tardia que não chegas  
A dizer nem metade do que sabes:  
Não calas, quanto podes, nem renegas  
Este corpo de acaso em que não cabes.

O parentesco desse poema com o anterior (e com vários outros do livro) reside principalmente na correlação de ideias – as “duas negações” do primeiro alicerçam o “muro desmedido” do segundo – e mesmo na coincidência de palavras, como “juntar” e “acaso”, ambas relacionadas com o ato da criação poética: existe um “juntar de palavras” ideal para o poeta, resta descobri-lo, nem que seja por acaso. Mas o acaso não condiz com o trabalho com a linguagem, ou não fariam sentido os versos de Drummond em “O lutador”, a que nos referimos há pouco. Cabe ao poeta prosseguir a sua luta, e sua principal estratégia é a persistência: “É falar, ir falando, até que sobre / A palavra escondida do que penso” (“Se não tenho outra voz...”, p. 23).

Por vezes, no entanto, ele desanima, especialmente quando sente a pressão do tempo sob a forma da idade. “Lugar-comum do quadragenário” (p. 36) concentra, em apenas oito versos, toda a pungência do seu desalento:

Quinze mil dias secos são passados,  
Quinze mil ocasiões que se perderam,  
Quinze mil sóis inúteis que nasceram,  
Hora a hora contados  
Neste solene, mas grotesco gesto  
De dar corda a relógios inventados  
Para buscar, nos anos que esqueceram,  
A paciência de ir vivendo o resto.

A escolha pela conversão dos anos em dias, ainda por cima triplamente referidos, hiperboliza a dimensão do tempo, e imprime no poema o efeito fadigado dos dias inúteis, “hora a hora contados”. Difícil não relacionar esses versos com o fato de que Saramago tinha, à época, 44 anos. *Os Poemas Possíveis* assumem, assim, seu lado confessional, aproximando o autor do eu-lírico e revelando, sob o passado infrutífero do poeta (“De naufrágios, sei mais que sabe o mar”, dirá em “Oceanografia”, p. 53), a memória do autor, bem como a sua expectativa: “Falta ver, se é que falta, o que serei: / Um rosto recomposto antes do fim” (“Passado, presente, futuro”, p. 38). Por isso, a busca não cessa:

Diante desta pedra me concentro:  
 Nascerá uma luz se o meu querer,  
 De si mesmo puxado, resolver  
 O dilema de estar aqui ou dentro (“Obstinação”, p. 50).

Uma leitura apenas sincrônica de outra metáfora da pedra, que o autor utilizará na conferência “Da estátua à pedra”, publicada em livro homônimo (SARAMAGO, 2013), não faria supor a existência de sua semente em *Os Poemas Possíveis*. Contudo, parece-nos plausível considerar que a pedra, diante da qual o poeta se encontra, representa, como na conferência, o interior do homem, aquilo que é a sua natureza, cuja busca Saramago tomará como meta, que julgará atingir a partir do *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). A diferença é que, neste momento inicial, estar fora da pedra é certamente mais dramático, porque significa não ter encontrado ainda a si mesmo como artista. Isto o que lhe falta, pois o saber, o conhecimento sobre arte, o poeta prova-o que tem, em composições como “Arte poética”: “[...] Não se esquece o poema, não se adia, / Se o corpo da palavra for moldado / Em ritmo, segurança e consciência” (p. 20) e “Processo”: “As palavras mais simples, mais comuns, / As de trazer por casa e dar de troco, / Em língua doutro mundo se convertem: / Basta que, de sol, os olhos do poeta, / Rasando, as iluminem” (p. 21). Falta-lhe, em suma, uma voz própria, que “desdobre / Em ecos de outros sons este silêncio” (“Se não tenho outra voz...”, p.23), que ilumine as palavras e não as deixe “mortas no papel”, como se queixa o poeta em “Questão de palavras” (p. 56):

Ponho palavras mortas no papel,  
 Tal os selos lambidos doutras línguas  
 Ou insectos varados de surpresa  
 Pelo rigor impessoal dos alfinetes.

De palavras assim arrematadas  
 Encho palcos de pasmo e de bocejo:  
 Entre as portas me mostro, agalado,  
 A passar flores secas por bilhetes.

Quem pudera saber de que maneira  
 As palavras são rosas na roseira.

A preocupação do poeta não está em o que dizer, mas em *como* dizer. Não deseja mais usar “selos lambidos de outras línguas”, imagem pejorativa para referir-se às fórmulas já gastas, que tornam a escrita impessoal, tal qual o rigor dos alfinetes, no poema, ou como ocorre – acrescentemos – em *Terra do Pecado*. Essa, aliás, parece ser a chave para compreender a angústia da criação literária do autor nesse período: voltamos sempre ao ponto em que é a voz que falta. Não qualquer voz, mas a sua, a pessoal. O desejo de imprimir personalidade na obra, que Saramago sempre declarou, vem então desses primórdios da sua escrita, em que predomina



a insatisfação com os frutos de sua lavra. Há que distinguir, no entanto, personalidade de vida pessoal: não interessa ao escritor, como à Literatura em si, a divulgação de sua intimidade, mas sim o registro, na obra, da sua marca, como vestígio da pessoa que a escreveu, e que não se confunde com nenhuma outra.

Uma das marcas que Saramago deixou em sua obra foi a de uma postura política definida diante de questões como o capitalismo, o latifúndio, a Igreja, as ditaduras, o imperialismo, e todas as formas de injustiça. Em *Os Poemas Possíveis*, esse aspecto surge, predominantemente, na segunda parte, “Poema à boca fechada”. Entretanto (o que é sintoma do equilíbrio da obra), o poema que abre essa parte, e que também lhe empresta o título, serve como ponte para a anterior, visto que a dubiedade de sentido de certas palavras o faz referir-se tanto à situação que descrevemos anteriormente – a ausência de uma voz própria do poeta – quanto ao silêncio imposto, fora do campo literário, pela ditadura salazarista:

#### POEMA À BOCA FECHADA

Não direi:  
Que o silêncio me sufoca e amordaça.  
Calado estou, calado ficarei,  
Pois que a língua que falo é doutra raça.

Palavras consumidas se acumulam,  
Se represam, cisterna de águas mortas,  
Ácidas mágoas em limos transformadas,  
Vasa de fundo em que há raízes tortas.

Não direi:  
Que nem sequer o esforço de as dizer merecem,  
Palavras que não digam quanto sei  
Neste retiro em que me não conhecem.

Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,  
Nem só animais boiam, mortos, medos,  
Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam  
No negro poço de onde sobem dedos.

Só direi,  
Crispadamente recolhido e mudo,  
Que quem cala quanto me calei  
Não poderá morrer sem dizer tudo (p. 69).

A ambiguidade existe já no título, em que a expressão “boca fechada” reveste com duas camadas, pelo menos, o seu sentido literal. Da perspectiva do autor no campo literário, o silêncio pode referir-se àquele intervalo entre a sua primeira e frustrada publicação, e esta, quase vinte anos depois. Nesse ínterim, “Palavras consumidas se acumulam / Se represam, cisterna de águas mornas”. Não vale a pena dizê-las, pois elas não expressariam o quanto o poeta *sabe*, embora seja apenas um desconhecido. O poeta é aquele que durante duas décadas recolheu-se

em nome do que chamaríamos a dignidade da Literatura: se não vale a pena comunicar, melhor calar-se. E, no entanto, ele sabe: “a língua que falo é doutra raça”. Apenas não é tempo ainda, mas este chegará, quebrando o silêncio, pois “quem se cala quanto me calei / Não poderá morrer sem dizer tudo”<sup>23</sup>. Sabemos todos que apenas a morte calou Saramago, mas a vida permitiulhe, se não dizer tudo (deixou um romance inacabado, *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, publicado em 2014), construir uma obra marcada por uma unidade de pensamento que se dilui por mais de quarenta volumes.

O silêncio, que “sufoca e amordaça”, amplia o sentido do título, estendendo-o ao campo político e ao campo do poder, se considerarmos que Portugal vivia, na época da escrita de *Os Poemas Possíveis*, sob a ditadura militar que teve início nos anos de 1930 e duraria até 1974, com a Revolução de 25 de Abril. A força coerciva do regime paira na atmosfera do poema, deixando seus vestígios nos versos que aludem à morte, ao medo e ao silêncio.

De um modo geral, o tom do poema manifesta a tensão que subjaz, de um lado, à relação do poeta com a palavra e, de outro, com o seu contexto. Em outras palavras, sua relação com a arte e com a vida. Por esse motivo, “Poema à boca fechada” aparece como uma síntese da temática de *Os Poemas Possíveis*, concentrando as duas forças motrizes que conduziram toda a obra do autor: a palavra e o homem.

Os outros sete poemas dessa parte focalizam o compromisso do autor com o seu tempo e o seu mundo, seja na esfera local, aludindo à situação política portuguesa, como em “Inquiridores”, p.70 (“Está o mundo coberto de piolhos: / Não há palmo de terra onde não suguem, / Não há segredo de alma que não espreitem / Nem sonho que não mordam e pervertam”); seja ampliando o olhar para a condição humana, como em “Fala do Velho do Restelo ao astronauta” (p.76):

Aqui, na Terra, a fome continua,  
A miséria, o luto, e outra vez a fome.  
Acendemos cigarros em fogos de napalme  
E dizemos amor sem saber o que seja.  
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,  
E também da pobreza, e da fome outra vez.  
E pusemos em ti sei lá bem que desejo  
De mais alto que nós, e melhor e mais puro.

<sup>23</sup> Na entrada de 10 de julho de 1993, em seus *Cadernos de Lanzarote – Diário I* (1994, p. 78), Saramago registrou: “Desse poema, as únicas palavras aproveitáveis, ou, para dizê-lo doutro modo, aquelas que o puseram a salvo da tentação destruidora, são as seguintes: ‘Que quem se cala quanto me calei / não poderá morrer sem dizer tudo.’ Sobre o dia em que elas foram escritas passaram quase cinquenta anos, e se é certo lembrar-me ainda de como era o meu silêncio de então, já não sou capaz de recordar (se o sabia) que *tudo* era aquele que me iria impedir de morrer enquanto não o dissesse. Hoje já sei que tenho de contentar-me com a esperança de ter dito *alguma coisa*”. Note-se a identificação entre o eu do poema e o do autor, que Saramago sempre afirmou existir na sua obra.

No jornal, de olhos tensos, soletramos  
 As vertigens do espaço e maravilhas:  
 Oceanos salgados que circundam  
 Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa  
 Onde come, brincando, só a fome,  
 Só a fome, astronauta, só a fome,  
 E são brinquedos as bombas de napalme.

A alusão do título ao sisudo e lúcido personagem que, no canto IV de *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1995, p. 136), repreende duramente os portugueses que embarcavam, movidos pela ambição, rumo às grandes navegações, é apenas uma das vezes em que Saramago lança mão da intertextualidade em *Os Poemas Possíveis*, recurso, aliás, que se tornará uma das marcas de sua escrita. Substituindo o tom agressivo do Velho do Restelo camoniano pela ironia sábia de quem já viu muito da vida e do mundo, o poeta redimensiona a perspectiva do primeiro quadro: não é mais da terra para o mar que se projeta a ambição do homem, e sim da Terra para o espaço.

De fato, a partir da década de 1960, negligenciando a fome em nome de conquistas a longuíssimos prazos, os países mais ricos passaram a investir cada vez mais em viagens espaciais. Esse foi um tema que preocupou Saramago até o fim da vida. No discurso pronunciado no Banquete Nobel, em 10 de dezembro de 1998, o escritor afirmou: “Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante” (SARAMAGO, 1999, p. 38). Caminhando contra uma espécie de convivência dos povos, que não condenam essas viagens, antes deslumbram-se com elas, o autor faz da palavra *fome* o sol do poema, ao redor do qual orbitam a guerra, a falta de amor, a ambição, a pobreza, a ilusão do espaço. Ao fim, o que resta é “Só a fome, astronauta, só a fome”, verso dúbio que, na sua ironia, reveste-se de uma triste atualidade.

Da terceira parte do livro – “Mitologia” – em que sobressai a dicção neoclássica da linguagem da obra, provém uma das “obsessões” do autor: o poeta Ricardo Reis que, embora não apareça diretamente nos poemas, parece tê-los influenciado tanto na forma quanto nos temas. Em várias entrevistas, Saramago comentou a sua relação com Ricardo Reis, incluindo a anedota de que, quando o conheceu, ainda jovem, ignorante em relação à heteronímia de Fernando Pessoa, pensava tratar-se de um poeta “real”. No trecho a seguir, aborda a influência do poeta sobre a sua obra:

O primeiro heterônimo de Pessoa que li foi Ricardo Reis, aos dezenove anos. E devo dizer que a poesia de Ricardo Reis é realmente fascinante. É um mundo neoclássico de rigor poético que encanta qualquer um. Mas ali encontrei algo que, desde muito jovem, me causou forte impressão, muito desagradável, de repúdio. Uma frase que

me marcou e determinou grande parte da minha literatura: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 205).

De dois modos, portanto, um positivo, outro negativo, o heterônimo epicurista impressionou Saramago. No primeiro caso, pelo rigor poético, o mesmo com que o autor compôs o seu primeiro livro de poemas, cujos versos, na maioria decassílabos, ecoam o tom neoclássico de Ricardo Reis, como no poema que nomeia esta parte do livro:

#### MITOLOGIA

Os deuses, noutros tempos, eram nossos  
 Porque entre nós amavam. Afrodite  
 Ao pastor se entregava sob os ramos  
 Que os ciúmes de Hefesto iludiam.  
 [...]
 Quando castos os deuses se tornaram,  
 O grande Pã morreu, e órfãos dele,  
 Os homens não souberam e pecaram.

O mundo pagão do poeta neoclássico é trazido para *Os Poemas Possíveis*, não para ser recuperado, mas para ser confrontado com o deísmo que o substituiu, e que o último verso anuncia. Será a forma escolhida pelo poeta para declarar o seu ateísmo, primeiro na descrença do desiludido: “É dia de Natal. Nada acontece” (“Natal”, p. 80), para chegar ao mais puro ceticismo: “Sinal de Deus não foi, que Deus não há / (Ou se há, vive longe e nos engana)” (“Quando os homens morrerem”, p. 83).

Se, para Ricardo Reis, Cristo é apenas um deus a mais, o alvo do seu ódio são aqueles que o querem maior do que todos, ou até único:

Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.  
 Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.  
 Só te tenho por não mais nem menos  
 Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os, sim, e a esses com calma aborreço,  
 Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.  
 Quero-te onde tu ’stás, nem mais alto  
 Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia  
 Como tu, um a mais no Panteão e no culto,  
 Nada mais, nem mais alto nem mais puro  
 Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida  
 É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,  
 E só sendo múltiplos como eles  
 ’Staremos com a verdade e sós (PESSOA, 1976, p.111).

Para o poeta ateu, por outro lado, a imagem adorada de Cristo é um embuste, pois representa um deus que está sempre longe dos homens, com os quais não convive. Como uma prece às avessas, o poema “A um Cristo velho” (p. 86) propõe um desafio, que não esconde o desejo de um Cristo humanizado, como aquele que viria a protagonizar o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*:

Se podes quanto dizem, Cristo velho,  
De caruncho mordido, desprezado,  
Coberto da poeira que envenena  
A negrura da chaga do teu lado,

Se podes quanto dizem, quem te crê  
Ou te traz nessa crença maltratado,  
Podes fazer agora o que não ousam  
Os que fingem de amor e de sagrado:

Vem a ser esta missa doutra lei,  
A comunhão de Cristo e do pecado,  
Eis a fé do poeta que te encontra  
No teu pasmo de deus desafiado.

Nos dois poetas, há em comum o distanciamento em relação a Cristo. Ricardo Reis, considerando-o um “deus triste”, mais ou menos correspondente ao “Cristo velho” no madeiro “de caruncho mordido, desprezado” de Saramago, apequena-o, do ponto de vista do Catolicismo, especialmente, ao nivelá-lo aos outros deuses. Mesmo que não o odeie, como afirma, bastaria considerar a formação helenista e pagã do poeta, para justificar a sua indiferença perante o Deus todo-poderoso dos cristãos, bem como a sua aceitação da nulidade humana perante os deuses: “Os deuses são os mesmos / Sempre claros e calmos, / Cheios de eternidade / E desprezo por nós” (PESSOA, 1976, p. 78). À resignação de Ricardo Reis, opõe-se a inquietude de Saramago perante Deus, ou melhor, perante a ideia de Deus e seus efeitos sobre a civilização que se formou em torno de seu nome. Será um dos temas constantes da sua obra, abordado sob variados aspectos (Cf. FERRAZ, 2003), desse livro em diante.

Essa dissonância em relação à atitude estoica de Ricardo Reis (“Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 1976, p. 86)), resultaria na influência temática que o heterônimo exerceu sobre a obra de Saramago, cujo ápice se encontra no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Tomando como base o verso anteriormente citado, o autor criou um enredo ambientado em 1935/36, quando os regimes ditatoriais de Salazar e Franco, respectivamente em Portugal e na Espanha, e a ascensão do nazismo na Alemanha compunham o espetáculo do mundo, que envolveria Ricardo Reis a ponto de subjugar a sua indiferença, em uma das cenas memoráveis criadas pelo romancista:

Ricardo Reis levanta-se do banco, os velhos, ferozes, já não dão por ele, o que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença (SARAMAGO, 2000, p. 411).

O cerco que a narrativa tece em torno de Ricardo Reis serve ao propósito do autor de demonstrar o quão absurda e irresponsável é, do ponto de vista do escritor engajado, a atitude contemplativa desse poeta neoclássico. Por isso, o romance estabelece, da primeira à última página, a tensão entre o mundo do poeta e o mundo em 1936, do qual tomam conhecimento, o heterônimo e o leitor, pelas abundantes, dir-se-ia sufocantes, notícias dos jornais da época, transcritas na narrativa. A consciência de estar no mundo e participar da História, preocupação do autor desde *Os Poemas Possíveis*, nunca foi tão intensa como nesse romance.

A quarta parte do livro, composta por dez poemas, traz no título um outro tema que habitará os livros de Saramago: “O amor dos outros”. Da trilogia dedicada a D. João, destaque-se “Sarcasmo de D. João no inferno”, que ecoa ainda as notas profanas da parte anterior: “Contra mim, D. João, que pode o inferno, / Que pode o céu e todo o mais que houver? / Nem Deus nem o Diabo amaram nunca / Desse amor que junta homem a mulher” (p.97). Todas as formas de amor humano estão, portanto, fora da esfera do sagrado, porque, como dirá o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, “são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível (SARAMAGO, 1999, p. 20). Essa atmosfera profana que envolve o amor reaparecerá, antes do *Evangelho*, no *Memorial do Convento*, romance que também abrigará D. João, mas cujo amor lascivo será suplantado pela pureza do amor de Blimunda e Baltazar, “pagãos inocentes”, como diria Ricardo Reis.

Nos demais poemas dessa parte, o autor como que presta homenagem a personagens femininas de conhecidas histórias de amor, a primeira, de origem real (Inês de Pedro), a segunda, fruto de alucinação (Dulcineia de D. Quixote), e uma terceira, trágica (Julieta de Romeu). A mulher será, como a crítica não demoraria a perceber, a força mais atuante, como personagem, nas narrativas de Saramago. Os poemas em questão são uma pequena amostra do tipo de relação que o autor desenvolverá com as figuras femininas daí em diante.

Encerra essa parte o poema “West Side Story” (p. 104) cujo título alude ao filme homônimo, de 1961, dirigido por Robert Wise e baseado em uma peça da Broadway, de 1957. Ambos, o filme e a peça, que são uma adaptação contemporânea da história de Romeu e Julieta, tornaram-se clássicos do gênero musical. O curto poema de Saramago (“Os jardins de Verona

redivivos / No cimento cinzento desta era: / Um recado passado a outra mão, / Uma nova experiência, outra espera”) comporta dois elementos que habitam a memória e a obra do autor: de um lado, seu gosto pelo cinema, que revelará nas crônicas, diários e memórias, principalmente; de outro, novamente a intertextualidade, na forma de releitura de textos clássicos revestidos por um contexto atualizado. Tudo isso sintetizado em apenas uma quadra, o que demonstra o poder de concisão da poética de Saramago.

A última parte de *Os Poemas Possíveis*, se comparada às anteriores, semelha o mar onde desaguam todos os percursos trilhados nos poemas que a antecedem. Em outras palavras, “Nesta esquina do tempo” (título retirado de um dos poemas) reúne, sem perder o sentido de integração, a diversidade de temas elaborados ao longo do livro: a busca de uma dicção própria, a relação com o passado, o retorno ao classicismo, o amor, a escrita poética e o seu sujeito. A reunião desses motivos, feita pelas mãos de quem parece querer juntar os pedaços de si para compor um novo ser, é mediada pela relação do poeta com o tempo, evidente logo no poema de abertura, “Contracanto” (p. 107), que opõe o presente a um canto novo, o que há de vir:

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.

Pares antitéticos como luz e sombra, prisão e liberdade situam o poeta na fronteira desses estados, lugar onde a promessa de um “sol mais aberto” se anuncia, para transformar em outra voz o seu canto débil. A confiança no futuro, no entanto, só é possível com a experiência do passado. Se o passado do poeta lhe é indiferente enquanto um conjunto de acontecimentos pessoais (“Outono”, p. 113), não o é a sua existência dentro de uma tradição histórica e literária, o que explica o retorno a mitos antigos, como em “Medusas” (p. 121) e “Afrodite” (p. 129), e o resgate de formas poéticas medievais como a cantiga, em redondilhas de sabor trovadoresco, como em “Balada” (p. 145):

Puxei da minha viola  
Na soleira me sentei  
Com a gamela da esmola

Com pão duro na sacola  
Desiludido cantei

Talvez dissesse romanças  
Ou cantigas de encantar  
Aprendidas nas andanças  
Das poucas aventuras  
De quem não soube esperar

Do Trovadorismo ibérico, o poeta passa pelo Humanismo português, com menção direta à “Cantiga Sua Partindo-se”, que representa exemplarmente o saudosismo da alma desse povo, sentimento que Eduardo Lourenço analisou profundamente em *Mitologia da Saudade* (1999). Como o poema de Saramago sugere um exercício de comparação, recordemos inicialmente o texto fonte, a cantiga de João Roiz de Castelo Branco:

Senhora, partem tão tristes  
meus olhos por vós, meu bem,  
que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém.

Tão tristes, tão saudosos,  
tão doentes da partida,  
tão cansados, tão chorosos,  
da morte tão desejosos  
cem mil vezes que da vida.  
Partem tão tristes os tristes,  
tão fora d’esperar bem,  
que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém (CASTELO BRANCO *apud* MOISÉS, 1998, p. 67).

A releitura de Saramago resultou em “Lembrança de João Roiz de Castel’ Branco”:

Não os meus olhos, senhora, mas os vossos,  
Eles são que partem às terras que não sei,  
Onde a memória de mim nunca passou,  
Onde é escondido meu nome de segredo.

Se de trevas se fazem as distâncias,  
E com elas saudades e ausências,  
Olhos cegos me fiquem, e não mais  
Que esperar do regresso a luz que foi (p. 148).

A primeira nota a se fazer refere-se à tipologia dos versos utilizados nos dois poemas. A redondilha maior, na cantiga medieval, acusa ainda a ligação estreita que a poesia manteve com a música no período trovadoresco. Daí o tom de melopeia cujo ritmo, triste como o tema, enfatiza a dor da separação dos amantes. O Renascimento, período seguinte àquele vivido por João Roiz de Castelo Branco, deu preferência ao verso longo, como o decassílado ou, como no poema de Saramago, o hendecassílabo, também chamado “verso de arte maior” (MOISÉS,



1999, p. 512). A sofisticação do poema de Saramago, decorrente, entre outros fatores, do tipo de verso com que glosaria uma forma mais popular – a canção em redondilha -, pode ser tomada como indício de uma representação da transição entre Humanismo e Renascimento, de que Luís de Camões é a figura principal.

Não é de estranhar, por isso, uma certa dicção camoniana em “Lembrança de João Roiz de Castel’ Branco”, aliada a dois motivos caros a Saramago, frequentes nessa parte do seu primeiro livro de poesia: a oposição entre luz e sombra (ou cegueira), e a memória como identidade pessoal: “Onde a memória de mim nunca passou, / Onde é escondido meu nome de segredo”. A memória alimenta a sombra e a luz, pois contém o esquecimento e a lembrança de que todo o homem é feito. Por isso, o lugar da memória é também o lugar do nome.

Da memória literária de Saramago, *Os Poemas Possíveis* resgatam, pois, como pedra fundamental, a cultura clássica e seus desdobramentos até o século XVIII: mitologia greco-latina, Trovadorismo, Humanismo, Classicismo e Neoclassicismo. Como releitura deste último estilo, aparece-nos uma Marília árcade a habitar um “Soneto atrasado” (p. 151), único em toda a obra poética do autor:

De Marília os sinais aqui ficaram,  
Que tudo são sinais de ter passado:  
Se de flores vejo o chão atapetado,  
Foi que do chão seus pés as levantaram.

Do riso de Marília se formaram  
Os cantos que escuto deleitado,  
E as águas correntes neste prado  
Dos olhos de Marília é que brotaram.

O seu rasto seguindo, vou andando,  
Ora sentindo dor, ora alegria,  
Entre uma e outra a vida partilhando:

Mas quando o sol se esconde, a noite fria  
Sobre mim desce, e logo, miserando,  
Após Marília corro, após o dia.

Sem ficar nada a dever a um típico poema árcade, essa peça tem, como tal, a dubiedade subjacente à aparente simplicidade que expressa. Simbolicamente, Marília pode significar, além do que imediatamente indica (a mulher, a musa), a busca do poeta deflagrada desde o primeiro poema do livro: “O seu rasto seguindo, vou andando, / Ora sentindo dor, ora alegria”. O reaparecimento da tensão entre luz e sombra, no último terceto, cuja alternância sustenta a determinação da busca, faz deste soneto mais uma versão da “procura da poesia”, que é a meta do autor neste livro inicial.

A referência acima ao poema de Carlos Drummond de Andrade, “Procura da poesia”, incluído em *Claro Enigma*, de 1951 (DRUMMOND, 1983, p. 111), deve-se à semelhança temática entre ele e os textos de Saramago que tratam da busca pela “palavra definitiva”, como o autor dirá na crônica “A cidade” (SARAMAGO, 1986, p. 11). Drummond retoma, nesse poema essencial, o assunto abordado em “O lutador”, mas desta vez a perspectiva não é a do poeta diante da folha em branco, lutando com as palavras, e sim a de um teórico da poesia, quiçá a da própria poesia, revelando o caminho para se chegar a ela:

Não faça versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não faça poesia com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.  
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro  
 são indiferentes.  
 Nem me reveles teus sentimentos,  
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.  
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.  
 [...]

Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
 Estão paralisados, mas não há desespero,  
 há calma e frescura na superfície intata.  
 Ei-lo sós e mudos, em estado de dicionário.  
 [...]  
 Chega mais perto e contempla as palavras.  
 Cada uma  
 tem mil faces secretas sob a face neutra  
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
 pobre ou terrível, que lhe deres:  
 Trouxeste a chave? (DRUMMOND, 1983, p. 111-112)

“Procura da poesia” é dividido em duas partes prescritivas, como se fora um manual: a primeira, de negação, é composta pelas estrofes que ensinam o que o poeta *não* deve fazer ao tentar compor um poema; a segunda, de afirmação, apresenta serenamente o “reino das palavras”, sugerindo, sobretudo, calma ao poeta diante desse mundo multifacetado. O verso que representaria a passagem do “não” para o “sim”, ou seja, do que a poesia não é para aquilo que constitui a sua essência, seria: “O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia”. Nele, o advérbio “ainda” indica a necessidade da passagem de um determinado conteúdo para uma “forma definitiva e concentrada no espaço”. Essa passagem, que é o processo de criação artística, transforma tudo o que “ainda não é” (o pensamento, os sentimentos, os acontecimentos, a memória) em poesia, que não é feita desses elementos *per si*. Mesmo concedendo à vida (“o

que pensas e sentes”) o direito de participar da poesia, o poeta conhece as leis da arte, dentre as quais aquela que Fernando Pessoa imortalizou em “Autopsicografia”: o fingimento poético.

Tanto Drummond quanto Saramago tinham consciência – suas obras são a prova disso – de que as palavras “rolam num rio difícil e se transformam em desprezo” para quem não sabe penetrar em seu reino de “mil faces secretas sob a face neutra”. Eles sabiam que, em Literatura, de nada adiantam os temas profundos ou as boas histórias, se não forem transfigurados pela linguagem elaborada artisticamente. A abordagem de problemas sociais em suas obras não contradiz a sua concepção do fazer poético: seus livros contêm o homem e o mundo, mas não são esses elementos que os sustentam, e sim a linguagem de que se revestem. Por isso, a luta do poeta é e sempre será com as palavras.

Em *Os Poemas Possíveis*, essa ideia é reiterada com o poema “Canção” (p. 174), que encerra o livro. Unindo-se tematicamente ao texto de abertura da obra, “Até ao sabugo” (p. 19), promove o fechamento de um ciclo, ao mesmo tempo que renova a promessa de um novo canto: “Canção, não és ainda [...] Aqui me voltarás em outro dia”. Desenha também um movimento de retorno à epígrafe que Saramago utilizou, os versos de Antonio Machado: “Demos tempo al tempo: / para que el vaso rebose / hay que llenarlo primero” (p. 15), que anunciavam a primazia do tempo na composição de todas as partes do livro. Tempo e paciência: determinação.

\*\*\*

Quatro anos após essa promessa, a canção retorna, também em forma de poemas, num volume cujo título, *Provavelmente Alegria* (1982, 1.<sup>a</sup> ed. 1970), sugere que o autor ainda está no terreno das possibilidades, ou no campo dos possíveis, como diria Bourdieu (1996). A alegria, que havia sido a última palavra de *Os Poemas Possíveis* (“Coral resplandecente de alegria”), no poema atrás referido, retorna no novo título, estreitando os liames entre uma obra e outra, mas não se cumprirá plenamente, dada a tonalidade ainda no geral sombria desse livro. “Sempre foram caladas as minhas alegrias”, dirá o autor numa crônica de *A Bagagem do Viajante* (SARAMAGO, 1996, p. 21), o que coincide com a cautela do título escolhido para esse segundo livro de poesia.

Ao contrário do primeiro, *Provavelmente Alegria* não tem divisão. Compõe-se de 73 poemas, curtos em sua maioria, também em sua maioria decassílabos, mas alternados com algumas redondilhas, além de versos livres e brancos. Essa última ocorrência representa a novidade do livro: o trânsito de algumas peças entre a poesia e a prosa, de que trataremos adiante.

O elogio da tradição literária, que constatamos em *Os Poemas Possíveis*, continua nesse livro, desde a sua abertura, com o “Poema para Luís de Camões” (SARAMAGO, 1985, p. 13)<sup>24</sup>. Observe-se, de antemão (e a obra de Saramago o demonstra), que a relação do autor com o poeta renascentista não se restringe ao campo da simples admiração, comum à maioria dos leitores, tratando-se, na verdade, de um verdadeiro reconhecimento da genialidade camoniana, e de sua responsabilidade na formação da alma portuguesa. Camões estará presente em várias outras obras de Saramago, principalmente em *Que farei com este livro?* (1998), peça de teatro que tem como protagonista o autor de *Os Lusíadas*, em sua angustiada e humilhante peregrinação na corte, para ver publicado o seu livro monumental.

Acrescido a essa forma de admiração, pode-se perceber o sentimento de fraternidade do autor em relação a Camões, manifestado no verso que abre o poema: “Meu amigo, meu espanto, meu convívio”. Assim como decorre desse afeto o lamento do poeta por não poder dizer ao “amigo” as “grandezas”, que não são o mar, o céu ou a terra, mas “as veredas mais fundas da palavra / E do espaço maior que, por trás dela, / São as terras da alma”. Paradoxalmente, dizendo o que lamenta não poder dizer, o poeta acaba por compor o seu canto:

[...]  
 E também sei da luz e da memória,  
 Das correntes do sangue o desafio  
 Por cima da fronteira e da diferença.  
 E a ardência das pedras, a dura combustão  
 Dos corpos percutidos como sílex,  
 E as grutas do pavor, onde as sombras  
 De peixes irreais entram as portas  
 Da última razão, que se esconde  
 Sob a névoa confusa do discurso.  
 E depois o silêncio, e a gravidade  
 Das estátuas jazentes, repousando,  
 Não mortas, não geladas, devolvidas  
 À vida inesperada, descoberta.  
 E depois, verticais, as labaredas  
 Ateadas nas frentes como espadas,  
 E os corpos levantados, as mãos presas,  
 E o instante dos olhos que se fundem  
 Na lágrima comum. Assim o caos  
 Devagar se ordenou entre as estrelas (p. 13-14).

O acúmulo de elementos, compondo um quadro o seu tanto surrealista, semelha à descrição da “máquina do mundo”, mas em um nível simbólico e interiorizado. O conjunto faz

---

<sup>24</sup> Como mencionaremos vários poemas ou versos dessa edição, indicaremos daqui por diante apenas o título e a página em que o texto se encontra.

do poema um tributo à dor do homem, em sua luta constante para ordenar o caos. Exatamente como fez Luís de Camões em sua vida e em sua obra.

Como esse poema, a grande maioria dos textos de *Provavelmente Alegria* é metapoética, revelando o desejo do autor de fazer da poesia o seu modo de compreender o mundo, no sentido de captar “o espanto da vida na forma do verso” (“Dispostos em cruz”, p. 91). O poeta conhece o poder demiurgo ou amplificador das palavras, mas também os percalços para atingir a expressão mais próxima do real: “Grande é o mundo, maior o universo, / Mais ainda se o digo. / Converso com o verso: / Sinal de que estou vivo, mas em perigo” (“Dissemos, e partimos”, p.65). Permanecendo no limiar da aventura poética anunciada em *Os Poemas Possíveis* - “Que viagem prometida nos espera? / São asas (que só duas fazem voo), / Ou solitário arder de labareda?” (“Provavelmente”, p. 15”) -, o poeta de *Provavelmente Alegria* não conseguirá realizar o seu intento: um outro canto, uma outra voz, um outro verso, em que a palavra “outro” não significa “mais um”, e sim “diferente”, ou seja, a sua própria voz, que é ainda uma quimera em “O primeiro poema” (p. 16):

Água, brancura e luz da madrugada,  
E nardos orvalhados, olhos tardos,  
E regressos de longe, lentos, vagos,  
De espiral que se expande, ou nebulosa.  
Assim diria que o mundo se criou:  
Gesto liso das mãos do universo  
Com perfumes e auras que anunciam,  
Noutras mãos de quimera, outro verso.

Da matéria da memória, dos “olhos tardos, / E regressos de longe, lentos, vagos”, deveria vir o poema, que por si criaria o mundo. No entanto, como afirmamos, *Provavelmente Alegria* não será o momento de realização, mas de transição. Dir-se-ia que é um livro de aprendizagem, dada a quantidade de poemas (pelo menos dois terços da obra) que revelam esse aspecto, seja elegendo o fazer poético como tema, seja indicando a passagem da sombra à luz, como ocorrera em *Os Poemas Possíveis*. Do primeiro caso, tomemos como exemplo o poema “Forja” (p. 29):

Quero branco o poema, e ruivo ardente  
O metal duro da rima fragorosa,  
Quero o corpo suado, incandescente,  
Na bigorna sonora e corajosa,  
E que a obra saída desta forja  
Seja simples e fresca como a rosa.

Longe da ideia de inspiração (que Saramago jamais admitiria), o poeta investe no rigor do trabalho com a obra que, sem revelar o suor com que foi criada, sairá “simples e fresca como

a rosa”. Esse verniz parnasiano não nos deve confundir: o rigor de Saramago não matará a rosa, enrijecendo-a numa moldura descritiva e indiferente. Seus poemas expressam o sentimento e a alma do poeta. Se o rigor é convocado, isto se deve ao respeito quase venerável que o escritor tem pelo poder das palavras, que não devem ser tratadas displicentemente por ninguém, menos ainda pelo poeta.

A consciência de que sabe, “se tanto um homem sabe, / As veredas mais fundas das palavras” (“Poema para Luís de Camões”, p. 13), deu ao poeta, desde o primeiro livro, a esperança de encontrar a sua própria voz. É dessa passagem necessária da sombra à luz, que tratarão muitos poemas de *Provavelmente Alegria*, seguindo *Os Poemas Possíveis*, como vemos em “Secreto como um seixo” (p. 22):

Secreto como um seixo, e oferecido  
Com a branda ternura que o envolve,  
É este o corpo, de luz anunciada.  
Quantos anos viveste, em sombra ausente,  
Geraram longamente a hora, o gesto,  
Que da noite do seixo, alma da pedra,  
Lança o grito solar como um protesto.

É com a forma de um seixo, com a alma de pedra envolvida em ternura, mas também em sombra durante longos anos, que o poeta se identifica. A longa gestação – de que a vida do autor é exemplo (“Quantos anos viveste, em sombra ausente”) – preparou o seu “grito solar como um protesto”, marcando o limite entre o que foi e o que será, entre o velho e o novo canto.

A ideia de gestação, na poética de Saramago, vem quase sempre metaforizada em torno da palavra “pedra”, que é utilizada pelo autor com uma frequência digna de nota. O labor com a dureza da pedra simula não apenas o trabalho com a palavra, mas também a aprendizagem do poeta, que é moldado pelo tempo, como a pedra na natureza. Mencionemos, por exemplo, “Flor de cacto” (p. 35), “Quando os dedos de areia” (p. 63), “Digo pedra” (p. 64), “O poema é um cubo de granito” (p. 70), “Aqui a pedra cai” (p. 83) e “Pedra coração” (p. 30), que transcrevemos:

Houve um tempo sem forma, uma fusão  
Mordida de cristais neste basalto.  
Houve decerto um rio, um mar antigo,  
Onde a pedra rolou.  
Houve também um sismo, e outro sismo  
Agora cumprirá, na mão fechada,  
A forma prometida. Assim, exacta,  
A pedra se moldou.

É possível ler o poema como o nascimento e a formação dos poetas em geral, que costumam começar com “um tempo sem forma”, até encontrar o seu estilo, a sua voz. Os

elementos que contribuirão para isso vêm do mundo e da memória que o guarda. Por isso, o confronto do poema com a vida do autor pode iluminar e ampliar o significado de algumas palavras. Assim ocorre com a palavra “rio” (cuja aparição, a propósito, também é muito frequente), que se reveste de memória se considerarmos a relação de Saramago com o rio de sua aldeia, Azinhaga, “onde a pedra rolou”. A memória da infância, que o rio representa, está no fundamento da “pedra”, que foi moldada também por “sismos”, naturalmente os percalços da vida, até atingir a forma que, se não é definitiva, porque a vida é aprendizagem constante, tem as marcas essenciais para as quais o “rio”, a infância da pedra, contribuiu decisivamente.

Antes de comentarmos mais um poema em que essa relação do poeta com o rio é importante, resta observar outro aspecto em que a metáfora da pedra é utilizada para representar a ideia de formação. Desta vez, não do poeta, mas do poema. Ou, mais acertado seria dizer, da união dos dois, como em “Voto” (p. 92):

Cada verso uma pedra. Que o poema  
Seja mais alicerce que muralha.  
Que debaixo da terra se reforcem  
As palavras, as minas e as fontes.

Que a paisagem se esqueça e se retire.  
Que do espaço não falem outras vozes.  
Que se faça silêncio entre os terrestres,  
Enquanto outros anúncios se preparam.

Que tudo recomece em lento parto,  
Sem cor e sem perfume. As rosas, não.  
Mas um dorso de pedra que se arranque  
Do poema profundo, dos ossos, do chão.

O sentido da dureza da pedra, aqui, é diferente: não representa um obstáculo que adia o surgimento do poeta (ou do poema), e sim o alicerce que lentamente se ergue para sustentá-lo por uma vida inteira. No chão profundo, como raízes, essa pedra deita sua origem, de onde virá a força do poema: “Que debaixo da terra se reforcem / As palavras, as minas, as fontes”. Que o superficial, ou seja, o que está na superfície – paisagem, espaço, pessoas -, aguarde o “lento parto” do poema, que, por enquanto, não terá cor ou perfume, apenas sua alma de pedra, de pilar.

É também metalinguístico um dos melhores poemas do livro, que retoma a imagem do rio: “Protopoema” (p. 54). Tem a particularidade de fazer parte de um grupo de cinco poemas em versos livres e brancos que, situados emblematicamente na metade da obra, transitam entre a poesia e a prosa, à semelhança do que Saramago comporá em *O Ano de 1993* (2007, 1.<sup>a</sup> ed. 1975), obliquamente anunciando o seu gênero definitivo: a prosa. São eles: “O beijo” (p. 49),

“A mesa é o primeiro objecto” (p. 50), “Na ilha por vezes habitada” (p. 52), “É um livro de boa-fé” (p. 53), e “Protopoema (p. 54), que assim inicia:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto.  
Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos.  
É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo.  
É um rio.  
Corre-me nas mãos, agora molhadas.  
Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem.

“Protopoema” reúne os elementos que, em *Os Poemas Possíveis e Provavelmente Alegria*, compõem uma *poética da memória*, que caracteriza não apenas a poesia, mas toda a obra de Saramago. Em primeiro lugar, a integração do homem com o seu tempo, o seu mundo, a sua história, que se vão acumulando no “novo emaranhado da memória”. Dessa integração resulta o fato de ser difícil estabelecer onde termina o homem e começa a obra, ou o contrário: “não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem”. A imagem do rio, nesse poema, é muito significativa, se novamente considerarmos a memória da infância do escritor, em que o rio tem um papel preponderante.

O segundo elemento que marca a escrita de Saramago, também decorrente da integração entre o poeta e o mundo, e entre o autor e sua obra, é o redimensionamento do real, quando filtrado pela memória, fundamento que alicerça os seus livros: “Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os cobre” (p. 54). Tal redimensionamento não reduz a obra à subjetividade do autor; significa, ao contrário, que, por maior que seja a capacidade imaginativa do escritor, permitindo-lhe criar quantos mundos queira, habitados por personagens que nem de longe se lhe assemelham, será sempre na sua memória que os fios das histórias terão origem. A memória pessoal, a do seu tempo, e a de sua passagem pelo mundo.

É, portanto, uma poética da memória que Saramago inicia com esses dois livros de poemas, e que desenvolverá plenamente com a prosa, a começar pelas crônicas, que examinaremos nos tópicos seguintes.

## **2.2 A dupla visão do cronista: *Deste Mundo e do Outro***

Abrimos a seção anterior, dedicada à poesia de José Saramago, comentando um trecho da entrevista que o autor concedeu a Carlos Reis, em que se refere à sua experiência poética como uma “tentativa, que se prolongou até hoje, de dizer ou de encontrar suficientes razões



para eu dizer quem sou” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 110). Algumas linhas à frente, no entanto, o autor reconhece que, quando pensa ou ouve falar no que escreveu como poeta, sente “uma espécie de mal-estar, como se tivesse começado a querer dizer quem era pela forma errada, se é que é possível saber ou garantir que a forma de expressão deve ser esta ou aquela” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 111). A forma “correta”, no caso de Saramago (soube-o ele posteriormente, e nós também), seria aquela que o consagrou: o romance, cultivado ininterruptamente a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) até a morte do autor, que deixou dezessete livros no gênero.

Porém, entre o poeta possível e o romancista que veio a ser, houve o cronista, não menos preocupado em dizer quem era: “As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crônicas” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Essa afirmação, por si, justifica o nosso interesse por esse gênero híbrido, cujo trânsito entre o real e a ficção tem relação direta com a memória e a visão de mundo do autor.

Como geralmente ocorre com os textos desse gênero, as crônicas de Saramago surgiram nos jornais, e só depois foram reunidas em volumes. O primeiro deles, publicado em 1971, contém as crônicas com que o autor colaborou no jornal *A Capital*, durante os anos de 1968 e 1969, nas seções denominadas “Rua acima, rua abaixo” e “Deste mundo e do outro”. Desta última, evidentemente, o autor retirou o curioso título que daria ao seu livro (SARAMAGO, 1986)<sup>25</sup>.

A expressão “deste mundo e do outro” (ou uma variação dela, como “do outro mundo”) aparece diretamente em algumas crônicas, como “A aparição” (p. 19), “As bondosas” (p. 39), “Travessa de André Valente” (p. 73) e “Alice e as maravilhas” (p. 105); em outras, ela é referida por termos que se lhe assemelham, como “entre o ser e o não ser já” (“Três horas da madrugada”, p. 77), “entre o sonho e a vida” (“Hip, hip, hippies!”, p. 91), “de outro planeta” (“A nova Verônica”, p. 145). Semanticamente, o título da obra refere-se a vários espaços e sentidos, quase tantos quantos são os textos do volume. Uma significação, no entanto, parece conter todas as outras, e encontra-se subentendida na crônica “O cego do harmônio” (p. 61): “Todas as minhas histórias são verdadeiras, só que às vezes me foge a mão e meto na trama seca da verdade um leve fio colorido que tem nome fantasia, imaginação ou visão dupla”. Assim, a visão do cronista (dir-se-ia que de todo o artista) é dupla porque abarca dois mundos: o da verdade e o da imaginação, ou, mudando apenas os termos, o da realidade e o da ficção.

---

<sup>25</sup> Como todas as citações serão retiradas dessa edição, daqui em diante indicaremos apenas as páginas em que se encontram.

Menos do que se oporem, essas esferas convivem, e de sua integração surgem os outros pares de mundos que povoam o livro: presente e passado, cidade e campo, maturidade e infância, materialismo e transcendência, terra e espaço, vida e morte, vida e sonho, realidade e ilusão. Se há também oposição, algumas vezes, entre os termos desses pares, em outras há fusão de contrários, justificando o conectivo do título do livro.

Criações desse olhar duplo, as crônicas pedem para si a credibilidade do texto que se diz verídico, e oferecem em troca o “fio colorido” da fantasia. Literatura? Não há dúvida. E boa Literatura. Por isso, concordamos com a opinião elogiosa de João Palma-Ferreira (1972, p. 83), quando do aparecimento dessa obra: “Importa dizer, desde já, que a José Saramago ficamos a dever um dos mais belos livros de crônicas até agora publicados em Portugal, e acrescentar que *Deste Mundo e do Outro* é, sem dúvida, o melhor livro deste poeta e crítico”<sup>26</sup>. Tais assertivas podem ser comprovadas com a experiência de leitura desse conjunto de textos, simultaneamente breves e profundos.

Além das características comuns à crônica – brevidade, circunstancialidade, variedade temática -, esses textos possuem realmente atributos que os elevam à categoria de literários, justificando o adjetivo “belos” utilizado por João Palma-Ferreira em sua resenha. Com efeito, há no livro passagens de pura poesia, motivadas pela reflexão sobre o tempo, o homem e a arte, e pelas recordações da infância do autor e das figuras que a povoaram.

É possível, com base nesses temas, dividir em quatro grupos as 61 crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, não apenas com o intuito de organização para uma análise de cada grupo, mas também para observar se aqueles “temas, nexos e obsessões” (SARAMAGO, 1982, p. 13), presentes nos livros de poesia do autor, permanecem nesse novo gênero. Em caso afirmativo, essa continuidade de temas apontará em duas direções: de um lado, voltado para a poesia de Saramago, evidenciará nas obras desse gênero (*Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*) a marca da maturidade literária do escritor, contrariando o julgamento de quem porventura as tenha considerado, à época de seu aparecimento, apenas como experiências infrutíferas, sem promessa de futuro, ou mero exercício jornalístico. A recorrência dos temas num livro posterior demonstraria que, nessas obras iniciais, eles resultavam de uma atitude reflexiva do poeta, e não de impulsos que perdem o vigor logo após a sua realização.

De outro lado, voltado para o porvir, a permanência dos temas sedimenta uma visão de mundo que se amplia a cada obra, graças ao acúmulo de experiências do autor, fixadas pela

---

<sup>26</sup> A ênfase do resenhista (“o melhor livro”) deve ser considerada também em relação ao fato de Saramago ter publicado à época apenas o romance *Terra do Pecado* e os dois livros de poesia, *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*.

memória. Por isso, de um modo geral, e especialmente no caso de Saramago, cada obra que o artista vier a produzir será, ao mesmo tempo, nova e antiga, diferente e semelhante, única e interligada a outras que compõem um universo amplo e variado, que se unifica em sua fonte, a memória do autor.

São estes os principais temas que observamos em *Deste Mundo e do Outro*:

1. A memória: responsável, na verdade, por toda a obra, manifesta-se mais acentuadamente nas crônicas em que o autor recorda a sua infância, seus avós, alguns tipos populares da aldeia, o rio e a cidade.
2. A Literatura: escritores e livros da predileção do autor servem de mote para várias crônicas, além de reflexões sobre a escrita do gênero.
3. O tempo: nesse grupo incluem-se as crônicas que abordam a brevidade da vida e a importância do instante, especialmente aquele em que a beleza fulgura como cintilação ao mesmo tempo efêmera e eterna.
4. O Homem: preocupação constante do autor, nesse livro a natureza humana e os problemas sociais são revelados em textos breves mas implacáveis, como um dedo em ferida.<sup>27</sup>

Do mesmo modo que ressaltamos no tópico anterior, em relação a *Os Poemas Possíveis*, a divisão das crônicas não exclui a possibilidade de que várias delas pertençam, por similaridade temática, a dois ou mais grupos. É o que ocorre, por exemplo, com o texto de abertura do livro: “A cidade”, uma de suas crônicas mais simbólicas, de que transcrevemos os parágrafos finais:

O homem não sabia que as cidades que se rodeiam de altos muros (ainda que brancos e com árvores) não se tomam sem luta. Não sabia o homem que antes da batalha pela conquista da cidade outro combate teria de travar e vencer. É que nesta primeira luta teria de lutar consigo mesmo. Ninguém sabe nada de si antes da acção em que tiver de empenhar-se todo. Não conhecemos a força do mar enquanto ele não se move. Não conhecemos o amor antes do amor.

Veio a batalha. Como nos poemas de Homero, também os deuses entraram nela. Combateram a favor e contra, algumas vezes uns contra os outros. O homem que lutava para viver dentro dos muros da cidade cruzou espada e palavras com os deuses

---

<sup>27</sup> O estudo de Horácio Costa (1997, p. 93) identifica, em *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*, três núcleos temáticos: o memorialista, a reflexão moral sobre o acontecer histórico e social, e a ficcionalização. Apesar da coincidência, em alguns pontos, com a nossa interpretação, preferimos ampliar o segundo e o terceiro temas, possibilitando, no primeiro caso, uma análise de como o cronista vê a natureza humana, e no segundo, de como estabelece relações com a tradição literária e aborda a escrita da crônica, no sentido de *poiesis* ou fazer literário. A essa temática tríplice, sentimos a necessidade, visto que *Deste Mundo e do Outro* oferece vasto material para análise, de acrescentar um estudo sobre o tempo, seja como tema de várias crônicas, seja como categoria histórica a que o livro e o autor se submetem, relacionando-se, em última instância, com a memória. Além disso, optamos por estudar ambos os livros separadamente, tendo em vista a importância deles para o foco de nossa pesquisa: o espaço da memória na obra de José Saramago.

que estavam do seu lado. Feriu e foi ferido. E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem tréguas nem repouso, ora junto às muralhas, ora tão longe delas que nem a cidade se via, nem se sabia bem já que prêmio estaria no fim do combate. Foi outra forma de desespero.

Até que um dia o terreno da luta ficou livre e desimpedido, como um estuário onde as águas descansam. Sangrando, o homem e o deus que lhe ficara olharam de frente as portas, abertas de par em par. Havia um grande silêncio na cidade. Ainda amedrontado, o homem avançou. A seu lado, o deus. Entraram – e foi só depois que entraram que a cidade se tornou habitada.

Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio. Cidade de José, se lhe quisermos dar um nome (p. 13).

Mais do que da cidade que lhe empresta o título, essa crônica gira em torno do homem e sua luta contra o isolamento, reforçado pelos muros da cidade, luta que pode assumir as mais variadas significações. Uma delas, que inclui a crônica no grupo temático da memória, remete à situação do próprio autor diante do campo literário, na época em que o texto foi escrito. Lembremos que Saramago havia escrito um romance sem êxito e dois livros de poesia, recebidos sem muito entusiasmo pelo público e pela crítica. Era, enfim, pouco conhecido. Para ocupar seu espaço, sabia que “teria de lutar consigo mesmo”, e os dois livros de poemas foram a sua primeira batalha. O principal desafio, e a razão de sua obstinada busca, como vimos, era encontrar a sua própria voz. “E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem tréguas nem repouso”, e “nem se sabia já que prêmio estaria no fim do combate. Foi outra forma de desespero”. Até que ponto a poesia de Saramago não seria, afinal, uma forma desesperada de encontrar a sua voz? Se assim for, essa crônica, sintomaticamente situada no início de *Deste Mundo e do Outro*, estabelece uma ponte com o gênero anterior, ao retomar o motivo da luta pela expressão, cuja forma “correta” facilitaria a inserção do autor no campo literário, aqui representado pela cidade:

De dentro vinham rumores de festa. Assim lho dizia, mais do que os sentidos, a imaginação. Rumores de vida seriam, pelo menos. Não a morte solitária que é a contemplação obstinada da própria sombra. Não o desespero surdo da palavra definitiva que se escapa no momento em que seria, melhor do que uma palavra, uma chave. E então o homem rodeava as longas muralhas, tateando, à procura da porta que obscuramente lhe estaria prometida (p. 12).

Rondando uma cidade inacessível, esse homem semelha o lutador de Drummond, diante do “reino das palavras”. Essa relação, já referida na seção anterior, reaparece na crônica, especialmente pelo uso da palavra “chave”, presente nos dois textos. Relembremos “Procura da poesia”:

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave? (ANDRADE, 1983, p. 27)

Em ambos, o acesso à poesia ou à cidade somente seria possível se o escritor (poeta, cronista ou romancista) encontrasse a “palavra definitiva”, aquela que se esconde sob a face neutra de seu estado de dicionário. Num alargamento dessa ideia - seguindo a lição de Antonio Candido, para quem a poesia é formada não por palavras, simplesmente, mas pela combinação delas em uma estrutura “que transforma o lugar-comum em revelação” (CANDIDO, 2004, p. 93) -, podemos admitir que a “palavra definitiva” buscada pelo homem-escritor, na crônica de Saramago corresponde à forma de expressão que seja, ao mesmo tempo, artística e autêntica, ou, em outras palavras, que resulte em uma obra esteticamente válida, sem deixar de “levar uma pessoa dentro”, o seu autor.

Por isso, a poesia, como a cidade, é habitada pelo homem e seu pensamento. Se em Saramago esse pensamento se dirige com frequência à ideia de Deus, não é de estranhar que, na crônica, seja um deus que acompanhe o homem em sua entrada na cidade: “e foi só depois que entraram que a cidade se tornou habitada” (p. 13). Daí a descoberta do homem, afinal, de que a cidade é ele próprio: “Cidade de José<sup>28</sup> se lhe quisermos dar um nome” (p. 13). A nomeação da subjetividade, na crônica de abertura do livro, parece-nos dizer que um homem o habita, não sendo apenas coincidência a homonímia entre personagem e autor.

Se, por esse aspecto metatextual, “A cidade” também poderia participar do segundo grupo temático de nossa classificação – a Literatura –, do mesmo modo seria incluída no grupo de crônicas que abordam o tempo, dado o tratamento especial que esse elemento recebe nessa narrativa. Iniciando com o “Era uma vez” dos contos maravilhosos, o cronista faz com que a história adquira o aspecto de atemporalidade. Por outro lado, a ausência de qualquer motivo circunstancial que justifique a crônica, como é comum no gênero, faz com que ela atinja um grau de universalidade logo em suas primeiras linhas. É por seu caráter universal que ela dialoga com o último grupo temático, que prioriza a natureza humana. Afinal, não se trata de um homem diante de uma cidade, específicos ambos, mas do Homem diante daquilo que o impede de viver ou criar plenamente, como a pedra no meio do caminho, para lembrar novamente Drummond.

Embora pretendamos mostrar, com esse exemplo, que é flexível e, até certo ponto, arbitrária a divisão temática que propomos para as crônicas de *Deste Mundo e do Outro*,

---

<sup>28</sup> Curiosamente, a primeira edição de *Deste Mundo e do Outro* (SARAMAGO, 1970, p. 12) traz grafado o topônimo “Josephville”, em vez de “Cidade de José”. É provável que a razão da mudança, na reedição da obra, tenha sido a valorização da própria língua, em que o autor sempre se empenhou, especialmente em relação ao domínio global do idioma inglês.

acreditamos que certos temas predominam em cada texto. A ocorrência de dois ou mais em algumas crônicas deve-se à complexidade da visão de mundo do autor, a que corresponde a elaboração de sua escrita. Percorramos, então, os quatro grupos temáticos propostos, observando as nuances ou variações que os temas adquirem nas crônicas. Considerando o volume de textos e os limites deste trabalho, escolhemos para análise apenas as crônicas mais representativas de cada grupo.

\*\*\*

Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade são as cinco das *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1990) que Italo Calvino (1923-1985) desenvolveu, em forma de conferências, para serem lidas na Universidade de Harvard, durante o ano letivo de 1985-86. O escritor morreu antes de escrever a sexta palestra – sobre a consistência – e de proferi-las. Mas a publicação póstuma dessas lições permitiu aos leitores e estudiosos de Literatura o acesso a um valioso legado: a preservação de valores imprescindíveis para a plena realização estética da obra literária.

Como valoriza as formas breves, o estudo de Calvino tornou-se obrigatório, especialmente, para quem deseja explorar, com um mínimo de profundidade, um livro de contos ou de crônicas, por exemplo. No nosso caso, a leitura de *Deste Mundo e do Outro* nos fez lembrar, várias vezes, as lições de Calvino, que trouxeram luz e segurança às nossas impressões. Num movimento recíproco, as crônicas de Saramago ilustram aquelas qualidades propostas, promovendo um diálogo harmonioso entre a teoria e a obra literária.

Coincidentemente, a leveza, primeira das especificidades literárias analisadas por Calvino, é também a que abrirá o nosso percurso pelos grupos temáticos das crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, pois, após “A cidade”, comentada anteriormente como síntese dos quatro temas, será “A aparição” a próxima representante do tema da memória nesse livro.

Para Calvino, a leveza consiste na subtração do peso: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (CALVINO, 1990, p. 15). Podendo ser admitida como uma teoria de toda a criação poética, essa lição é posta em prática mais facilmente pelas formas breves e, dentre estas, a crônica. Seja pelo veículo de que se origina – o jornal ou a revista -, seja pela sua extensão, a crônica tende a ser caracterizada pela leveza, sendo esta associada “à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 1990,

p. 28). Dir-se-ia que a crônica subtrai, pela leveza da forma, o peso do conteúdo, sem lhe tirar a densidade.

Assim ocorre com “A aparição”. Afirmado, pela primeira vez no livro, tratar-se de uma história “de outro mundo”, embora não seja uma história de fantasmas, o narrador cria uma atmosfera de mistério que vai se adensando ao longo da crônica, até a aparição propriamente, revelada apenas no final. O principal desafio do cronista, tratando-se de uma história extraordinária, é vencer a luta com as palavras: “Porque de antemão sei que tudo quanto diga ou venha a dizer não bastará para aflorar sequer a fimbria luminosa da aparição nocturna” (p. 19). E, ao mesmo tempo que reflete sobre o indizível, adia o início da narrativa, naturalmente de propósito, para valorizar ainda mais o momento especial. O aspecto singular da aparição é reforçado pela enumeração de vários fatores – o tempo, o lugar, a circunstância, a posição dos astros -, o que aumenta a expectativa do leitor.

Tal expectativa é acrescida da tensão entre leveza e peso, entre luz e sombra, suscitada pelo caminhar solitário e silencioso de um rapaz assustado, entre árvores, à noite. Se a tensão pende para a leveza, quando o narrador menciona a jovem com quem antes o rapaz estivera, e que naquele momento “dorme, recolheu-se, outra vez crisálida, ao casulo donde saíra borboleta” (p. 20), ou o nevoeiro previsto para o amanhecer, após um descanso do caminhante numa cama de folhas secas, logo o peso da “noite terrível” retorna, aparentemente definitivo:

De repente, o caminho parece acabar. Faz uma curva brusca, esconde-se atrás de um valado, e mostra, como para cortar o passo a quem passe, uma árvore isolada, alta e alta, escura sobre o azul-negro do céu. O rapaz sente o freio gelado do medo. Para, olha em redor, dá dois passos atrás. O campo recolheu-se a um silêncio maior sob o luar fantasmático. A árvore enche o caminho e o espaço. Condensa nos seus ramos toda a escuridão da noite. Talvez ali se acoitem as aves de nomes fúnebres e olhos amarelos. E haverá morcegos pendurados de cabeça para baixo, envolvidos nas próprias asas como sudários negros. Estão ali, à espera, os inominados terrores do mundo da treva (p. 20).

A grande árvore escura, o céu azul-negro, o medo, o silêncio, o luar fantasmático, as aves fúnebres, todos esses elementos, condensados em poucas linhas, elevam ao máximo a tensão da narrativa, que depois tem subtraído o seu peso com a leveza do instante final, anunciado pela brisa:

E veio a aparição. De muito longe uma brisa murmurante aproximou-se. Moveu as hastes tenras das ervas, as navalhas verdes dos canaviais, fez ondular num arrepio de luz as águas pardas do charco, ergueu como uma onda os ramos estendidos, envolveu o rapaz num rápido redemoinho – e seguiu adiante até à árvore que a esperava. E subiu pelo tronco e pelas ramagens, murmurando sempre. E as folhas voltaram para a lua a sua face escondida, e toda a árvore se cobriu de branco até ao ramo mais alto. E aos olhos deslumbrados do rapaz, agora trémulo de comoção e assombro, a aparição da faia miraculosa mostrou-se num vertiginoso segundo – que vai durar enquanto durar a vida (p. 21).

A leveza da brisa modifica radicalmente a atmosfera pesada de antes. Desfaz-se a escuridão da árvore pela luz da lua, como um milagre, e são agora outras as emoções do rapaz, outro o seu assombro. Comparado com os anteriores, esse parágrafo de desfecho liberta a narrativa de todo o peso, para pôr em destaque a leveza de um instante fulgurante. Por esse motivo, “A aparição” poderia ser incluída no grupo temático do tempo, e ilustraria perfeitamente a abordagem que desse tema pretendemos fazer, no devido momento. Se a mantivemos no grupo da memória – essa e as outras crônicas de que ainda trataremos -, foi em razão da existência, na obra de Saramago, do que Philippe Lejeune (1996, p. 41) designou por “espaço autobiográfico”, ao qual nos referimos no capítulo anterior: o conjunto das obras do autor, entre as quais se incluem aquelas de gênero autobiográfico, sendo cada uma considerada como a peça de um jogo que revelaria, ao final, a imagem do autor.

No caso de Saramago, além de referir-se, em entrevistas, a vários episódios de sua vida pessoal que são narrados nas crônicas, deu-lhes forma em seus *Cadernos de Lanzarote* (1994-1998) e em *As Pequenas Memórias* (2006), as suas principais obras autobiográficas, sem esquecer o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), texto híbrido, em que algumas recordações são ficcionalizadas. Essas obras, unidas a todas as outras, formariam o seu espaço autobiográfico.

O conhecimento desse espaço permite ao leitor lançar, sobre as crônicas da fase inicial de Saramago, as luzes vindas de seus textos memorialísticos posteriores. Escusado será dizer que essa operação não significa a substituição da análise literária pela abordagem biográfica das crônicas. O possível confronto entre os dois tipos de textos (o ficcional e o autobiográfico), situados respectivamente nas “duas pontas da vida” do autor, como diria Machado de Assis, realça a importância da memória, não apenas como fundamento da criação estética de Saramago, mas como matéria que, elaborada artisticamente, constrói a imagem do seu autor. Entenda-se como “imagem” o conjunto de ideias ou o pensamento do escritor, que delineiam o seu estar no mundo. É o espaço autobiográfico, por não desvincular o homem da arte que ele produz, que permite essa visão ampla da sua obra por parte da crítica.

Um exemplo desse possível confronto a que nos referimos ocorre com a crônica “A aparição” e a reescrita do mesmo episódio, cerca de quarenta anos depois, no livro *As Pequenas Memórias*. Colocados lado a lado, os dois textos se assemelham bastante, mas uma diferença é decisiva para a separação dos gêneros: o pacto autobiográfico existente nas memórias, ou seja, a identidade entre o autor, o narrador e a personagem:



[...] A noite tinha caído, no silêncio do campo só se ouviam os meus passos. Se o encontro foi ou não afortunado, mais adiante o contarei. Houve baile, fogos-de-artifício, creio que saí da povoação quando já seria perto da meia-noite. Uma lua cheia, menos resplandecente que a outra<sup>29</sup>, iluminava tudo em redor. Antes do ponto em que teria de abandonar a estrada para meter a corta-mato, o caminho estreito por onde ia pareceu terminar de repente, esconder-se atrás de um valado alto, e mostrou-me, como a impedir o passo, uma árvore isolada, alta, escuríssima no primeiro momento contra a transparência nocturna do céu. De súbito, porém, soprou uma brisa rápida. Arrepiou os caules tenros das ervas, fez estremecer as navalhas verdes dos canaviais e ondular as águas pardas de um charco. Como uma onda, soergueu as ramagens estendidas da árvore, subiu-lhe pelo tronco murmurando, e então, de golpe, as folhas viraram para o lado da lua a face escondida e toda a faia (era uma faia) se cobriu de branco até à cima mais alta. Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele durará o que a minha vida tiver de durar (SARAMAGO, 2006, p. 19-20).

O “rapaz” da crônica agora revela a sua identidade, mas o leitor percebe que isso é o que menos importa, afinal, o cronista poderia ter usado a primeira pessoa em um texto ficcional. Do mesmo modo que, nas memórias, o autor utiliza diversas vezes epítetos como “a criança” ou “o rapazinho”, na terceira pessoa, para referir-se a si mesmo.

O critério estético também não é suficiente, pois vemos nas memórias a mesma elaboração da linguagem que há nas crônicas. No caso de “A aparição”, o autor lança mão, até, da repetição de palavras, expressões ou frases inteiras (especialmente a partir do surgimento da brisa), sugerindo-nos a hipótese de que o trecho memorialístico é uma cópia levemente alterada da crônica. Assim, não é o texto, por si, que acusa a sua origem memorialística, mas o confronto dele com outros que formam o espaço autobiográfico do autor. E a simples constatação disso nada acrescenta, se não levarmos em conta a principal finalidade deste exercício de comparação: mostrar que a obra de arte é a elaboração estética da individualidade do seu autor, seja na recriação de fatos pessoais, seja na invenção de universos puramente ficcionais, admitindo-se que isso seja possível.

O teor autobiográfico de *Deste Mundo e do Outro* vinha anunciado, na primeira edição, pela dedicatória do autor, suprimida nas reedições da obra<sup>30</sup>: “Não se dirá aqui o nome. Mas da sua exaltação nasceu este poema, do seu rigor esta autobiografia, da sua verdade esta meditação. E basta” (SARAMAGO, 1971, p. 7). A tríplice caracterização que o autor faz do conjunto de suas crônicas – poema, autobiografia, meditação – reúne, de fato, as principais tendências desse livro, mas pode também ser estendida a toda a sua obra: poema, porque a combinação das

<sup>29</sup> O autor refere-se ao episódio da maior lua que viu na vida, também narrado nas memórias e, anteriormente, em *Deste Mundo e do Outro*, na crônica “A lua que eu conheci” (p. 207).

<sup>30</sup> Esse não é o único caso de supressão de dedicatória em reedições de obras de Saramago. O romance *Memorial do Convento*, por exemplo, foi dedicado a Isabel de Nóbrega, na primeira edição, e não mais nas posteriores. Questionado, o autor justificava: “Essas dedicatórias foram escritas porque havia um motivo, mas o motivo tinha deixado de existir. Por que é que os livros iam mantê-las? O livro inscreve-se no tempo. E as edições que correspondem a esse tempo continuam a ter dedicatórias” (SARAMAGO *apud* SILVA, 2009, p. 329).

palavras, na prosa de Saramago, atinge, por vezes, níveis de alta poesia; autobiografia, porque sua obra, como um todo, é a sua memória, entendida esta como o pensamento (visão de mundo baseada na experiência pessoal, na tradição, na História e no imaginário) que formou a personalidade do autor; e meditação, porque, ao refletir sobre a humanidade, propõe uma leitura filosófica do mundo.

“O sapateiro prodigioso” (p. 23) é um exemplo dessa tríplice especificidade da obra de Saramago. Da existência do homem que deu origem à personagem do título, dá-nos notícia o autor no seu livro de memórias: “Chamava-se Francisco Carreira e era sapateiro” (SARAMAGO, 2006, p. 115), arrematando, depois de contar o mesmo episódio da crônica: “Muitos anos depois escreveria sobre ele duas páginas a que daria o título, obviamente inspirado em Lorca<sup>31</sup>, de ‘O Sapateiro Prodigioso’. Que outra palavra poderia eu usar senão essa? Um sapateiro da minha aldeia, nos anos 30, a falar de Fontenelle...<sup>32</sup> (SARAMAGO, 2006, p. 116)”.

A crônica e as memórias narram um dos encontros entre o sapateiro de Azinhaga e o rapazinho que o visitava, quando vinha de Lisboa, durante as férias. Assim como ocorre com “A aparição”, a narração desse episódio, nas memórias, conserva o essencial da crônica, repetindo, inclusive, alguns trechos desta. Mas a crônica é significativamente mais elaborada, e a figura do aldeão, aqui não nomeado, mas carinhosamente referido como “o meu sapateiro”, é envolvida numa atmosfera poética que representa um dos pontos altos do livro. O início da crônica revela logo a importância dessa personagem, e prepara o leitor para a grandeza das coisas e das pessoas simples:

Hoje queria uma prosa descansada, tranquila, que dissesse as coisas mais sérias da forma mais simples. Uma prosa que se ajudasse a si mesma, em que eu não interviesse, ou não tivesse mais presença que a do contemplativo que descansa à beira do rio e vê passar as águas. A história das pessoas é feita de lágrimas, alguns risos, umas tantas pequenas alegrias e uma grande dor final. E tudo pode ser contado nos mais diversos tons: elegíaco, dramático, irónico, reservado, e todos os outros cuja enumeração não cabe aqui, ou, cabendo, viria estragar-me a cadência da frase.

Conheço este homem desde que me conheço. Não é rigorosamente verdade, mas parece-me tê-lo visto sempre sentado no seu mocho, com a banca atravancada de ferramentas do ofício e de mil pequenos objetos que já para nada serviam. E tudo repousava numa imemorial camada de terriço acumulado, de onde emergiam pregos tortos, aparas de sola, resíduos de um trabalho continuado e atento. A loja era um cubículo com uma porta de metro e meio de altura (pouco mais), por onde só crianças podiam entrar sem se curvarem. Descobri-me homem no dia em que tive de baixar a cabeça. Ali passei horas intermináveis, enquanto lá fora o calor rechinava as pedras roladas que calcetavam o largo. Também nos fins de tarde, quando a primeira brisa anunciadora da noite arpejava como um aviso os plátanos que ladeavam a fonte (p. 23-24).

<sup>31</sup> O autor refere-se à peça *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca (1898-1936), estreada em 1930. O conteúdo não se assemelha ao da crônica de Saramago, apenas o título (Cf. LORCA, 1975, p. 33).

<sup>32</sup> Bernard le Boyer de Fontenelle (1657-1757) publicou, em 1686, os *Diálogos sobre a Pluralidade dos Mundos* (1993).

A relativa autonomia do primeiro parágrafo dá-lhe a capacidade de ajustar-se não apenas a essa narrativa, mas a várias outras, se o cronista o desejasse, especialmente as que têm como centro pessoas cujas vidas foram “desperdiçadas”, como Saramago costumava dizer (REIS, 1998, p 82). O autor se referia à falta de oportunidades que impede milhões de pessoas de serem mais do que lhes permite uma vida miserável, como aconteceu, por exemplo, com o sapateiro de Azinhaga e com seus avós, Jerônimo e Josefa (a quem também dedicou crônicas nesse livro, como veremos adiante). Daí o pessimismo do cronista: “A história das pessoas é feita de lágrimas, alguns risos, umas tantas pequenas alegrias e uma grande dor final”.

(É também nesse parágrafo que observamos a preocupação com o que será uma das marcas da escrita de Saramago: o ritmo da frase. Com efeito, a sintaxe que utiliza em seus romances, seja em períodos longos – mais comuns -, seja em frases curtas, obedece geralmente ao apelo do ritmo, para não “estragar a cadência da frase”<sup>33</sup>.)

Quarenta anos depois da publicação dessa crônica, saberíamos que o sapateiro de Azinhaga havia inspirado a construção de uma personagem de Saramago, em 1952, quase vinte anos antes de *Deste Mundo e do Outro*, quando o autor começou a escrever o romance que não publicaria em vida, *Claraboia* (2011). Embora essa última narrativa distribua o foco por seis grupos de personagens, que formam as famílias inquilinas de um pequeno prédio em Lisboa, é o sapateiro Silvestre o pilar do livro, protagonizando, emblematicamente, o primeiro e o último capítulos, além de um intermediário de grande importância (cap. XXI), como a dar sustentação à estrutura da obra.

Silvestre tem, como o sapateiro da crônica, “o tronco forte, os braços grossos e duros, as omoplatas revestidas de músculos encordoados” (SARAMAGO, 2011, p. 9). Ambos trabalham num espaço pequeno, amontoado de objetos do ofício, são homens experientes e com alguma cultura letrada; gostam de falar do passado e de seu envolvimento em organizações políticas, quando jovens (o episódio da pistola, referido na crônica, também aparece no romance). Nos dois textos (ou três, se incluirmos *As Pequenas Memórias*), o interlocutor é um rapaz, com quem o sapateiro tem “conversas intermináveis” e os envolve uma cumplicidade movida pelo desejo de saber e pelo afeto.

---

<sup>33</sup> “Penso que há mais relação com a música dentro de uma obra do que aquilo que tem a ver com as referências explícitas à música. Quando, por exemplo, numa frase que acabo de escrever e em que já disse tudo o que tinha para dizer, eu sinto que me falta qualquer coisa, em termos de compasso musical. E pode acontecer que eu acrescente mais duas palavrinhas ou três, que não fazem falta nenhuma. Não fazem falta ao sentido, mas o tempo do compasso não pode ficar no ar” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 243).

A presença do sapateiro na memória afetiva de Saramago desde a infância (Conheço este homem desde que me conheço”, p. 23) é razão suficiente para que a crônica a ele dedicada, em *Deste Mundo e do Outro*, seja uma das mais sensíveis do livro:

[...] Ia mostrar a pescaria. O meu sapateiro mostrou um interesse moderado. Qualquer coisa o preocupava. Alisava os cabelos ralos com a sovela, suspendia o movimento dos braços ao puxar a linha – sinais que eu conhecia bem e que anunciavam uma pergunta de altíssima importância. E a pergunta veio. Decidido, o meu velho amigo reclinou para trás o corpo deformado, empurrou os óculos para a testa e disparou:  
- O amigo acredita na pluralidade dos mundos?  
Que foi que respondi então? Que sim, que não, que talvez, que o Fontenelle disse, que o outro desdisse. Mas hoje peço às grandes potências que mandam homens para o espaço o favor de averiguarem rapidamente e darem a resposta ao meu sapateiro. É um homem interessado que vive numa aldeia e tem uma loja com um horizonte de plátanos que se arrepiam à noite, quando o céu se cobre de estrelas.

Com a transformação desse homem em personagem, Saramago fez a escrita cumprir uma de suas funções mais nobres: perpetuar a existência de pessoas que, de outro modo, ficariam apenas na lembrança de poucos, e por tempo limitado. Foi também o que fez em relação aos avós maternos, como justificou em seu discurso do Nobel:

Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa [...], tive consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias e que essa era, provavelmente, a maneira de não os esquecer, desenhando e tornando a desenhar os seus rostos com o lápis sempre cambiante da recordação, colorindo e iluminando a monotonia de um quotidiano baço e sem horizontes, como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irrealidade sobrenatural do país em que decidiu passar a viver (SARAMAGO, 1999, p. 14-15).

As duas crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, dedicadas aos avós, são verdadeiras peças de antologia, no melhor sentido da palavra, especialmente a primeira, “Carta para Josefa, minha avó”. Como o casal de velhos, companheiros de uma vida inteira, uma crônica completa a outra, não sendo de estranhar que o título da segunda seja “O meu avô, também”, e que não haja nenhum texto a separá-las.

“Carta para Josefa, minha avó” representa, a nosso ver, o momento mais pungente do livro, graças ao grau de subjetividade que atinge: de um lado, entre o narrador e a sua destinatária, pelo veículo íntimo que é a carta pessoal; de outro, entre o leitor e a crônica, que o faz sentir participante dessa intimidade, com a leitura do texto escrito para a avó do autor. Além disso, ao dirigir-se a uma mulher bastante idosa, que tem pena de deixar a vida, mesmo que esta não lhe tenha dado o que merecia, o tom da crônica é também de despedida, o que aumenta a emotividade do discurso:

Estou diante de ti, e não entendo. Sou da tua carne e do teu sangue, mas não entendo. Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo. Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança: quinhentas palavras, um quintal a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha-vã e chão de barro. Aperto a tua mão calosa, passo a minha mão pela tua face enrugada e pelos teus cabelos brancos, partidos pelo peso dos carregos - e continuo a não entender. Foste bela, dizes, e bem vejo que és inteligente. Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou? Mas disto talvez entenda eu, e dir-te-ia o como, o porquê e o quando se soubesse escolher das minhas inumeráveis palavras as que tu pudesses compreender. Já não vale a pena. O mundo continuará sem ti - e sem mim. Não teremos dito um ao outro o que mais importava.

Não teremos, realmente? Eu não te terei dado, porque as minhas palavras não são as tuas, o mundo que te era devido. Fico com esta culpa de que me não acusas - e isso ainda é pior. Mas porquê, avó, por que te sentas tu na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabes e por onde nunca viajarás, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e dizes, com a tranquila serenidade dos teus noventa anos e o fogo da tua adolescência nunca perdida: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer!"

É isto que eu não entendo - mas a culpa não é tua (p. 28).

A envolvente subjetividade da crônica não neutraliza o seu contraponto objetivo: a situação dessa mulher no mundo, como ser histórico e social. E, em decorrência disto, a reflexão política sobre as “vidas desperdiçadas” por sistemas econômicos excludentes: “Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou?”. Diante dessas perguntas, as ações da avó em sua longa existência, ao mesmo tempo que a dignificam, são tratadas de modo realista, sem ofuscar pelo idealismo do ambiente camponês o sacrifício de uma vida de trabalho duro e ignorância, nunca superados:

Não sabes ler. Tens as mãos grossas e deformadas, os pés encortiçados. Carregaste à cabeça toneladas de restolho e lenha, albufeiras de água. Viste nascer o sol todos os dias. De todo o pão que amassaste se faria um banquete universal. Criaste pessoas e gado, meteste os bácoros na tua própria cama quando o frio ameaçava gelá-los. [...] Trave da tua casa, lume da tua lareira – sete vezes engravidaste, sete vezes deste à luz (p. 27).

“O meu avô, também” volta a abordar esta que era uma das inquietudes de Saramago: “E era um homem. Um homem sem oportunidades, talvez um Einstein perdido sob uma camada espessa de impossíveis, um filósofo (quem sabe?), um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria, que não pôde ser nunca” (p. 30). Assim como ocorre com o texto sobre a avó, essa crônica é um manifesto, esteticamente elaborado, contra a vergonhosa desigualdade entre os seres humanos.

Mas a sua força temática e formal está na atuação da memória sobre a escrita do autor. Rompe-se a linha que divide o passado do presente, e por um momento o cronista pertence aos dois tempos, que são unidos em uma mesma frase.

Talvez o dia chuvoso seja o responsável desta melancolia. Somos uma máquina complicada, em que os fios do presente activo se enredam na teia do passado morto, e tudo isto se cruza e entrecruza de tal maneira, em laçadas e apertos, que há momentos em que a vida cai toda sobre nós e nos deixa perplexos, confusos, e subitamente amputados do futuro. Cai a chuva, o vento desmancha a compostura árida das árvores desfolhadas – e dos tempos passados vem uma imagem perdida, um homem alto e magro, velho, agora que se aproxima, por um carreiro alagado. Traz um cajado na mão, um capote enlameado e antigo, e por ele escorrem todas as águas do céu. À frente, caminham animais fatigados, de cabeça baixa, rasando o chão com o focinho. Homem e bichos avançam sob a chuva. É uma imagem comum, sem beleza, terrivelmente anónima.

Mas o homem que assim se aproxima, vago, entre cordas de chuva que parecem diluir o que na memória não se perdeu, é meu avô. Vem cansado, o velho. Arrasta consigo setenta anos de vida difícil, de desconforto, de ignorância. E, contudo, é um homem sábio, calado e metido consigo, que só abre a boca para dizer as palavras importantes, aquelas que importam (p.29-30).

Observemos que a expressão “agora que se aproxima” opera uma fusão entre o passado e o presente, trazendo, pela memória que a chuva despertou, a figura remota do homem velho, cuja identidade ainda não conhecemos. Quando inicia o segundo parágrafo com a conjunção adversativa “mas”, desnecessária em outra situação, o cronista destaca a importância da memória pessoal na narrativa: a cena seria “comum, sem beleza, terrivelmente anónima”, não fosse o fato de o homem sob a chuva forte ser o seu avô. Se a escrita ganha outra dimensão – afetiva - com essa informação, tornando-se verdadeiramente outra história a partir da revelação do parentesco entre personagem e cronista, ou entre narrador e autor, podemos admitir que o efeito disso também afeta o leitor, que se sente parte da intimidade do relato.

Do ponto de vista crítico, essas crônicas que selecionamos mostram que o estudo da obra de Saramago não deve desconsiderar, sob pena de restringir a amplitude de seu alcance, o papel da memória pessoal do escritor na configuração de suas narrativas, sejam autobiográficas ou não. Seria minimizar a importância que o próprio autor lhe atribuiu em seu discurso do Nobel, ao recordar, no início de uma espécie de balanço que fez de sua obra até então, os mesmos episódios protagonizados pelos avós no fim da vida – a avó Josefa que, sentada à porta, diz ter pena de morrer, e o sábio avô Jerônimo, abraçando as árvores do quintal antes da morte pressentida.

Ao introduzir aquele discurso por essa referência às crônicas, Saramago as coloca no lugar primordial, do qual surgiriam as narrativas posteriores que o consagraram. O que parece ter ocorrido, depois de *Terra do Pecado*, sua primeira experiência literária, é que o autor passou a utilizar a memória (da experiência, da imaginação e da História) como base natural de seus escritos, o que significaria “dizer-se” através da arte.

O segundo grupo temático que identificamos em *Deste Mundo e do Outro* é composto por crônicas que têm como foco escritores ou obras literárias que, ou são o próprio assunto do texto, ou são referidos em alguma digressão do autor. Estão também incluídas nesse grupo aquelas crônicas que abordam o próprio ato de escrever, ou definem o gênero a que pertencem. No primeiro caso, os autores e livros escolhidos são os da preferência do autor, e que, de uma forma ou de outra, influenciaram a sua obra; no segundo - a reflexão sobre a própria escrita -, trata-se de uma constante que viria a ser uma marca da obra de Saramago.

Entre os escritores evocados nessas crônicas, encontram-se Camões, Fernando Pessoa, Almeida Garrett, Bocage, Gil Vicente, Fernão Lopes e Cervantes. São nomes que aparecem em muitas entrevistas dadas por Saramago ao longo de sua vida, assim como em seus diários. Na ficção do autor, a presença desses escritores se faz sentir desde a referência intertextual, explícita ou não, até a transformação deles em personagens, como é o caso dos dois primeiros, que protagonizam, respectivamente, a peça *Que Farei com Este Livro?* (1998) e o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988). Ao lado de Camões e Fernando Pessoa, Almeida Garrett é um nome crucial para a compreensão da obra de Saramago. Por isso, as três crônicas escolhidas para ilustrar a referência a autores, dentro do tema da Literatura em *Deste Mundo e do Outro*, têm esses escritores como centro. Pela ordem de aparecimento no volume, surge primeiro Almeida Garrett, na crônica cujo título o anuncia: “Viagens na minha terra” (p. 51).

A principal influência de Garrett sobre Saramago – reconhecida por este – revela-se no uso da digressão<sup>34</sup>, comum a ambos. cremos, por isso, ter sido propositada a atitude do cronista ao começar o seu texto com um desses “desvios”, como uma dupla homenagem ao escritor oitocentista:

Para mim, o melhor das Viagens não é a Joanhinha dos Olhos Verdes. Tanta inocência e pureza acordam-me suspeitas de que estive a lidar com um anjo – e eu não posso imaginar situação mais embaraçosa que esta de estar um homem amassado de contradições diante do fio-de-prumo de uma criatura angélica. Não vejo outro remédio para tal homem que velar o rosto e retornar às trevas da sua baixa condição. Mesmo que leve saudades de um bem inacessível, isto é, mais uma contradição a juntar às outras. Decididamente, o nível do barro ainda é o mais seguro alicerce para começar a construir degraus. Suja-se um pouco a alma e as mãos, mas ao menos fica-nos o consolo de sermos, nesse trabalho, ao mesmo tempo, arquitecto, pedreiro e matéria-prima.

Neste ponto, descubro que me afastei do propósito inicial. É costume velho de que não penso emendar-me: no correr do pensamento, uma coisa puxa outra, e, se não ponho mão em mim, acontece, como agora, partir da literatura e cair na construção civil. Pois não será assim desta vez. Mas antes de andar para a frente, ainda quero acrescentar que, nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo,

<sup>34</sup> “O meu estilo, para chamá-lo assim, sempre foi muito digressivo. Sou incapaz de narrar algo em linha reta. Não é que me perca no caminho: se encontro um desvio, entro por ele e depois volto por onde ia. Se há um antepassado meu direto na literatura portuguesa, é um poeta, dramaturgo e romancista do século XIX que se chamou Almeida Garrett. Meu gosto pela digressão o recebi desse autor” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 242).

não perde o norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho. Bem sei que os tempos, aqui para nós, não vão para crônicas. Dividido entre o título da primeira página e o boletim meteorológico (ou não), entre as notícias do estrangeiro e as novidades locais – o leitor afasta os olhos carregados de preocupações ou com bilhete para as evasões possíveis. Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser. Mas fosse o Garrett a escrevê-las – e outro galo nos cantaria! (p. 51-52).

Esses parágrafos iniciais, que contêm as principais linhas de reflexão da crônica, revelam, pelo menos, três aspectos importantes. Em primeiro lugar, a postura do cronista como leitor crítico, para quem “o melhor das Viagens não é a Joanhina dos olhos Verdes”, mas sim a própria viagem, ou melhor, a crônica do autor, sua narração”. *Viagens na Minha Terra* (1992), publicado em 1846, é, com efeito, um dos raros livros que têm a capacidade de agradar, ao mesmo tempo, o leitor ingênuo (como sinônimo de imaturo e, por isso, pouco exigente) e o leitor crítico (aquele para quem importa não apenas a história, mas – ou principalmente – a forma como ela é escrita).

No primeiro caso, esse leitor, ávido pela intriga, tenderá a enfastiar-se com a obra até que comece a história de Joanhina e Carlos, mais de cinquenta páginas depois do início. Até lá, e mesmo depois, intercalando a narrativa, às vezes por capítulos inteiros, predominam as digressões de Garrett pelas mais diversas áreas: Artes, História, Política, Economia, Religião, Filosofia, que fazem regalar-se o leitor crítico, diante da multiplicidade da obra (para lembrar mais uma das especificidades do texto literário valorizadas por Calvino). Misto de romance, ensaio, relato de viagem e memórias, *Viagens na Minha Terra* viria a influenciar definitivamente a escrita de Saramago, cuja natureza múltipla e complexa, presente principalmente nos romances que o consagraram, germinava já nas crônicas de *Deste Mundo e do Outro*.

O segundo aspecto que observamos é, na verdade, um desdobramento do primeiro, pois ilustra o senso crítico do cronista-leitor, ao superar a particularização da personagem Joanhina e refletir sobre o tema universal que polariza espiritualismo (ou misticismo) e materialismo, ou divindade e humanidade, essência de muitas das discussões propostas por Saramago em seus escritos. O cronista é francamente partidário das últimas opções: “Decididamente, o nível do barro ainda é o mais seguro alicerce para começar a construir degraus”.

Dessa frase, que poderia servir de lema para o pensamento de Saramago, exposto dentro e fora da Literatura, cumpre destacar a palavra *barro*, carregada de significados, quase todos ligados à ideia de criação, cuja origem encontramos em *Gênesis* (capítulo 2, versículo 7): “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro



de vida e o homem se tornou um ser vivente”. Em Saramago, no entanto, encontraremos a contestação do criacionismo e da servidão do homem a Deus já em sua poesia, quando, em *Os Poemas Possíveis*, lemos estes versos:

Barro direis que sou, se tudo ao homem  
 Outras feições imprime quando o tempo  
 Se demora na face que retoca.  
 Mas no barro resiste o gume frio  
 Onde sangra, desforra de mortal,  
 O polegar de Deus que me sufoca (SARAMAGO, 1986, p. 90).<sup>35</sup>

Contraopondo-se ao sopro divino que deu vida ao homem, o corte provocado pelo “gume frio” simboliza o rompimento definitivo da relação que, para o poeta, era de sufocamento. A “desforra mortal” é a imposição da liberdade da criatura sobre o poder do seu criador. Em toda a sua obra, o questionamento de Saramago é direcionado para essa relação de poder, não apenas da Igreja Católica, mas das religiões em geral, sobre os seus seguidores, em nome de um deus.

À criação divina, o homem opõe o barro como alicerce da sua própria criação: “ao menos fica-nos o consolo de sermos, nesse trabalho, ao mesmo tempo, arquitecto, pedreiro e matéria-prima” (p. 51). Aos dois primeiros, que assumem o papel de produtores, Saramago acrescentaria o oleiro, ao escrever *A Caverna* (2000), valorizando, assim, o trabalho da mente e das mãos humanas, contra a sua submissão ao poder divino. O trabalho do homem com a terra seria, segundo o *Gênesis* (capítulo 3, versículo 17), a sua condenação:

Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida [...] até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar.

Se, para Adão e Eva, a vida de sofrimentos, como punição por sua desobediência, seria também de remorsos, ao homem de Saramago resta o consolo da autossuficiência e da liberdade em relação ao “dedo de Deus”.

Quanto à situação do homem como matéria-prima do barro, o autor acredita que é na terra que toda a humanidade encontra a sua origem. Em seu caso, o chão de barro da casa dos avós, Jerônimo e Josefa, foi o alicerce que o formou, moldou a sua maneira de ver o mundo,

---

<sup>35</sup> Saramago compôs o seu poema baseando-se numa leitura literal da criação divina, em que Deus, como um oleiro, fez o homem do barro. Rejeitando uma interpretação simbólica do texto bíblico, o autor estaria mais próximo da crença popular cristã, segundo a qual esses eventos do *Gênesis* são a expressão do real.

amparou-o em sua infância. Por isso, a destruição da Velha Casa (e aqui voltamos ao tema da memória, inevitavelmente) é uma ferida aberta, que o cronista mostra em “As bondosas”<sup>36</sup>.

Na vida de cada um de nós há sempre uma Velha Casa. A minha já não existe. Durante mais de cem anos, as suas quatro paredes cegas (digo cegas porque não tinham janelas, só um postigo) defenderam do frio e da chuva quem lá viveu. Defenderam é modo de dizer, porque, afinal, no inverno a água gelava dentro dos cântaros e a chuva empoçava no chão de terra. [...]

Pois a casa já não existe. Demoliu-a uma história de partilhas e ódio fraterno, uivada diante do espanto de um rosto velho. Razão tinha o Gide quando exclamava: “Famílias, eu vos odeio!” O catecismo do rancor nunca teve melhores catecúmenos. Eram quatro palmos de terra pobre, e foram disputados como se do mundo se tratasse. Papel selado, leis e advogados salgaram a ferida, e eis uma família cortada em pedaços, e cada pedaço aos gritos. Uma história como tantas. Não vale a pena insistir: já me sobram razões de pessimismo.

Diante do espaço que a casa ocupara, fiquei a saber que o tempo, apesar dos estragos que faz em nós, não tem muita importância: estarmos vivos é já de si uma vitória. Mas o desaparecimento das coisas é grave. Se me é permitido exprimir-me assim, direi que a casa organizara o espaço de uma certa maneira, desenhara um perfil particular do céu, dispusera os seus volumes como elementos da paisagem, era a paisagem. E agora estava ali outra casa [...].

Vi e passei adiante, e nem sequer olhei para trás. Nada tinha que ver com o que ali ficava: uma casa sem passado, que o virá a ter, por certo, mas que, moldado num outro espaço, não será meu. Desta maneira é que morrem as infâncias, quando os regressos já são possíveis, porque as pontes cortadas baixam para a água infatigável as vigas desunidas do espaço alheio (p. 39-40).

A crônica “As bondosas” é uma perfeita ilustração literária da fenomenologia de Gaston Bachelard (1884-1962), para quem “a casa é o nosso canto do mundo” (1996, p. 24). O principal ponto de ligação entre o pensamento de Bachelard e o de Saramago é a visão do espaço da casa como abrigo de uma memória:

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas (BACHELARD, 1996, p. 28-29).

A Velha Casa é esse lugar inolvidável, “e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental” (BACHELARD, 1996, p. 34). Segundo o filósofo, o poder desse espaço vem de sua capacidade de promover a síntese do imemorial com a lembrança, sendo o devaneio o princípio dessa ligação:

---

<sup>36</sup> O título refere-se à forma como o povo da aldeia pronunciava a palavra “bulldozers”, nome das máquinas usadas em demolições.

Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia a dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida (BACHELARD, 1996, p. 25-26).

O pensamento fenomenológico de Bachelard repousa na ideia de que estudar a imagem poética objetivamente, ou seja, sem qualquer interpretação pessoal, revela-se, a despeito da prudência científica, um método “insuficiente para fundar uma metáfora da imaginação” (BACHELARD, 1996, p. 3). O abandono do racionalismo e a valorização das sensações caracterizam, portanto, a postura que o fenomenólogo deve assumir<sup>37</sup> diante de imagens como a da Velha Casa, por exemplo, pois “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido.” (BACHELARD, 1996, p. 19). O filósofo dispõe-se, assim, a ser também poeta para compreender profundamente o que a alma de outro poeta quis comunicar. Também nos parece legítimo esse método, especialmente diante dos textos de Saramago que se sustentam em imagens poéticas do espaço da casa, como aqueles que o autor incluiu em seus escritos de cunho memorialístico, recriando episódios vividos por seus antepassados diletos: a avó Josefa sentada na soleira da porta, pisando o chão de barro; o avô Jerônimo abraçando as árvores do quintal, ou olhando para a parede como se fosse para o infinito, provavelmente viajando também em um devaneio da memória.

É ainda Bachelard que explica por que o leitor costuma se identificar e compreender bem as narrativas que têm a casa como espaço, sejam essas histórias memorialísticas ou não: “Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe [...], em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas” (BACHELARD, 1996, p. 33). Essa vivência, subjetivamente transfigurada em arte pela palavra poética do autor, é de algum modo

---

<sup>37</sup> Opinião semelhante encontramos em Proust (1988, p. 39), referente à postura do escritor: “Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte”. Embora Bachelard não vincule a origem da imagem poética ao passado do autor, como Proust, ambos defendem a substituição do pensamento científico ou “inteligência”, diante do texto literário, seja em sua criação ou em sua leitura, pela valorização da subjetividade, que não deve ser confundida com biografismo.

sentida pelo leitor. Por isso, não é difícil compreender a amargura do cronista em “As bondosas”: aquilo que as grandes máquinas destruíram era, afinal, o seu alicerce.

Após essa nossa própria digressão, voltemos à crônica “Viagens na minha terra” para examinar-lhe um último aspecto: o da metatextualidade.

A reflexão sobre o ato de escrever – O que é? Para que serve? Como escrever? Para quem? Por quê?-, que nos faz recordar a matéria do livro de Sartre (1999), composto de vários ensaios que buscam responder a essas questões, é uma constante na obra de Saramago. Vimos como o autor deu forma a essa preocupação em sua poesia. Neste primeiro livro de crônicas, o tema reaparece, voltado muitas vezes para a caracterização do gênero a que se dedica, como em “Viagens na minha terra”: “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser” (p. 52). Mas, na continuação da leitura, percebemos que o alcance de seu pensamento vai além das tentativas de definição:

Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar, do horizonte desta mesa, essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crônicas, que são como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração. E então veio-me cá de dentro uma grave e grande cólera contra a literatura que de tudo faz motivo e ocasião. Pensei que uma cura de silêncio.<sup>38</sup> Mais silêncio?, pergunta daí o leitor. Não, respondo-lhe eu: um silêncio diferente. O silêncio de quem reflecte, de quem se recolhe a si mesmo, de quem pesa e mede as suas forças. O silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando (p. 52-53).

Vê-se que o alvo, contra quem a escrita de Garrett serve de modelo, é o tipo de escritor “que de tudo faz motivo e ocasião”, aquele que tem a pressa que Drummond condena em “Procura da Poesia”, e que não tem a humildade de reconhecer que lhe faltam “as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir”. A expressão “viagem na minha terra” reveste-se, então, de uma ambiguidade que o título não parecia conter: viagem das crônicas pela terra do autor; viagem do autor por sua escrita.

A crônica dedicada a Garrett representa, assim, uma espécie de justificativa de um cânone que Saramago estabelece em *Deste Mundo e do Outro*, e que repercutirá em suas obras posteriores. Um dos nomes mais importantes desse grupo de escritores escolhidos é o de Luís de Camões, que o autor já havia homenageado em *Os Poemas Possíveis e Provavelmente Alegria*. De forma explícita ou não, Camões habitará definitivamente a obra de Saramago.

---

<sup>38</sup> Na primeira edição de *Deste Mundo e do Outro* (1971), essa frase termina com reticências, o que nos parece mais apropriado. Observamos, a propósito, que o autor aboliu quase todas as reticências do livro nas reedições.

Nesse primeiro livro de crônicas, a presença do poeta é invocada por ocasião do seu aniversário, em “São asas” (p. 57-58):

A praça tem uma estátua de bronze: um homem alto, escuro, mais alto ali que qualquer de nós. Em todo o caso, há semelhanças entre a estátua e quem passa no largo. Tirante as diferenças do traje, é o mesmo vulto, o mesmo perfil. Dizem que é Luís de Camões. Será. Uma vez por ano põem-lhe ramos de flores aos pés, com um misto de compungimento e pressa, assim como quem vai apresentar pêsames por um morto que não nos é nada. Chamam-lhe Luís de Camões, e está morto. Desde 1580 que está morto, vai fazer quatrocentos. Quando os fizer, haverá comemorações especiais, cortejos cívicos, récitas populares ou não, discursos – talvez um banquete. Mas o velho Luís Vaz, a quem por más acções chamaram Trinca-Fortes, continuará morto. Este homem, no fundo, não é nosso parente. Porque o parentesco não tem nada que ver com o lugar do nascimento e os laços de família. Parente, irmão, é carne e sangue, espírito e comunhão de espírito. E que comunhão existirá entre nós que passamos no largo e o poeta sobre quem o tempo passa e repassa? A sua voz está trancada nos lábios de bronze. Os ecos dessa voz, que ressoam de verso em verso, como entre montanhas que se falam e respondem, não chegam aos duros ouvidos deste tempo. A hora não vai para poetas, mesmo se os imortalizaram em bronze. A estátua é uma justificação, o remorso de um desamor.

Aqui vemos estender-se, novamente, a reflexão do cronista, desta vez para além do que se poderia esperar de um texto comemorativo. A passagem para esse além está na palavra “morto”, que aparece quatro vezes em pouco mais de dez linhas. Mortos estão o poeta e, o que é pior, a sua voz, que não chega “aos duros ouvidos deste tempo”. Embora devamos considerar a referência ao período de ditadura em Portugal, subentendida nessa última frase (assim como o devíamos ter feito com a palavra “silêncio”, na crônica “Viagens na minha terra”), nossa atenção, neste momento, volta-se para outra espécie de dureza e de silêncio, que caracteriza a relação, cada vez mais comprometida – quando existe – entre o leitor e a obra literária. Em outras palavras, Saramago aborda, nas duas crônicas, o tema da deficiência da leitura (e também da criação) do texto literário, que se agrava à medida que o tempo passa. Vimos como, em relação a Garrett, o cronista manifesta sua cólera contra a gratuidade da Literatura. Desta vez, ao falar de Camões, o foco é o leitor. Quanto à morte, é aquela que paira sobre a obra não lida.

A situação de Camões e sua obra em relação aos portugueses é especial. Por isso, alguns aspectos devem ser considerados. O mais importante deles foi analisado com profundidade por Eduardo Lourenço, nos seus vários ensaios sobre o poeta, especialmente os que estão reunidos no volume *Poesia e Metafísica* (2002), escritos nas décadas de 1970 e 1980. Sua tese é a seguinte:

Estranho paradoxo: possuímos uma Epopeia mas não temos um *herói*. Queremos dizer, um *herói literário*, uma dessas figuras ideais, mais verdadeiras que gente viva, de pai e mãe muitas vezes desconhecidos, mas não de silhueta, diversificada até ao infinito: Ulisses, Eneias, El Cid, Tristão, Hamlet ou D. Quixote. Para compensar uma tal ausência – cujo mistério se repercute sobre a imagem global da nossa literatura – temos uma espécie de *herói-vivo*, cuja lenda verídica teve o condão de se converter

em existência ideal, como é apanágio da ficção perfeita. Referimo-nos, naturalmente, ao próprio Camões, herói da sua própria ficção, e que se tornou para um povo inteiro bem mais *mítico* e, mesmo, bem mais *heroico* que os heróis exaltados pelo seu Poema (LOURENÇO, 2002, p. 37).

Eis a razão por que, a cada ano, no aniversário de sua morte, o Camões de bronze recebe flores de quem talvez nunca o tenha lido, como deixa entender a crônica de Saramago. Desconhecido, como poeta, por parte dos habitantes de Portugal, Camões é, no entanto, venerado como o autor do livro que abriga uma nação. Por cantar a história do período em que o País espalhou sua glória pelo mundo por ele desbravado, *Os Lusíadas* são, como nenhuma outra obra, o repositório da memória desse tempo. Mais ainda: “É o único Livro que não podemos depor na prateleira da História, porque é ele mesmo História” (LOURENÇO, 2002, p. 92). Tornou-se, assim, o livro-Pátria, a tradução da alma portuguesa, e seu autor, um herói.

Para o herói, uma estátua de bronze a defendê-lo do esquecimento, como se isso bastasse. A indiferença com que os transeuntes passam ao seu lado, nos dias comuns, torna mais flagrante, para o cronista, a hipocrisia de algumas homenagens no aniversário de morte do poeta, quando “põem-lhe ramos de flores aos pés, com um misto de compungimento e pressa, assim como quem vai apresentar pêsames por um morto que não nos é nada” (p. 57). Publicada em 1971, a crônica de Saramago prevê as comemorações diversas que haveria em 1980, quando a morte de Camões completaria quatrocentos anos. O desalento do autor encontra eco no ensaio que Eduardo Lourenço publicou em 1979, véspera da importante data:

Mudaram os tempos, mas não mudou muito a fortuna dos que desejam servir Camões sem se servir dele. Ano de São Camões, como diria Jorge de Sena, está-se transformando em ano *sem* Camões. País de improvisadores – às vezes de génio -, deixámos aproximar a data do falso-verdadeiro centenário da sua morte sem esboçar um gesto. Um acontecimento que devia mobilizar um país a quem ele deu uma figura reconhecível entre mil deixou-nos de braços caídos. Pior que isso: desmobilizou-nos, pois o que é senão desmobilização o vergonhoso escamoteamento de uma urgência que nos devia ser mais cara (a todos) que pão de boca! Comemorá-lo-emos, naturalmente. Mas tarde, a más horas e com a mesquinhez presente a contaminar a lembrança de um sol que ainda nos aquece. Que engano de alma cego e nada ledado. Os empresários reais ou fictícios das comemorações imaginam porventura que Camões precisa delas. Ele que em vida precisou de tanta coisa sem alcançar mais que algum “mover de olhos brando e piedoso” não precisa de nada. Somos nós que precisamos dele, muito mais mesmo do que imaginamos (LOURENÇO, 2002, p. 71-72).

O núcleo do argumento dos dois intelectuais – o cronista e o crítico – encontra-se na expressão “ano *sem* Camões”. Essa falta, que nenhuma estátua é capaz de suprir, é a ausência da verdadeira leitura da sua obra, da leitura que traduziria sentimentos que vão da simples empatia ao amor mesmo, mas que, de todo modo, alimentaria uma relação, entre o povo e o

poeta, de “carne e sangue, espírito e comunhão de espírito” (p. 57). Ao contrário, a voz do poeta está “trancada nos lábios de bronze” (p. 57), assim como o fogo de sua alma ardente.

O problema a que a crônica de Saramago se refere, em linguagem literária, é analisado de modo objetivo por Eduardo Lourenço, e com a mesma franqueza do cronista. Em 1980, por ocasião das comemorações oficiais do quarto centenário do poeta, no discurso que intitulou “Camões ou a nossa alma”, o crítico afirmou:

Na verdade, e para um povo que ainda não conhece, na sua totalidade, a simples alegria de o poder ler, esta promoção de Camões a herói cultural e cívico nacional tem qualquer coisa de estranho e pode parecer até pura idolatria. Mais estranho seria que o fervor, singular ou colectivo, que não erra nunca de todo, a tal ponto se enganasse. Acontece apenas que a lenda é mais forte que a realidade onde se apoia. Com intuição certa, aqueles mesmos que o não podem ler assimilaram há muito o Canto ao Cantor e deste conhecem o essencial da sua legenda dourada e triste. [...] Esse amor de intuição e confiança só será outra coisa, mais conforme com a verdade e alcance do seu Canto, quando o nosso povo inteiro, todos nós, lhe juntarmos aquele “conhecimento” dos seus versos que Camões exigiu em vão aos surdos ricos do seu tempo.

Sejamos claros: esta exigência de o conhecer para melhor o respeitar nunca fará de Camões um poeta *popular* na acepção em que dizemos, talvez um pouco à pressa, que são populares as crônicas de Fernão Lopes e o teatro de Gil Vicente. Temos de nos elevar colectivamente até ao seu Canto, à exigência que comporta e não fazê-lo descer, por demagogia cultural ou cívica, até aos falsos lugares-comuns com que nos perdemos dele e ele de nós (LOURENÇO, 2002, p. 89-90).

Uma variação dos lugares-comuns que a leitura superficial da obra de Camões tem alimentado, e que escamoteia a realidade que é a sua ausência onde ele deveria estar, é a peregrinação cívica que culmina com a oferta de flores a uma estátua de bronze, enquanto adia-se a revolução cultural que seria o ato de ler a sua obra como ela merece: “Até para o ano, irmão. Até para o ano. Tem paciência e espera. Há em Portugal cerca de dez milhões de habitantes. Ainda tens muitas probabilidades” (p. 58). Com esse desfecho, Saramago acrescenta à lucidez de Eduardo Lourenço a impiedosa ironia de quem conhece o meio cultural e político do seu país.

É de outro ângulo, que não o da escrita e o da leitura em si, que *Deste Mundo e do Outro* desenvolve o tema da Literatura a partir da poesia de Fernando Pessoa. Embora o título da crônica a ele dedicada baseie-se em um de seus versos, não é propriamente de poesia que o cronista tratará. Na verdade, “Vendem os deuses o que dão” (p. 117) tem aquela capacidade, comum a várias crônicas, como alertamos no início desta seção, de pertencer a mais de um grupo temático: por um lado, ser a glosa de um verso de Fernando Pessoa a torna, naturalmente, metaliterária; por outro, o tema da relação entre homens e deuses a incluiria legitimamente no grupo que tem o Homem como preocupação mais acentuada. Se optamos por comentá-la ao

lado das crônicas sobre Garrett e Camões, foi por considerar relevante a ideia de que elas revelam um cânone proposto pelo autor.

Se Camões habita a obra de Saramago pela grandiosidade de seu engenho e de sua alma, Fernando Pessoa ocupa ali o espaço do desassossego. Não foi outra a razão da existência de um romance como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988, 1.<sup>a</sup> ed. 1984), nascido da inquietação de Saramago perante o verso desse heterônimo: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, como já observamos neste estudo.

(A propósito, é importante registrar que a situação ficcional dessa narrativa, que simula o encontro entre Ricardo Reis e o fantasma de Fernando Pessoa, tem sua provável origem em *Deste Mundo e do Outro*, na crônica “Travessa de André Valente” (p. 73), em que o cronista, deambulando pelas ruas de Lisboa numa madrugada, encontra o fantasma de Bocage. Conversam amigavelmente, até a imagem de um enevoar-se e desaparecer para o outro, no meio de um verso do poeta setecentista: “Do mais e de mim mesmo”<sup>39</sup>, que, assim recortado, serviria de emblema desse livro de Saramago, ou de toda a sua obra.)

Quanto ao verso de Fernando Pessoa, que serve de mote para a crônica de que agora trataremos, é o que abre o segundo poema da primeira seção (Os Campos) da primeira parte (Brasão) do livro *Mensagem*, único publicado em vida do autor, em 1934. Transcrevemos a primeira das três quadras que o compõem:

SEGUNDO / O DAS QUINAS

Os deuses vendem quando dão.  
Compra-se a glória com desgraça.  
Ai dos felizes, porque são  
Só o que passa! (PESSOA, 1972, p. 71)

Em sua glosa, após declarar a autoria do verso, para o caso de “haver ainda alguém por aí que não saiba quem foi Fernando Pessoa” (p. 117), o cronista, que havia mudado a ordem sintática de sujeito e verbo, e trocado “o que” por “quando”, para criar assim o título do seu texto (“Vendem os deuses o que dão”), mantém a ideia original: não é confiável fazer negócios com os deuses:

Que vendem os deuses, dando? Tudo quanto exalta o homem, tudo quanto engrandece. Vendem a inteligência aguda, vendem a sensibilidade exacerbada, vendem a lucidez implacável, vendem o amor apaixonado. E isto, que são caminhos de perfeição (de glória, no sentido mais alto da palavra), torna-se, de repente, o inferno na terra. Os deuses rodeiam de muralhas a vítima escolhida e nessa arena de sacrifício a deixam sozinha. É a solidão, é o maior espetáculo do mundo. Sentam-se os deuses nas bancadas e regalam-se. Não entram leões no circo – e antes entrassem. Não há

<sup>39</sup> Trata-se do último verso do soneto “Achando-se avassalado pela formosura de Jônia”, cujo terceto final diz: “Eu louco, eu cego, eu mísero, eu perdido, / De ti só trago cheia, oh Jônia, a mente; / Do mais e de mim mesmo ando esquecido” (BOCAGE, 1972, p. 21).



combates de gladiadores – e antes houvesse. Os deuses são apreciadores e sabem que estas banalidades nada viriam acrescentar ao prato forte da ementa: a luta do homem para conservar a sua alma.

Como acaba o espetáculo? Sempre da mesma maneira. A alma andou pelas bancadas, de mão em mão, foi virada e revirada, os deuses apontaram uns aos outros as feridas sangrentas, as cicatrizes velhas. Entretanto, no meio da arena, o homem é um novelo informe. Refartos, os deuses, num gesto desdenhoso, devolvem-lhe a alma e retiram-se do circo. Vão à procura de outra vítima. Laboriosamente, dificilmente, o homem reintegra em si esse outro farrapo que lhe foi devolvido. É o que tem de mais precioso (p. 118-119).

Confrontados, o poema e a crônica revelam, de um lado, a densidade poética do verso, que sintetiza em cinco palavras um aspecto crucial da condição humana ao longo das civilizações: a relação que a humanidade mantém com o sagrado, aqui focalizada do ponto de vista de sua servidão aos deuses; de outro lado, a capacidade imaginativa do cronista que, no desenvolvimento do mote, cria a imagem da arena como símbolo do mundo, acima do qual os deuses riem da desgraça dos homens, desiludidos e sós. Esse “espetáculo do mundo”, se contentava o poeta Ricardo Reis, nunca satisfaz o romancista que, por ora, exercitava a sua inquietude numa crônica.

É possível, também, relacionar esses deuses com o contexto da civilização ocidental sob o efeito da globalização e, principalmente, da influência da publicidade com fins de consumo. Cercado por essa arena de manipulação, o homem compra – mesmo sem condições reais para isso – o que os deuses da publicidade vendem, até ter sua alma totalmente corrompida. Saramago estava atento a esse aspecto da questão, que abordará na crônica “O décimo terceiro apóstolo”, em *A Bagagem do Viajante* (2000, p. 115), a que já nos referimos. Para o cronista, o poder de falar todas as línguas, dado aos apóstolos de Jesus, também pertence à publicidade comercial, e dela as igrejas atuais fazem uso, assim como o comércio utiliza a religião para fins lucrativos: “Em todo caso (e isto confirma o velho dito de que os cépticos são melindrosos em pontos de religião), causa-me engulhos ver uma cruz alçada entre grandes anúncios de detergentes e camisas anti-rugas” (SARAMAGO, 2000, p. 116). Trata-se, pois, de um duplo assédio à alma do homem: a religião e o comércio equivalem-se em seu poder de deuses, sob as bênçãos da publicidade, “ad majorem sociedade de consumo gloriam” (SARAMAGO, 2000, p. 116).

O verso de Fernando Pessoa, que gerou a crônica e toda a discussão em torno dela, é apenas um exemplo de como a voz desse poeta se faz ouvir na obra de Saramago, desde os primeiros livros. Além dele, Camões e Garrett acompanharão o autor em sua longa trajetória. Seja no prazer digressivo que herdou deste último, e que nunca abandonará, seja na utilização

dos versos ou mesmo das *personas* dos dois maiores poetas portugueses, a obra desse escritor abrigará do esquecimento a memória literária do seu país, que é também a sua própria memória.

\*\*\*

Naturalmente vinculado à memória, o tempo, terceiro tema em que agrupamos as crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, pode ser estudado de diversos ângulos, dependendo do propósito do investigador. Considerado como elemento da narrativa, por exemplo, ele é o mais importante para a crônica, a começar por pertencer à etimologia da palavra: “Do grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo latim *chronica*, o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica” (MOISÉS, 1994, p. 101). Por isso, apesar das transformações que sofreu até hoje, a crônica é uma forma narrativa essencialmente histórica, a que se agregaram, depois, algumas especificidades literárias, como a linguagem polissêmica.

A principal característica temporal da crônica moderna, decorrente de sua veiculação no jornal, é a brevidade, que, por sua vez, imprime nesse tipo de texto certas qualidades inerentes à sua natureza efêmera. Primeiro, a rapidez do relato, que exige do cronista o equilíbrio entre a objetividade da narração e a subjetividade do seu olhar sobre o acontecimento. Se é propenso a digressões, como Saramago, o desafio torna-se maior. Além disso, em conformidade com o espaço que ocupa no jornal, a crônica deve ser um texto leve, descontraído, isento do peso que o leitor sente ao ler o noticiário, por exemplo. Essa diferença de peso, no entanto, não impede que a crônica reflita sobre a notícia, como ocorre frequentemente nos livros de Saramago.

Leveza e rapidez são, como vimos, duas das propostas de Italo Calvino (1990) para a Literatura deste milênio. Em *Deste Mundo e do Outro*, essas características vêm unidas quando o tema é a brevidade do tempo. Não se trata, aqui, de observar, como se não fosse evidente, a curta extensão dos textos, nem de lembrar que ela corresponde à rapidez do relato. Não se encontra aí a principal força do tempo nesse primeiro livro de crônicas de Saramago, mas no tratamento que o autor dá a duas formas de manifestação da brevidade temporal: o instante poético e o que chamaremos de “sublimação do tempo”.

O instante é uma parcela mínima de tempo que ganha notoriedade pelos efeitos que causa na vida do homem. Quando trágico, como aquele que o cronista descreve em “Cismando no sismo” (p. 79), serve para mostrar “o quão pouco significamos. Uns milhões de animais

assustados, de alma tão trêmula como o mundo que nos foge debaixo dos pés. Vai-se acabar tudo, está a acabar, já acabou” (p. 80). Por outro lado, há instantes que se revestem de beleza, de poesia, e igualmente podem transformar vidas, como ocorre nas crônicas “A ponte” (p. 59) e “O cego do harmônio”. É a esses momentos que daremos maior atenção, porque são responsáveis por duas das peças mais delicadas do livro.

Em “A ponte”, o narrador testemunha (ou relembra o que teria se passado consigo mesmo?), numa viagem de trem, o contraste entre os sentimentos que inundam o coração de um rapazinho que vê a ponte pela primeira vez:

“Repara, mãezinha, repara! Tantas luzes! E tão bonitas!”

(Do lugar onde estou sentado, não vejo a ponte. Ou melhor, vejo-a refletida nos olhos do rapazinho, sei como ele a vê: um objeto maravilhoso, ali posto de propósito, no ponto exacto e na hora necessária, para que as crianças se tornem sábias e entrem na caverna dos inominados tesouros. Devagar, como quem teme uma brusca e familiar dor, volto a cabeça. A mãe tem o rosto pesado e alheio, inexpressivo, de quem nunca viu pontes ou as terá esquecido. Vejo os lábios moverem-se, formarem-se as palavras. Tremo, e, apesar de tudo, confio.)

“Ora, a ponte! Estou farta de ver a ponte!”

(Subitamente, o rapazinho, onze, doze anos, que antes parecera ter crescido de entusiasmo e alegria, que estava coberto de glória, no cimo da alta torre aonde só vão as crianças e os poetas – deixa cair os ombros, olha desiludido a mãe, e encosta-se no seu pequeno canto, como um animal ferido que se prepara para acolher a morte sozinho. A carruagem range e sacode-se com violência. A luz não vem e, já agora, não virá. Eu sinto frio. Num banco, ao fundo, dois namorados segredam coisas que só eles entendem. O resto é melancolia. A tarde está definitivamente perdida. Este dia veio ao mundo por engano. Havia uma promessa nele, mas alguém se desdisse e perjurou. O comboio entra na estação, salta sobre as agulhas, vai parar. A viagem acaba.)

Ah, sim. A ponte. Mas, qual ponte? (p. 60)

Essa crônica apresenta uma particularidade formal, por ser a única em que o narrador coloca sua voz entre parênteses. Tal recurso produz um duplo efeito: reconstitui fielmente a cena do trem, quando todos estavam imersos em melancolia e apenas a voz do rapazinho “acordara o mundo” (p. 59); e enfatiza essa voz e a sua descoberta, do mesmo modo como, no teatro, o holofote ilumina apenas o ator principal. E porventura também o antagonista, papel aqui infelizmente representado pela mãe.

Sobressai na crônica o que estamos designando por instante poético, que não é apenas um momento de deleite, mas também o instante em que a Poesia, tomada aqui no sentido amplo de qualquer manifestação estética, atinge a sua capacidade mais nobre: a de transformar o ser humano pelo cultivo da sensibilidade diante do belo, que pode estar presente num romance, num quadro ou numa ponte iluminada.

O êxtase diante de um espetáculo de beleza, como a ponte aos olhos do rapazinho, não é privilégio de todas as pessoas: é uma “alta torre aonde só vão as crianças e os poetas” (p. 60).

O contraste entre o espírito aberto e leve do rapazinho, e a reação da mãe, que tinha “o rosto pesado e alheio, inexpressivo”, fica mais evidente quando subtraímos por um momento a voz do narrador, que já se isolara dentro dos parênteses. Visualizemos, assim, apenas o diálogo de toda a crônica:

“Mãezinha!”  
 [...]
 “Mãezinha! Olha a ponte! Tão bonita! Tantas luzes!”  
 [...]
 “Repara, mãezinha, repara! Tantas luzes! E tão bonitas!”  
 [...]
 “Ora, a ponte! Estou farta de ver a ponte!”

Vemos novamente o contraste entre a leveza e o peso, ou entre a poesia e a sua ausência. Desta vez, levou a melhor o peso, concentrado na última frase da mãe, especialmente na palavra “farta”. Fosse outra, como “cansada”, por exemplo, o ritmo da frase seria alterado, e o seu peso também. A palavra “farta” é como um soco, por isso o rapazinho se encolhe “como um animal ferido que se prepara para acolher a morte sozinho”. Essa capacidade de intensificar o efeito de uma frase vem da escolha e da combinação das palavras, e tem a ver com outra característica do texto literário valorizada por Italo Calvino, a exatidão:

Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas:  
 1) um projeto de obra bem definido e calculado;  
 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; [...]  
 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 1990, p. 71-72).

Observemos que “A ponte” contém todas essas formas de exatidão:

1) Como todas as crônicas do livro, é o resultado de um planejamento textual definido, e que levou em conta, inclusive, o espaço disponível no jornal em que originalmente foi publicada. Teve que obedecer, portanto, ao critério da contenção. Mesmo as digressões, quando existem, não devem ultrapassar os limites calculados.

2) O leitor “vê” a imagem que alaga os olhos do rapazinho “no crepúsculo do fim da tarde, no rio coberto da cinza que caía do céu, riscado aqui e além de pinceladas roxas, azuladas, com toques rubros no dorso da ondulação e das nuvens” (p. 59).

3) A precisão da linguagem, ilustramos com a frase definitiva da mãe, tão decisiva que desmoronou o encanto do filho e o do narrador: “A tarde está definitivamente perdida. Este dia veio ao mundo por engano”. A ponte leva ao vazio.

Como para compensar a frustração, o instante de poesia e glória retornará na crônica seguinte, desta vez com um desfecho diferente. “O cego do harmônio”, acompanhado de seu

guia, numa rua sossegada de Lisboa, no começo do dia, toca, imprevisivelmente, valsas de Strauss:

Há gente nas janelas. O cego, arrebatado, joga o instrumento como um estandarte. E a rua enche-se de música. Os sons precipitam-se, cavalgam-se, erguem voo como bandos de aves que a luz enlouquece, irrompem entre os prédios e libertam-se no azul onde todas as notas de música e todas as palavras justas deviam ser tecto e resguardo dos homens.

A valsa termina. É o momento da esmola. Este dia vai ser como os outros. Mas “as histórias são o que tiverem de ser por força de quem as vive”. De súbito, ouvem-se aplausos. O cego levanta os olhos perdidos. Que se passa? E que voz é esta que grita, estrangulada de comoção: “O senhor é um artista!” Não se pode aguentar um choque assim. Insuportável. O cego, homem grande, robusto, quadrado – empalidece. Cambaleia, como se toda a sua força esvaisse nas lágrimas que agora lhe caem pela face marcada e dura. Este dia é precioso. De repente, abateram todas as muralhas, desceram-se as pontes levadiças, as pessoas caminham ao encontro umas das outras, de mãos abertas. Ponha-se uma pedra branca neste dia. Erga-se uma bandeira no lugar onde, por um breve minuto, um simples homem foi um homem feliz (p. 62).

Como na crônica anterior, o ápice da narrativa é precedido por um momento de leveza, que em “O cego do harmônio” é ainda mais acentuada (perdoe-se o paradoxo) em razão da sua relação com a música, cujos sons são comparados, por isso mesmo, com o voo dos pássaros: “erguem voo como bandos de aves que a luz enlouquece, irrompem entre os prédios e libertam-se no azul [...]”. É por ser leve que a música enche o espaço sutilmente, enlevando a alma das pessoas.

O que difere, no entanto, as duas crônicas, é a expectativa dos protagonistas e, mais ainda, o seu desfecho. Se o rapazinho esperava da mãe, em “A ponte”, o mínimo de comoção diante do que, para ele, era um “objecto maravilhoso”, o cego, por sua vez, aguardava apenas a esmola de sempre: “Este dia vai ser como os outros”. Inverteram-se, portanto, as reações previsíveis: a indiferença da mãe feriu de morte o menino – pois alguma coisa grandiosa deixou de nascer ali; os aplausos emocionados para o cego “abateram as muralhas” entre as pessoas, e “por um breve minuto, um simples homem foi um homem feliz”. Se aquele dia “veio ao mundo por engano”, para o cego (e também para o cronista e o leitor), “este dia é precioso”. Mesmo a referência a um objeto pesado como a pedra, em “Ponha-se uma pedra branca neste dia”, é atenuada pela leveza da cor branca, anunciando a paz entre os homens.

Enfim, o que falta em uma crônica, e sobeja na outra, são as “palavras justas [que] deviam ser tecto e resguardo dos homens”. Por isso, importa salientar que, por trás do elogio do belo como formador da personalidade, no primeiro texto, ou da demonstração de como o cultivo da sensibilidade pode estreitar os laços entre as pessoas, no segundo, essas crônicas reivindicam o respeito à dignidade do outro, que em breves instantes pode ser humilhada ou enaltecida. E o que durou um tempo mínimo pode permanecer na memória por uma vida inteira.

Uma outra abordagem do tempo em *Deste Mundo e do Outro* é aquela em que o cronista procura alcançar uma espécie de síntese entre o tempo “real” e uma nova dimensão temporal, fornecida pelo sonho ou pelo devaneio. Essa síntese resulta no que chamamos de “sublimação do tempo”, no sentido de elevação do tempo histórico a uma dimensão, diríamos, transcendente. Dois exemplos devem esclarecer nossa observação. O primeiro, colhemos na crônica “Três horas da madrugada”:

Lisboa dorme. Dorme profundamente. Todas estas janelas fechadas protegem a escuridão das casas. E lá dentro estão as mulheres e os homens desta cidade, mais as personagens vagas dos sonhos e dos pesadelos. Por sobre os telhados faz-se uma grande permuta de figuras e imagens. Lisboa é uma rede de transmigrações. Ninguém está seguro dentro do seu corpo. Em um lugar da cidade, alguém que dorme chama alguém que dorme, e esta atmosfera que se move no vento frio é toda ela atravessada de apelos urgentes. Abrem-se as paredes deste dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata multiplicada até ao infinito por um efeito de espelhos. E as figuras dos sonhos juntam-se aos seres adormecidos, e Lisboa aparece-me irreal, como suspensa entre o ser e o não ser já (p. 77-78).

A continuação da leitura mostrará que o texto é ainda uma variação do tema do instante crucial, aquele “tão breve que não poderemos deter, mas que não se perderá (que não se perderá) nunca” (p. 78). Mas, o que predomina na crônica é uma aura evanescente, flutuante, que recusa as linhas seguras do enredo cronológico para libertar-se no devaneio do cronista, no qual “Lisboa é uma rede de transmigrações [...] suspensa entre o ser e o não ser já”<sup>40</sup>. Se, para Bachelard (1996, p. 26), “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”, para o cronista, “ninguém está seguro dentro do seu corpo”. Observando o que acontece acima dos telhados, testemunha privilegiada desse espetáculo surreal, o narrador vive a própria suspensão do tempo, de que apenas desconfiamos ao acordar.

É também surrealista a atmosfera de “A menina e o baloiço”, crônica em que a leveza atinge o mais alto grau em *Deste Mundo e do Outro*, e que de outro modo ilustra essa sublimação do tempo:

Levaram a menina ao baloiço e deixaram-na sozinha. Não era um desses vulgares brinquedos de jardim, de sólida armação de ferro e breve oscilação pendular. Tinha duas cordas altíssimas que se perdiam nas nuvens e por elas se enrolavam trepadeiras floridas. Havia sempre flores que se abriam e outras que murchavam, de maneira que as cordas pareciam viver. O assento era uma tábua de oiro e, como era alto, subia-se para ele por quarenta degraus de espuma. À volta de tudo isto havia muito silêncio e um círculo ininterrupto de aves brancas.

A menina começou a subir a escada, degrau a degrau, e quando chegou ao último e segurou as cordas houve uma grande vibração musical. Sentou-se na tábua de oiro, e no mesmo instante os degraus desapareceram em grandes flocos que o vento de propósito levou para longe, ao mesmo tempo que as aves desciam para o chão

<sup>40</sup> Atente-se para a imagem do “dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata”, que parece anunciar a realidade criada no *Ensaio sobre a Cegueira*.

transformadas em palavras de despedida. A menina olhou em redor: o horizonte era circular, como de costume, e viam-se na distância vagas cidades que cresciam lentamente e às vezes desapareciam: porque o tempo, ali no baloiço, tinha outra dimensão e os séculos cabiam em minutos. É um grande mistério que não se explica (p. 101).

O cronista introduz o leitor, a partir da segunda frase, numa realidade onírica de pura delicadeza. Iludimo-nos, no entanto, quando pensamos tratar-se de um devaneio infantil. Parece que nos aproximamos mais do cerne desse universo simbólico quando substituímos a criança pela humanidade, e a vemos, menina em sua ciência, no sentido de ainda aprendiz, diante da dimensão que o tempo pode ter: “porque o tempo, ali no baloiço, tinha outra dimensão e os séculos cabiam em minutos”.

Para apreender o tempo em sua grandeza, é necessário suspender-se, elevar-se, qual Vasco da Gama subiu ao cume do monte para ver “a máquina do mundo”, sob o comando de Tétis. A menina sobe os quarenta degraus, que desaparecem quando não são mais necessários, e é também o mundo o que ela vê, na oscilação do brinquedo impulsionado pelo seu corpo:

Quando a menina era lançada para cima, só via o céu profundo e azul: gritava de alegria e espanto, e susto também. Depois, chegando ao fim do impulso, tombava do alto, descrevia uma longa curva, e era a terra que aparecia aos seus olhos, verde e amarela, e negra, e também azul, porque lá de cima via-se muito bem o mar. E nesse ir e vir a tábua de ouro faiscava, e os cabelos da menina, soltos e fulvos, eram como uma bandeira ou um archote. E a menina ria porque eram seus o céu e a terra [...] (p. 102).

Apesar do êxtase da experiência, a humanidade não pode pertencer, ao mesmo tempo, ao céu e à terra, nem possuí-los, porque o seu tempo é o humano, o tempo da terra. Por isso é do chão que se levanta o nevoeiro que ocultará da menina tudo o que vira há pouco, e ela retorna ao seu lugar. O balanço lá fica, mais alto ainda, e agora sem degraus. “Então a menina sentou-se e esperou. Perto de si abria-se uma rosa com a paciência do tempo reencontrado. A menina aproximou o rosto da flor terrestre e ali ficou à espera de que a fossem buscar: porque era menina e tinha saudades doutra mão na sua mão” (p. 103).

Assim, a sublimação do tempo, especialmente nessa última crônica, parece ser possível apenas por um breve momento. Quando é dada ao homem a chance de experimentá-la, talvez seja para que ele possa compreender melhor o seu próprio tempo, ao reencontrá-lo, o único, enfim, em que pode ser verdadeiramente homem: o tempo histórico. A máquina do mundo, por mais complexa e extraordinária que seja, não passa de uma visão. Resta ao homem construí-la, melhor que seja de mãos dadas.

\*\*\*

Principal preocupação de Saramago, a humanidade é o tema central da sua obra, o qual se ramifica em variados subtemas, perspectivas e gêneros. Em *Deste Mundo e do Outro*, a natureza humana é o motivo da maior parte das crônicas, que examinam o homem diante de si e do outro (seu semelhante ou não). De um modo geral, as conclusões do cronista não são animadoras: vivemos num planeta de horrores, estamos sós no universo e não temos a menor consideração pelo outro: “O homem, afinal, não valeu a pena”, como prevê em “Um salto no tempo” (p. 211).<sup>41</sup>

Para examiná-lo em sua relação consigo mesmo e com os outros, o cronista observa o homem, por exemplo, num dia decisivo do ano: o último, quando “as nações transformam-se em gigantescos tribunais de consciência” (p. 83), e o homem, aparentemente arrependido, promete ser outro a partir do dia seguinte:

É a história do fato virado. No correr do uso, cansa-se a gente do padrão e da cor da fazenda. Há uns brilhos suspeitos nos fundilhos e nos cotovelos. Começamos a fazer má figura na sociedade (que é impiedosa e não desculpa estas coisas), e então, como o dinheiro não chega para o fatinho novo, leva-se a andaina ao alfaiate, o qual, em três tempos e três alinhavos, nos devolve uma indumentária que, assim à primeira vista, parece mesmo obra de novidade. [...]

Pois no último dia do ano viramos fatos. É um labutar de agulha e tesoura que causaria espanto se não se passasse todo ele no íntimo do sujeito. O mentiroso vai ser verdadeiro, o hipócrita será sincero, o leviano descobre que a constância é virtude que lhe convém, o invejoso já promete aplaudir, o avaro começa a desabotoar as algibeiras. Enfim, o que é mau, prejudicial e nocivo, ali mesmo se desdiz e arrepende. Vai principiar a fraternidade universal. E isto é tão certo que ainda os calendários designam assim o primeiro dia de Janeiro.

Ai, ilusões, ilusões, que tão pouco durais. Os bons propósitos da noite não resistem ao dia seguinte (p. 84).

E o dia seguinte, autêntico como é, coloca tudo de volta no seu lugar, a começar, segundo o cronista, pela hipocrisia. “E não há remédio para isto? Pois não há, não. A natureza humana é mesmo assim e o homem lobo do homem, declara o meu barbeiro, que tem o espírito tão afiado como a navalha que não me barbeia” (p. 84). É nesta sentença – o homem é lobo do homem – que se resume a perspectiva do autor, demonstrada ao longo de toda a sua obra, especialmente no implacável *Ensaio sobre a Cegueira* (1995, p. 40), quando o médico afirma: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade”. Escrita mais de vinte anos após “O fato virado”, essa frase mostra a permanência do ponto de vista do autor sobre a humanidade.

---

<sup>41</sup> A conclusão do cronista ateu é, curiosamente, a mesma de Deus. No *Gênesis*, capítulo 6, versículos 5-6, lemos: “O Senhor viu que a maldade dos homens era grande na terra, e que todos os pensamentos do seu coração estavam continuamente voltados para o mal. O Senhor arrependeu-se de ter criado o homem na terra, e teve o coração ferido de íntima dor”.



Em algumas crônicas, o homem é visto pelo olhar de um não semelhante, às vezes um extraterrestre, às vezes um bicho. É o que ocorre, por exemplo, em “Um encontro na praia”:

O macaco aconchega-se, sem me largar as mãos. E eu, que preciso urgentemente de fazer qualquer coisa, começo a falar. De quê? Do mar, da areia, do sol, dos rochedos à flor da água, das gaivotas que passam em silêncio, das nuvens brancas e leves que boiam no ar e lentamente se desfazem. Falo da gente que ali tinha estado, das crianças risonhas, dos adolescentes em flor, dos adultos cansados e ainda com esperanças. Falo dos homens em geral, do mundo, da paz e da guerra, do amor e das suas vontades, das flores e das searas, do trabalho e do sonho – que sei eu? O macaco ouve. Responde como pode, apertando-me os dedos. E eu continuo. E quando não tenho mais nada que dizer, falo de mim. E então repito tudo quanto tinha dito antes.

Depois há um grande silêncio. Sei que estou sozinho. A mão quase humana deixa de segurar a minha mão. Levanto-me. A praia está outra vez povoada. [...] E na areia húmida, que uma onda de longe ameaça, leio palavras escritas por um dedo desajeitado: “Ser homem, é isso?” (p. 122-123)

Comparada à longa exposição do cronista sobre o homem, a vida e o mundo, a pergunta do macaco é extremamente lacônica, mas é ela que carrega toda a filosofia que o insólito encontro contém: o que é, afinal, ser homem? Além disso, vinda de um macaco, a questão pode ser desdobrada: valeu a pena evoluir para ser isso?

Na crônica “O grupo”, vemos que ser homem é viver diante de “um saco cheio de medos: o medo da solidão, o medo do passado, do presente e do futuro” (p. 129). Tomando como exemplo “dez ou doze pessoas assustadas” que compõem o grupo – a sociedade -, o cronista observa que “é da natureza profunda do homem (e sua responsabilidade) que a confrontação de si mesmo com a vida tenha de passar por uma batalha pessoal com os medos que a negam”. A batalha é, de fato, particular, especialmente a que se trava com a solidão, o grupo é apenas uma escaramuça com que as pessoas fingem não ver o saco de medos. É preciso que cada uma “descubra que é em si própria que está o mal e talvez o remédio”. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, Saramago recriará um grupo assim, do qual o protagonista, o pintor H., se destacará por enfrentar os seus medos, como veremos no momento oportuno.

Enquanto não cura a si mesmo, o homem destrói o outro. De preferência aquele cuja aparência ou cultura sejam-lhe insuportavelmente diferentes, e que ainda por cima lhe aponte os defeitos, como Martin Luther King (“Receita para matar um homem”, p. 137); ou aquele que, se não conseguiu enfrentar os próprios medos, pelo menos não fingiu ignorá-los, como o suicida em “Salta, cobarde!” (p. 183). No primeiro caso, um único tiro resolve o problema:

Martin Luther King era um homem como qualquer de nós. Tinha as virtudes que sabemos, certamente alguns defeitos que não lhe diminuam as virtudes. Tinha um trabalho a fazer – e fazia-o. Lutava contra as correntes do costume, do hábito e do preconceito, mergulhado nelas até o pescoço. Até que veio o tiro de espingarda

lembrar aos distraídos que nós somos que a cor da pele tem muita importância (p. 138-139).

No segundo, não é preciso chegar a tanto, duas palavras bastam: “Salta, cobarde!”. E o pobre rapaz, Jürgen de seu nome, que já havia desistido de suicidar-se, obedece à maldade humana, salta e morre.

Era esta história que eu tinha para contar. Aí a tem, leitor. Faça dela o que quiser. Neste planeta terra, que os homens habitam, há horas de felicidade, sorrisos, amor, alguma beleza, flores para todos os gostos. E há os monstros. Não se distinguem de nós, que o não somos. Têm um lar, família, amigos, uma vida normal. São civilizados. Mas lá vem um dia que gritam: “Salta, cobarde!” Não mataram com as mãos. Disseram apenas: “Salta, cobarde!” Depois vão jantar, dormem em boa paz, defendidos pela lei e defensores dela. E beijam os filhos. Adeus, Jürgen. Que desgostos seriam os teus, não sei. Mas que desgosto maior que este de viver no meio de uma humanidade assim? (p. 184-185)

Em outro momento, o cronista mostra que essa indiferença pela dor do outro pode decorrer não da maldade humana, mas da incompreensão diante da complexidade que é o homem. Especialmente as crianças. Nas três crônicas de que elas são protagonistas - “Um natal há cem anos” (p. 15), “A ponte”, (p. 59) e “A neve preta” (p. 203) -, a indiferença ou a ignorância dos adultos não permitem a estes aproximar-se dessa “outra espécie humana”, como afirma o cronista em “A neve preta”, crônica em que uma professora manda os alunos fazerem desenhos sobre o Natal:

Ali mesmo ela os viu e apreciou. Ia marcando “bom”, “mau”, “suficiente”, enfim, os transe por que todos nós passamos. De repente. Ah, mas é preciso muito cuidado com as crianças! A professora segura um desenho nas mãos, e esse desenho não é melhor nem pior que os outros. Mas ela tem os olhos fixos, está perturbada: o desenho mostra o inevitável presépio, a vaca e o burrinho, e toda a restante figuração. Sobre esta cena sem mistério cai a neve, e esta neve é preta. Porquê?  
 “Porquê?”, pergunta a professora, em voz alta, à criança. O rapazinho não responde. Talvez mais nervosa do que quer mostrar, a professora insiste. Há na sala os cruéis risos e murmúrios de rigor nestas situações. A criança está de pé, muito séria, um pouco trêmula. E, por fim, responde: “Fiz a neve preta porque foi nesse natal que minha mãe morreu.”  
 Daqui por um mês chegaremos à lua. Mas quando e como chegaremos nós ao espírito de uma criança que pinta a neve preta porque a mãe lhe morreu? (p. 204-205)

Feita em 1969 (daí a menção da ida do homem à lua), essa pergunta repercutiria, quase trinta anos depois, na constatação do autor em um de seus discursos, na cerimônia de entrega do prêmio Nobel, como já mencionamos: “Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante” (SARAMAGO, 1999, p. 38). Naquele momento, o autor referia-se aos milhões de pessoas que morrem de fome ante a indiferença da humanidade, o que

agrava ainda mais a deterioração desta: que importa a dor psicológica de uma criança a quem é indiferente a morte física do seu semelhante?

Por outro lado, o cronista imagina, ironicamente, em “Um azul para Marte”, o que poderíamos aprender com os marcianos, caso Fontenelle estivesse certo e houvesse vida em outros mundos, como o sapateiro de Azinhaga desejava saber:

Em Marte, por exemplo, cada marciano é responsável por todos os marcianos. Não tenho a certeza de ter compreendido bem o que isto quer dizer, mas enquanto lá estive (e foram dez anos, repito), nunca vi um marciano encolher os ombros. (Devo esclarecer que os marcianos não têm ombros, mas o leitor está certamente a perceber a minha ideia.) Outra coisa que me agradou em Marte, é que não há guerras. Nunca houve. Não sei como se arranjam nem eles souberam explicar-mo, talvez porque eu não tenha sido capaz de lhes dizer o que é uma guerra, segundo os padrões terrestres. Mesmo quando lhes mostrei dois animais selvagens que lutavam (também os há em Marte), com grandes rugidos e dentadas, continuaram a não perceber. A todas as minhas tentativas de explicação por analogia só respondiam que animais são animais e marcianos são marcianos. Desisti. Foi a única vez que tive dúvidas a respeito da inteligência deles (p. 195-196).<sup>42</sup>

Por essa incapacidade de compreender como pode um homem ferir outro homem, o cronista supõe que os extraterrestres se indignariam, caso um dia resolvessem visitar o nosso planeta, com o seguinte fato, narrado em “A nova Verónica”:

Mas há em Hiroxima um muro, uma parede, a empena de uma casa. Em 6 de Agosto de 1945, aí se projectou e ficou gravada a sombra de um homem. E como não há sombra sem luz, houve uma bomba antes, um clarão, uma onda de calor. O homem que ali estava absorveu as radiações como uma esponja e serviu de anteparo à onda calorífica que foi chocar contra o muro. Desapareceu o homem. Deixou a sombra, o vulto, a dimensão que ocupava neste mundo. A sua pequena dimensão que ao mundo dava sentido, a sua pequena alegria, a sua profunda e irremediável dor (p. 146).

Como não havia então, assim como hoje, indícios de vida em Marte, a humanidade seria poupada da vergonha de se ver nos olhos perplexos dos visitantes. Para o caso de serem os humanos os habitantes exclusivos do universo, como indica o título de outra crônica, “Cada vez mais sós” (p, 215), o cronista deixa o seu conselho:

Quando pusermos os olhos no céu estrelado, com a furiosa vontade de lá chegar, mesmo que seja para encontrar o que não é para nós, mesmo que tenhamos de resignar-nos à humilde certeza de que, em muitos casos, uma vida não bastará para fazer a viagem – quando pusermos os olhos no céu, repito, não esqueçamos que os pés assentam na terra e que é sobre esta terra que o destino do homem (esse nó misterioso que queremos desatar) tem de cumprir-se. Por uma simples questão de humanidade (p. 216-217).

---

<sup>42</sup> A guerra, presente em muitos escritos de Saramago, é o tema do seu romance inacabado *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, publicado em 2014.

É com os pés fincados na terra, e as mãos sujas do barro de que é feito o homem, que Saramago continuará a escrever, para compreender, com a dupla visão do cronista, este mundo e o outro. Da sua próxima experiência com essa forma breve, resultará *A Bagagem do Viajante*.

### 2.3 O cronista viajante: o mundo de Saramago

O título do segundo livro de crônicas de Saramago cristalizou uma característica do autor que foi pioneiramente apontada por Maria Alzira Seixo (1999, p. 20), que o define como *homo viator*. Se isso se torna mais evidente a partir de *A Bagagem do Viajante* (1996, 1.<sup>a</sup> ed. 1973), não é, todavia, verdade que antes desse livro não se possa conceber o autor como um viajante em sua escrita: *Deste Mundo e do Outro* reúne, como vimos, viagens pelos mais diversos itinerários, como a memória, o tempo, a arte, a filosofia, todas protagonizadas pelo eu do cronista, embora nem sempre seja dele que se fale. É preciso, pois, retornar a essa primeira coletânea para buscar a crônica que, mais do que todas, pode assumir a função de ponte entre *Deste Mundo e do Outro* e as obras que a seguirão: “Viagens na minha terra”.

No estudo que fizemos desse texto, na seção anterior, destacamos a dubiedade com que Saramago tratou o título do romance de Garrett, ao tomá-lo para si próprio, ou melhor, para sua escrita, que requer “O silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando” (SARAMAGO, p. 52-53). Naquele momento, se o escritor se restringia fisicamente ao espaço de Lisboa, suas crônicas viajavam, indo até onde o jornal as levava, fosse pela distribuição comercial, fosse na bagagem de um viajante. Eram, assim, “como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração” (SARAMAGO, p. 52), e cumpriam a sua função de aproximar o cronista e o leitor.

No final da década de 1970, Saramago recebeu uma proposta, feita pelo Círculo de Leitores, para escrever um livro sobre Portugal, nos moldes de um guia turístico. Reconhecendo que não poderia fazê-lo, o autor apresentou uma contraproposta: “Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 117). Dessa empreita nasceu *Viagem a Portugal* (1985, 1.<sup>a</sup> ed. 1981), livro de difícil classificação, misto de crônica de viagem (sem dúvida, a face que predomina), impressões estéticas, relato histórico, devaneios da memória.

Maria Alzira Seixo (1999, p. 10) considera que essa obra “entretence muitos dos veios que da crônica levam ao romance, na prática novelística do autor”. De fato, mesmo

considerando que Saramago havia publicado o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* em 1977, dois anos antes de realizar a viagem por seu país, algumas características de *Viagem a Portugal* parecem antecipar, mais do que ocorre no *Manual*, o estilo do autor que viria a se definir com *Levantado do Chão*, escrito no mesmo período que aquele: certa oralidade que marca a cadência da frase, e a tematização de questões ligadas ao povo simples do interior de Portugal, especialmente a vida e a luta dos camponeses. Aliás, é preciso ressaltar o equilíbrio que há, em *Viagem a Portugal*, entre o espaço e o homem na visão do escritor: tanto quanto um livro sobre lugares, é um livro sobre o povo português, aspecto que já predominava nas crônicas.

Coerente com a sua opinião em relação à obra de Garrett (“o melhor das Viagens é exatamente a viagem - a crônica”), o autor escreve um livro que, com efeito, foge a qualquer modelo de guia turístico, e essa diferença se faz notar pela presença ostensiva do eu do “viajante” no relato, de quem o narrador emite opiniões, manifesta alegria ou indignação, expressa reflexões sobre o mundo, a arte e os homens por meio de inúmeros desvios, que são as suas digressões. Além disso, há um fio narrativo que acompanha o correr dos dias, como o desenrolar de uma história, fato que, provavelmente, embasou a opinião de Maria Alzira Seixo, mencionada acima.

A viagem em si, ou seja, o deslocamento físico por dezenas de aldeias, vilas e cidades de todas as regiões portuguesas, permitiu a Saramago completar aquela lacuna apontada na crônica “Viagens na minha terra”: “essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço” (SARAMAGO, 1985, p. 52). Mas foi muito além disso. Ao cronista que olhava a sua terra do horizonte de uma janela, essa viagem proporcionou, a julgar pelo relato, um olhar novo e amplo sobre o país e o seu povo e, conseqüentemente, sobre o próprio autor e o seu mundo. Por isso, entendemos que *Viagem a Portugal* pode ser considerado como uma espécie de extensão das crônicas de *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*, formando com eles uma “trilogia da viagem” do escritor pelo seu universo, fundamental para se compreender a sua obra como um todo.

Embora reconheçamos a importância de *Viagem a Portugal* nessa trilogia – pois, além do seu valor como obra autônoma, esse relato deita luzes sobre os textos anteriores, por vezes complementando-os, como veremos -, os limites do nosso estudo obrigam-nos a priorizar os dois volumes de crônicas, seja por pertencerem a um mesmo gênero, seja por possuírem afinidades que proporcionam uma coerência metodológica em sua análise. Nosso intuito é convocar o relato da viagem sempre que parecer profícuo um diálogo com as crônicas, especialmente com *A Bagagem do Viajante*, de que nos ocuparemos nesta seção.

Antes de viajar literalmente por sua terra, e contar o que viu nesse relato precioso que é *Viagem a Portugal*, Saramago realizou, como cronista, uma incursão simbólica pelo seu mundo, examinando alguns aspectos do seu passado e do seu povo, da sociedade portuguesa e seus males, e também da arte. Desse percurso, reuniu *A Bagagem do Viajante: 59 crônicas* cuja variedade temática indica a existência de, pelo menos, três tipos de viagem através da escrita: a viagem pelo tempo, a viagem “ao redor do homem”, para lembrar o título da obra de Xavier de Maistre (1763-1852)<sup>43</sup>, e a viagem pela arte.

No primeiro caso, o cronista volta-se para o passado, percorrendo os meandros da memória pessoal e daquela que podemos chamar de universal, dado o alcance amplo de suas reflexões sobre o tempo e a história. A rigor, poderíamos afirmar, como aliás vimos fazendo desde o início, que a obra de Saramago é toda ela uma viagem pela memória, entendida esta como a vivência que modelou a visão de mundo do autor, expressa em seus escritos. Essa memória é responsável pelo conjunto da obra, ou, como sugere Lejeune (1996, p. 115), pelo “espaço autobiográfico” do autor.

Talvez seja mais apropriado, para os objetivos deste estudo, distinguir memória de lembrança, que seria a manifestação mais evidente da memória pessoal do escritor. Assim, *A Bagagem do Viajante* contém a memória do autor no sentido amplo, ou seja, a memória histórica e universal, além da pessoal (assim como *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *Deste Mundo e do Outro*, livros que comentamos anteriormente), e algumas lembranças da história de sua vida, narradas em diversas crônicas (como ocorre também em *Deste Mundo e do Outro*).

A crônica que abre o livro, “Retrato de antepassados”, é um exemplo desse caso. Conforme fez na primeira coletânea, o cronista introduz a obra com o tema da memória pessoal, numa espécie de apresentação de si ao leitor, como se desejasse dizer quem é, antes de falar sobre o mundo e, com isso, continuar a dizer-se. Tratando de sua árvore genealógica, não o incomoda que seja mirrada ou até obscura, antes o honram os poucos antepassados que, pelo poder da escrita, novamente transforma em personagens: “Um avô berbere, um outro avô posto na roda (filho oculto de uma duquesa, quem sabe?), uma avó maravilhosamente bela, uns pais graves e formosos” (SARAMAGO, 1996, p. 11)<sup>44</sup>, que são, ao mesmo tempo, criadores e criaturas do autor.

---

<sup>43</sup> *Viagem à roda do meu quarto* (2008, 1.ª ed. 1794).

<sup>44</sup> Como todas as citações serão retiradas dessa edição, doravante indicaremos apenas as páginas em que se encontram.

Essa dupla possibilidade, recordemos, foi o tema do discurso de Saramago ao receber o prêmio Nobel, em 1998, quando deu aos antepassados o estatuto de personagens, oferecendo, assim, uma outra veia interpretativa para a frase-chave dessa crônica de 1973: “Entendo que cada um de nós é, acima de tudo, filho das suas obras, daquilo que vai fazendo durante o tempo que cá anda” (p. 9). Estava o autor, aí, como o faria durante toda a vida, reivindicando a sua presença em tudo o que criara e ainda viria a criar.

Uma das formas de perceber essa presença é a valorização, por parte do autor, da memória pessoal em referências frequentes a episódios da sua infância, especialmente aqueles acontecidos na aldeia onde nasceu. Na crônica “E também aqueles dias”, o autor justifica essa recorrência:

Perdoe-se a quem nasceu no campo, e dele foi levado cedo, esta insistente chamada que vem de longe e traz no seu silencioso apelo uma aura, uma coroa de sons, de luzes, de cheiros miraculosamente conservados intactos. O mito do paraíso perdido é o da infância – não há outro (p. 21).

É sintomático, pois, o fato de, tanto em *Deste Mundo e do Outro* quanto em *A Bagagem do Viajante*, o autor iniciar os livros com um conjunto de crônicas sobre o seu passado, cuja recriação é possível analisar em cotejo com a sua escrita autobiográfica, especialmente com *As Pequenas Memórias* (2006), em que certos fatos ficcionalizados pelo cronista são retomados pelo memorialista, como tivemos oportunidade de assinalar na seção anterior, e o faremos durante o exame desta última obra.

É o caso, desta vez, da crônica “A minha subida ao Evereste”, que narra o episódio da escalada do freixo de mais de trinta metros de altura pelo rapazinho de Azinhaga (nas memórias, a altura é mais modesta: vinte metros (SARAMAGO, 2006, p. 17)). Motivado por reflexões sobre as dificuldades do “aparentemente imediato ofício de viver, que não parece sequer requerer aprendizagem” (p. 13), o cronista inicia o texto melancolicamente, até observar que a lembrança de “um certo e breve minuto da existência” pode justificá-lo e nutrir no homem a esperança de transformar o mundo:

[...] Hoje, por exemplo, seja qual for a razão, estou a ver, à distância de trinta e muitos anos, uma árvore gigantesca, toda projectada em altura, que parecia, na lezíria circular e lisa, a haste de um grande relógio de sol. [...] Vejo um garoto descalço rodear a árvore pela centésima vez. Ouço o bater do seu coração e sinto-lhe as palmas húmidas das mãos e um vago cheiro de seiva quente que sobe das ervas. O rapazinho levanta a cabeça e vê lá no alto o topo da árvore que se agita lentamente como se estivesse caíando o céu de azul (p. 14).

Os trechos acima exemplificam um recurso utilizado com frequência por Saramago, nesse livro, ao recriar fatos da sua infância: o distanciamento que instaura entre o eu-narrador

e o eu-narrado. Naturalmente, essa distância existe sempre que um narrador-personagem se reporta ao próprio passado, afinal o tempo transforma o ser humano a cada dia – o que somos hoje difere já em relação ao que éramos ontem. É esse espaço de tempo que permite a reflexão sobre o vivido, bem como a inclusão de detalhes ou imagens que a recriação permite, como a da “árvore que se agita lentamente como se estivesse caindo o céu de azul”. Difícil imaginar uma imagem poética desse porte sendo criada por um rapazinho que apenas tinha em mente o desafio da altura.

Essa distância é ainda maior, no caso da crônica em questão, pela referência ao “garoto” ou ao “rapazinho” (e não ao “eu”) e pelo uso da terceira pessoa, que criam uma situação de discurso em que o “eu” parece referir-se a um outro, e não a si mesmo no passado. Há, porém, um esforço de aproximação entre os dois, por parte do cronista, por meio de atualização dos sentidos: verbos como “vejo”, “ouço”, “sinto” atuam como se o autor dissesse: “Este sou eu; esta a minha memória”.

Daí para frente é uma história da superação “do medo de não ter coragem” de prosseguir a subida, adiantada já em vinte metros. Sem malabarismos críticos, é possível dizer que “A minha subida ao Evereste” representa, simbolicamente, a história do próprio autor, no que diz respeito à sua postura diante dos desafios que a vida e a escrita lhe impuseram, fato cuja complexidade veio sendo transfigurada esteticamente desde o primeiro livro de poesia do autor, *Os Poemas Possíveis*.

Em “Terra de Siena molhada”, vemos atingir o grau máximo essa proximidade entre o cronista e o menino que ele foi. A propósito de algumas palavras que são um mistério para as crianças, agravado pela má pronúncia dos adultos, e cujo significado só o tempo esclarece, o cronista empreende uma viagem repartida em várias, como fará tantas vezes o protagonista de *Viagem a Portugal*: os caminhos do espaço e do tempo se cruzam, e a viagem pelos lugares desencadeia diversas viagens pela memória. Na crônica em questão, é pela memória que o viajante começa:

Era o caso, também, daquela outra cor, terra sena, terra sena queimada, que eu via comprar, em pó, de um amarelo sombrio e ardente, como se fosse poeira do sol. Magníficas palavras da infância, que precisam de esperar longos anos até deixarem de ser um cego cantar de sons e encontrarem a imagem real que lhes corresponde (p. 185).



A partir desse ponto, o cronista inicia a narração de outra viagem, desta vez pelo espaço, num estilo que reproduzirá em *Viagem a Portugal*: junto com amigos, vai a Siena<sup>45</sup>, onde chegam à noite e são recebidos por uma chuva forte que esconde o lugar. Com o tempo limpo na manhã seguinte, a visão da cidade, ainda molhada, sob a luz do sol, provoca no visitante uma viagem insólita pela memória, porque não vai do presente em direção ao passado, mas faz o percurso contrário:

Foi como se das antigas terras da memória uma criança viesse colocar-se ali ao meu lado, um rapazinho magro e tímido, de calção e blusa. Éramos dois: eu, calado e grave, já sabedor de que em tais circunstâncias só o silêncio é sincero; ele, gajeiro que no tope do mastro grande descobre pela primeira vez a terra que buscava, murmurando a medo: “Terra sena, terra sena queimada”, e desapareceu, voltou ao passado, feliz por ter visto, por ter sabido finalmente o que significavam as misteriosas palavras que ouvira dizer aos adultos, mortos na ignorância do que haviam dito. Alguém se aproximou de mim. E eu disse, sem olhar, com uma voz brincada que se dominava: “Terra de Siena, terra de Siena molhada” (p. 186).

Interessante notar o diálogo que essa crônica estabelece com “A minha subida ao Everest”. O liame entre as duas é o rapazinho, “gajeiro que no tope do mastro grande descobre pela primeira vez a terra que buscava”. O mastro, aqui, e o alto freixo, naquela crônica, simbolizam o percurso longo por que passou o menino até alcançar o adulto, na cidade de Siena, para que ambos descobrissem juntos a nova terra: uma palavra.

Colocados lado a lado, pelo poder da memória e da escrita, o cronista e o menino que ele foi figuram no quadro desejado ainda pelo autor, trinta anos depois, quando utiliza, como epígrafe de seu livro de memórias, a frase “Deixa-te levar pela criança que foste” (SARAMAGO, 2006, p. 7). Ambas as situações revelam o esforço do autor em se manter coerente com o seu passado, respeitando a inocência infantil e tentando não desaprendê-la. As palavras descobertas pelo adulto, “terra de Siena”, não apagarão “terra sena”, assim como o presente não apaga o passado, antes pode iluminá-lo e aumentar o seu vigor.

É com esse profundo respeito pelo passado que o cronista envereda por uma memória que não é apenas sua, mas de toda a humanidade. Trata-se de algumas crônicas cuja ênfase recai sobre a relação do homem com a história, a tradição, as marcas deixadas ao longo do tempo, e a própria passagem do tempo. É esse último aspecto o que o cronista aborda em “As terras”, cujo início, irônico e bem-humorado, revela duplamente a rapidez das mudanças no tempo e a avidez do homem em promovê-las:

---

<sup>45</sup> A referência a Siena, nesse livro, é importante ser destacada se considerarmos a relevância que essa e outras cidades italianas terão no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, que o autor escreverá daí a poucos anos, como veremos no capítulo seguinte.

Como um ser vivo, as cidades crescem à custa do que as rodeia. O grande alimento das cidades é a terra, que, tomada no seu imediato sentido de superfície limitada, ganha o nome de terreno, no qual, feita esta operação linguística, passa a ser possível construir. E enquanto nós vamos ali comprar o jornal, o terreno desaparece, e em seu lugar surge o imóvel (p. 69).

Provavelmente referindo-se à cidade de Lisboa, inominada porque qualquer uma poderia servir de exemplo, o cronista descreve melancolicamente as mudanças na paisagem, que afetam principalmente as crianças: “Hoje, a cidade cresce tão rapidamente que deixa para trás, sem remédio, as infâncias” (p. 70). Mas, inusitadamente – porque o otimismo parece não ser a marca desse cronista -, o texto toma um novo rumo, assim como as mudanças de que fala, e encerra-se com o sentimento de esperança:

E então descobre-se que as terras estão no interior da cidade e que todas as descobertas e invenções são outra vez possíveis. E que a fraternidade renasce. E que os homens, filhos das crianças que foram, recomeçam a aprendizagem dos nomes das pessoas e dos lugares e outra vez se sentam em redor da fogueira, falando do futuro e do que a todos importa. Para que nenhum deles morra em vão (p. 70).

Vemos novamente destacar-se a importância dos “filhos das crianças que foram”, na construção de uma cidade mais humana, em que os “nomes das pessoas e dos lugares” sejam novamente aprendidos. (Impossível não lembrar de *Todos os Nomes*, romance que o autor publicará em 1997, e que questiona, entre outras coisas, a burocratização das pessoas e dos lugares – da vida, enfim). O texto fala, pois, de uma cidade possível, atenuando o que dissemos atrás sobre a ausência de otimismo do cronista.

A palavra “possível”, aliás, vem acompanhando, explicitamente ou não, a obra de Saramago comentada até aqui. *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*, seus livros de poesia, atestam já nos títulos o seu principal tema, a realização de uma possibilidade; as crônicas, e as viagens que nela existem, também falam de mundos possíveis. É preciso, então, buscar um ponto de equilíbrio entre o que vimos de desilusão nessa obra, como em algumas crônicas de *Deste Mundo e do Outro*, por exemplo, e a esperança que ressurgiu em “As terras”.

Talvez a frase que inicia o último parágrafo da crônica sirva-nos de orientação: “Mas é sina dos homens, ao que parece, contrariar as forças dispersivas que eles próprios põem em movimento ou dentro deles se insurgem” (p. 70). O antídoto contra essa dispersão, ou fragmentação, para usarmos uma palavra cara à linguagem “pós-moderna”, estaria na memória, mais precisamente – no caso dessa crônica – nas crianças que são o passado daqueles homens. Quando estes se dispersam, envolvidos na roda viva da cidade, é a memória de si e dos antepassados que os faz reunir-se novamente “em redor da fogueira, falando do futuro e do que

a todos importa. Para que nenhum deles morra em vão”. A memória, assim, é o elemento que dá sentido ao mundo e à existência humana.

Podemos também admitir que a fogueira ao redor da qual os homens se reúnem simbolizaria o retorno à origem, a reintegração do homem à sua raiz, ao centro do ser: “Segundo Angelus Silesius, como o ponto conteve o círculo, o círculo retorna ao ponto. O *homem primordial* ou o *homem verdadeiro* (*tchen-jen*), reintegrado no estado edênico, retornou da circunferência ao centro” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 779). É no centro que, na crônica “As terras”, o homem se reencontra: “descobre-se que as terras estão no interior da cidade”. Se a ocupação desses espaços provoca, de início, um movimento em direção à periferia, o tempo e a memória dos homens encarregam-se do retorno à origem, antes de seguir ao futuro.

Vislumbrar o futuro sem esquecer o passado, ou, como queria Álvaro de Campos, trazer “o passado roubado na algibeira” é, para o cronista, radicar-se no mundo e ter consciência disso: “De facto, não creio que alguém possa, com verdade, dizer-se do seu tempo, se não se sentir envolvido num todo geral que abarque o mundo como ele é e como ele foi”, afirma na crônica “Ir e voltar” (p. 159). A sua consciência histórica, neste e em tantos outros textos, revela-se também na preocupação que manifesta em relação a seu país. Longe de pregar uma atitude contemplativa do passado, como sói acontecer com povos que um dia atingiram a “glória de mandar” – como o português –, o cronista alerta sobre o futuro: “a pergunta ‘Que seremos amanhã’ é para mim uma obsessão, uma voz murmurante, um grito em certas horas de silêncio” (p.160-161). Feita em uma crônica que viajará pelo país, tal pergunta age como um conclave de um escritor que deseja ser lido, também, como um cidadão.

Esse entretempo em que todos nos situamos (entre o passado e o futuro) é metaforizado pela imagem dos portões antigos em “Os portões que dão para onde?” (p. 71). Nessa crônica, após confessar ser “grande consumidor de museus, catedrais, pontes romanas, conímbrigas e ruínas em geral” (declaração que o leitor pode atestar à saciedade em *Viagem a Portugal* (1985)), o cronista expressa, mais uma vez, a sua opinião sobre o passado, expondo a relação particular que estabelece com a memória dos homens. No texto, ela é representada pelos portões velhos em terras abandonadas, ou por sua ruína, “os dois pilares gêmeos, virados um para o outro, como quem pergunta se já não há mais nada a esperar”. Nesse espaço onde um dia existiu vida e trabalho dos homens, a sua memória resiste e parece trazê-los de volta:

Não me acuse o leitor de obscurantista. Tenho uma confiança danada no futuro e é para ele que as minhas mãos se estendem. Mas o passado está cheio de vozes que não se calam e ao lado da minha sombra há uma multidão infinita de quantos a justificam. Por isso os portões velhos me inquietam, por isso os pilares abandonados me

intimidam. Quando vou atravessar o espaço que eles guardam, não sei que força rápida me retém. Penso naquelas pessoas que vivas ali passaram e é como se a atmosfera rangesse com a respiração delas, como se o arrastar dos suspiros e das fadigas fosse morrer sobre a soleira apagada. Penso nisto tudo, e um grande sentimento de humildade sobe dentro de mim. E, nem sei bem porquê, uma responsabilidade que me esmaga.

Se o leitor não acredita, faça a experiência. Tem aí dois pilares carcomidos, de gonzos roídos de ferrugem, cobertos de líquenes. Agora passe entre eles. Não sentiu que os seus ombros roçaram outros ombros? Não reparou que uns dedos invisíveis lhe apertaram os seus? Não viu esse longo mar de rostos que enche a terra de humanidade? E o silêncio? E o silêncio para onde os portões abrem? (p. 72)<sup>46</sup>.

Humildade e responsabilidade em relação à história dos que já não vivem. Presume-se que essa seja uma atitude que o cronista desejaria ver compartilhada por cada um de seus leitores, ou não dedicaria um número significativo de textos ao assunto, seja em *Deste Mundo e do Outro* ou em *A Bagagem do Viajante*. E tal consciência histórica dirige-se tanto a grandes nomes ou fatos, como Camões ou a Segunda Guerra, como a pequenas marcas, tantas vezes anônimas, da passagem do homem pelo mundo.

Para identificar esses rastros, o olhar arguto do cronista é critério indispensável: “ser microscópio assestado às pessoas, radiografar rostos para além dos próprios ossos, penetrar na cidade como se mergulhasse num fluído resistente, sentindo-lhe as asperezas e as branduras” (p. 79). É assim que percebe a “afirmação de amor atirada contra o alheamento da cidade”, pintada em um espaço abandonado, na crônica a que deu o título poético de “No pátio, um jardim de rosas”:

Foi num dia assim [...] que descobri (já a vira antes, mas nunca a descobrira, isto é, nunca tirara de cima dela o que a cobria) a ruína. Para além do muro baixo, das grades e do portão ferrugento, vi o pátio invadido pelas ervas e pelos detritos. [...] [...] Na empena do prédio ao lado, à altura dos olhos, uma frase escrita em letras vermelhas, maiúsculas, planta de repente um jardim de rosas: A LENA AMA O RUI. [...] E não se tratava de rabiscos lançados à pressa, no temor de uma interrupção, de uma troça, do ridículo que sempre ameaça quem ao público se expõe. Pelo contrário: as letras, grandes, haviam sido desenhadas com cuidado, e, donde eu podia vê-las, distinguia-se bem que fora usada uma tinta espessa, assim como quem pinta uma outra Capela Sistina para a eternidade (p.80).

A equiparação com a Capela Sistina, se não pode ser feita em relação ao valor estético de ambas as obras, salienta a importância que têm para o escritor, de um lado, os gestos de amor – desde que não comprometam as obras de arte, o que muitas vezes indignará o viajante em *Viagem a Portugal* - que devem ter motivado as duas pinturas (inimaginável quanto amor sustentava em seus andaimes Michelangelo, um dos pintores dos afrescos da Capela, apesar de

---

<sup>46</sup> No romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, o narrador-personagem, de um modo semelhante ao do cronista em relação aos portões, refletirá sobre as portas e o seu papel na vida e na memória dos homens (Cf. SARAMAGO, 1992, p. 241).

o acreditarem contrariado nesse projeto); de outro, no caso da pintura urbana (ou profana), as pessoas anônimas que, em maior ou menor grau, contribuem para dar forma ao mundo e escrever a História. Lembremos, a propósito, os camponeses que semearam por séculos o latifúndio no Alentejo, ou os desconhecidos trabalhadores que ergueram o Convento de Mafra, fatos em que serão baseados dois dos futuros romances do agora cronista (respectivamente *Levantado do Chão*, em 1980 e *Memorial do Convento*, em 1982), que neles condensará o seu pensamento sobre a História e a humanidade, diluído por ora em textos breves.

Em *A Bagagem do Viajante*, o tema do anonimato é recorrente, e embora não possamos examinar, no momento, cada texto que o aborda, registre-se ainda “As memórias alheias”. Nessa crônica, sobre a revolução de 5 de outubro de 1910, com que foi proclamada a República em Portugal, o narrador justifica o seu interesse por esse acontecimento: “Achava eu que naquele tempo estaria a explicação de coisas que não conseguia entender e ainda hoje basto me confundem” (p. 125). Decidido a pesquisar (e talvez escrever) a “verdade puríssima” daquela história, não resistiu, entretanto, ao volume de informações e trabalho, ou se deu conta da impossibilidade dessa verdade, e abandonou o projeto ao fim de um ano. De seu acervo investigativo, retirou o motivo para a crônica, a lista dos mortos e feridos na Revolução:

Vou percorrendo os nomes e vejo as profissões: soldados, marinheiros, carpinteiros, tipógrafos, alfaiates, comerciantes, tanoeiros, descarregadores, padeiros, funileiros, tecelões, serralheiros, estudantes, moços de fretes – um rosário interminável de ofícios populares. E, neste ler e pensar, encontro de súbito o número 399 da lista com a seguinte menção: “Desconhecido”. Nada mais, além de o ter morto uma arma de fogo e ter recolhido à morgue.

Ponho-me a reflectir, a olhar a palavra irremediável, e digo a mim mesmo, enfim, que se não escrevi a verdadeira história da revolução de 5 de Outubro foi apenas porque nunca conseguiria saber quem havia sido aquele homem: 399, morto com um tiro e transportado para a morgue. Anónimo português (p. 127).

A lacuna da História, contida nessa “palavra irremediável” – “desconhecido” -, pode ser suprida pela ficção, numa tentativa de corrigir aquela, como o faria Raimundo Silva, o revisor de *História do Cerco de Lisboa*, romance que Saramago publicaria em 1984. Mas é já na obra anterior, *Memorial do Convento*, de 1982, que o narrador propõe a nomeação dos desconhecidos e excluídos, para que não sejam suprimidos pela parcialidade da história oficial:

Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltazares, e haverá Joões, Álvaro, António e Joaquina, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino,

Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um, para ficarem todos representados [...] (SARAMAGO, 2001, p. 233).

Nesse excerto, como em “As terras”, a memória dos homens está vinculada a seus nomes. Deixá-los grafados em tinta, seja em livro, parede ou capela, é a forma de “torná-los imortais”. Exige-se, para tanto, o engajamento do escritor: “é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos”. Essa frase do narrador, que coincide com várias declarações de Saramago a respeito do compromisso do escritor<sup>47</sup>, revela a mesma preocupação de Jean-Paul Sartre (1999, p. 33): “é em nome mesmo da própria opção de escrever que se deve exigir o engajamento dos escritores”. Partindo da ideia de que “a realidade humana é ‘desvendante’ [e] que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam” (SARTRE, 1999, p. 33), o filósofo afirma que o escritor não escreve para si mesmo, mas, utilizando a sua liberdade, apela para a generosidade do leitor, o qual, também livre, cria por meio da leitura o mundo que o escritor desvenda. O leitor é, por isso, também um comprometido, arcando, com o escritor, com a responsabilidade pelo mundo.

A noção de engajamento, para Sartre, parte do princípio de que a obra de arte – um quadro, um livro – aparece sobre o fundo do universo, e esse mundo deve ser mostrado *em si mesmo*, inclusive com suas injustiças, para que o leitor compartilhe do mesmo desejo de mudança do autor. Em vários momentos dos seus ensaios, é também como um leitor que Sartre defende o seu ponto de vista:

E se esse mundo me é dado com suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com minha indignação, para que as desvende e as crie com sua natureza de injustiças, isto é, de abusos-que-devem-ser-suprimidos. Assim, o universo do escritor só aparecerá em toda a sua profundidade no exame, na admiração, na indignação do leitor; e o amor generoso é promessa de manter, e a indignação generosa é promessa de mudar, e a admiração é promessa de imitar; é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral (SARTRE, 1999, p. 51).

A convicção do filósofo quanto ao “imperativo moral” da arte pode gerar equívocos sobre o seu pensamento. Sartre não é moralista; apenas seu senso de responsabilidade como escritor não admite que se possa utilizar a capacidade de escrever apenas para autocontemplação ou exibicionismo linguístico que vise à arte pela arte, ignorando “os gritos do mundo”, como disse Saramago em seu diário (Cf. nota anterior). É principalmente nesse

---

<sup>47</sup> A pedido da revista *Tiempo*, de Madri, sobre a criação do Parlamento de Escritores, o autor escreveu: “Os gritos do mundo chegaram enfim aos ouvidos dos escritores. Vivemos os derradeiros dias daquilo que, no nosso tempo, se chamou ‘compromisso pessoal exclusivo com a escrita’, tão querido a alguns, mas que, como opção de vida e de comportamento, é, essencialmente, tão monstruoso quanto já sabemos que é o compromisso pessoal exclusivo com o dinheiro e o poder...” (SARAMAGO, 1994, p. 162).

ponto – sobre o papel da Literatura como desvendamento e compromisso com o mundo - que as opiniões dos dois escritores coincidem. Ambos concordam que o escritor escreve para seus contemporâneos, o que significa radicar a sua obra em seu tempo, como faz o poeta de “Mãos dadas”:

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considero a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,  
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,  
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,  
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente (ANDRADE, 1983, p. 78-79).

Mesmo contextualizando o poema de Carlos Drummond de Andrade (pertencente a *Sentimento do Mundo*, de 1940), escrito no período em que o mundo vivia os horrores da Segunda Guerra, a sua lição é perene, se considerarmos a opinião de Sartre e Saramago sobre o engajamento do escritor. Em qualquer época, o escritor que se sente comprometido falará do homem, do seu tempo e da sua vida, “sobretudo se atribulada, principalmente se miserável”, como diz o narrador de *Memorial do Convento*. Falará também dos encontros, das “mãos dadas”, como fez o cronista de *A Bagagem do Viajante* em “A praça”:

Um largo da província, uma praça de Lisboa: a mesma necessidade de espaço livre e aberto, onde os homens possam falar e reconhecerem-se uns aos outros. Onde possam contar-se, saber quantos são e quanto valem, onde os nomes não sejam palavras mortas mas antes se colem em rostos vivos. Onde as mãos fraternalmente pousem nos ombros dos amigos, ou afaguem devagar o rosto da mulher escolhida e que nos escolheu, sejam eles do outro lado do rio ou do outro lado do mar (p. 109).

Essa rede complexa de relações do homem com o tempo e a História, abordada em várias crônicas e nos seus futuros romances, será retomada pelo autor, em 1998, na entrevista a Carlos Reis, já mencionada. Na parte que agrupa as perguntas sobre esse tema, Saramago procura explicar a sua concepção de tempo:

Tentando exprimi-lo de uma maneira gráfica: entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido.

Isto tem muito que ver com uma ideia (consequência imediata daquela, provavelmente) que é a da não existência do presente. Quer dizer: a única coisa que efetivamente há é passado e o presente não existe, é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso; e portanto, uma vez que não pode ser detido, em momento nenhum eu posso intersectá-lo. Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 80).

Vê-se, pois, que nessa tela imaginada por Saramago, a Capela Sistina não se relaciona apenas com o homem de Néanderthal, mas também com a moça (ou o rapaz) que pintou a declaração de amor na parede de uma cidade do século XX, em “No pátio, um jardim de rosas”, se considerarmos a menção da obra nos dois textos, a crônica e a entrevista. Além disso, a ideia da não existência do presente explica a valorização do passado por parte do autor, e a sua consciência, cada vez mais clara, de que a história e a memória de um homem não podem ser dissociadas dessa rede de relações que inclui também os desconhecidos.

Podemos observar, assim, que a tendência para a reflexão sobre o tempo e o que a humanidade faz dele, construindo a sua história, que será uma das marcas do romance de Saramago, vinha sendo praticada pelo autor desde a sua atuação como cronista, que esses dois volumes – *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante* – comprovam.

É possível dividir em dois grupos a humanidade retratada em *A Bagagem do Viajante*: um ganha a simpatia do cronista, outro, o seu contrário. No primeiro, estão os miseráveis, os injustiçados, os companheiros; no segundo, os capitalistas, os preconceituosos, os hipócritas, os ditadores. Não pretendemos, com tal divisão, fazer uma leitura baseada em um maniqueísmo que o livro absolutamente não sugere, mas, sim, observar como o cronista empreende uma “viagem ao redor do homem”, cuja complexidade exige o olhar sobre os vícios e as virtudes, as mazelas sociais, os sofrimentos individuais, os momentos de esperança e também de descrença.

Uma das figuras que se destacam no primeiro grupo é José Júnior, na crônica “‘E agora José?’”. O conhecido verso de Carlos Drummond de Andrade, com que o cronista inicia o texto, é utilizado como mais um exemplo da relação entre os homens e o tempo, sobre o quê tantas vezes reflete:

[esse verso] acompanha-me desde que nasci, por um desses misteriosos acasos que fazem do que viveu já, do que vive e do que ainda não vive, um mesmo nó apertado e vertiginoso de tempo sem medida. Considero privilégio meu dispor deste verso, porque me chamo José e muitas vezes na vida me tenho interrogado: “E agora?” (p. 33).



Embora pudesse legitimamente fazê-lo, autorizado pela coincidência dos nomes, o cronista não falará apenas de si. A poesia é para todos, e há casos mais urgentes sob a sombra do verso de Drummond:

Precisamente um desses casos me mostra que já falei demasiado de mim. Um outro José está diante da mesa onde escrevo. Não tem rosto, é um vulto apenas, uma superfície que treme como uma dor contínua. Sei que se chama José Júnior, sem mais riqueza de apelidos e genealogias, e vive em São Jorge da Beira. É novo, embriaga-se, e tratam-no como se fosse uma espécie de bobo. Divertem-se à sua custa alguns adultos, e as crianças fazem-lhe assuadas, talvez o apedrejem de longe. E se isto não fizeram, empurraram-no com aquela súbita crueldade das crianças, ao mesmo tempo feroz e covarde, e o José Júnior, perdido de bêbedo, caiu e partiu uma perna, ou talvez não, e foi para o hospital. Mísero corpo, alma pobre, orgulho ausente – “E agora, José?”

Afasto para o lado os meus próprios pesares e raivas diante deste quadro desolado de uma degradação, do gozo infinito que é para os homens esmagarem outros homens, afogá-los deliberadamente, aviltá-los, fazer deles objeto de troça, de irrisão, de chacota – matando sem matar, sob a asa da lei ou perante a sua indiferença. Tudo isto porque o pobre José Júnior é um José Júnior pobre. Tivesse ele bens avultados na terra, conta forte no banco, automóvel à porta – e todos os vícios lhe seriam perdoados. Mas assim, pobre, fraco e bêbedo, que grande fortuna para São Jorge da Beira. Nem todas as terras de Portugal se podem gabar de dispor de um alvo humano para darem livre expansão a ferocidades ocultas (p. 34).

Como os trabalhadores do *Memorial do Convento*, este José, apesar de ter um nome, é, a rigor, um anônimo, dentre tantos que “não têm nada nem ninguém a seu favor” (p. 33). Socialmente, o nome não lhe adianta muito, se é “um José Júnior pobre”. A indignação e o seu respeito por esse homem, no entanto, farão com que o cronista, que “teria dificuldade de encontrar em mapa São Jorge da Beira”, um dia visite o lugar, no percurso que deu origem a *Viagem a Portugal*, exclusivamente por causa desse habitante. Desconhecidos um para o outro, havia a uni-los a coincidência do nome, a aura de um verso, uma notícia de jornal e uma crônica. O encontro teria sido interessante, mas não aconteceu. Descobriremos, em *Viagem a Portugal* (1985, p. 133), que “a vida não voltou ao princípio: José Júnior morreu no hospital”. O cronista, agora de outra maneira viajante, com um nome e uma crônica na bagagem, vai em busca de um fantasma:

Irá a S. Jorge da Beira, já os mapas lhe disseram onde é, não leva recriminações nem saberia a quem dirigi-las. Quer, apenas, percorrer as ruas onde aqueles casos aconteceram, ser, ele próprio, por um rápido segundo, José Júnior. Sabe que tudo isso são idealizações do sofrimento alheio, e mais não se lhe pode pedir.

[...]

Foi aqui que viveu José Júnior. É uma terra sossegada, tão longe do mundo que a estrada que até aqui conseguiu chegar não leva a mais parte alguma. Ao viajante parece impossível que por estas empedradas calçadas, de cambulhão por estes degraus de xisto, roçando as ásperas empenas, tivesse andado um homem agredido de palavras e pancadas, perdido de bêbedo, ou bêbedo perdido, que são perdições diferentes, sem que alguém viesse apartar o fraco dos fortes, o perseguido dos perseguidores. [...] Em terra tão desprovida de tudo, seria estúpido perder a distração gratuita, o bobo coletivo. Mas o esquecimento voluntário é uma grande ajuda: a três pessoas perguntou

o viajante se tinham conhecido José Júnior, e ninguém se lembrava. Não devemos estranhar. Quando não conseguimos viver com os remorsos, esquecêmo-los. E é por isso que o viajante sugere que na esquina duma destas belíssimas ruas, ou mesmo em qualquer escura travessa, se ponha o letreiro, meia dúzia de palavras nada dramáticas, por exemplo: Rua José Júnior, filho desta terra. Quando aqui voltassem outros viajantes, a Junta de Freguesia mandaria alguém explicar quem foi José Júnior e porque está ali o nome (SARAMAGO, 1985, p. 133-134).

Transportada para *Viagem a Portugal*, a crônica sobre José Júnior ganha uma espécie de extensão que apenas os escritos fundados na memória adquirem. Mesmo mantendo a sua autonomia como peça simultaneamente jornalística e literária, “E agora, José” é um documento da história de dois homens, cujo início está em um livro, e o final, em outro. O espaço autobiográfico permite a visão do todo, e a cada um dos textos acrescenta uma possibilidade de leitura, além daquelas que podem ser feitas, mantendo-os separados.

Mas, depois de *Viagem a Portugal*, seria forçosamente artificial negligenciar a existência da relação entre os dois textos, principalmente considerando-se a retomada, pelo autor, da sua preocupação ética em torno do nome como sinônimo de vida. Não há, de cada vez, o cronista ou o viajante. A obra de Saramago é a de um cronista viajante, porque “tudo é viagem. É viagem o que está à vista e o que se esconde, é viagem o que se toca e o que se adivinha” (SARAMAGO, 1985, p.126). Assim como se pode dizer que tudo é crônica, se é do homem e do tempo que se trata.

O nome indica a existência de uma vida, mas a vida não se reduz ao nome, nem a quatro linhas de um dicionário biográfico. É o que o cronista defende em “Os gritos de Giordano Bruno”, após constatar que, entre a data de nascimento e a de morte desse homem (1548-1600), o dicionário que tem em mãos registra apenas o seguinte: “italiano, filósofo, panteísta, dominicano, deixou as ordens, negou-se a renunciar às suas ideias, foi queimado vivo. Nada mais. Nasce e vive um homem, luta e morre, assim, para isto” (p. 137). Segundo o cronista, a informação lacônica pode ser útil para quem quer “fazer figura” em sociedade, soltando as poucas palavras numa reunião de amigos, entre um gole e um sorriso.

Mas, para nosso desconforto, se estamos em hora e maré de lucidez, os gritos de Giordano Bruno rompem como uma explosão que nos arranca das mãos o copo de uísque e nos apaga dos lábios o sorriso intelectual que escolhemos para falar destes casos. Sim, é essa a incômoda verdade que vem desmanchar o suave entendimento do diálogo: Giordano Bruno gritou quando foi queimado. O dicionário só diz que ele foi queimado, não diz que gritou. Ora, que dicionário é este que não informa? Para que quero eu uma biografia de Giordano Bruno que não fala dos gritos que ele deu, ali, em Roma, numa praça ou num pátio, com gente à roda, uns que ateavam o lume, outros que assistiam, outros que serenamente escreviam o auto de execução? Demasiado esquecemos que os homens são de carne facilmente sofredora. Desde a infância que os educadores nos falam de mártires, dão-nos exemplos de civismo moral à custa deles, mas não dizem quanto foi doloroso o martírio, a tortura. Tudo fica no abstrato, filtrado, como se olhássemos a cena, em Roma, através de grossas paredes

de vidro que abafassem os sons, e as imagens perdessem a violência do gesto por obra, graça e virtude da refração. E então podemos dizer, tranquilamente, uns aos outros, que Giordano Bruno foi queimado. Se gritou, não ouvimos. E se não ouvimos, onde está a dor?

Mas gritou, meus amigos. E continua a gritar (p. 138).

Embora sabendo de antemão que, provavelmente, nunca um dicionário biográfico registraria a informação de que alguém gritou ao ser queimado vivo, consultamos o verbete de Giordano Bruno em um deles<sup>48</sup>. Com efeito, apesar de o filósofo italiano receber um tratamento mais adequado à sua importância – o verbete tem algumas dezenas de linhas –, o trecho que informa sobre a sua morte apenas diz: “Foi condenado e queimado vivo” (DBU Três, 1983, p. 252). Nesse ponto, intervém a crônica de Saramago, assumindo um dos papéis que cabem ao gênero: fazer o leitor *reparar* (“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” será a epígrafe do *Ensaio sobre a Cegueira*, 1995) naquilo que, geralmente, passa despercebido, mas não para quem dá às coisas uma “atenção doentamente aguda” (“Um braço no inferno”, p. 41), como é, por natureza e necessidade de ofício, o cronista.

No entanto, lido o dicionário e observada a lacuna que o cronista aponta, indignadamente, que faz o leitor? Até que ponto esse desvelamento da realidade modificará a sua postura diante do mundo? Na crônica “O fala-só” (p. 83), a expectativa do cronista renuncia a todo o idealismo:

Quero eu dizer na minha que estas crônicas são também os dizeres de um fala-só. Que esta continuada comunicação tem qualquer coisa de insensato, porque é uma voz cega lançada para um espaço imenso onde outras vozes monologam, e tudo é abafado por um silêncio espesso e mole que nos rodeia e faz de cada um de nós uma ilha de angústia (p. 84).

A consciência de certa inutilidade prática de sua intervenção como cronista não é, no entanto, razão para calar-se. “A viagem não acaba nunca”, dirá em *Viagem a Portugal* (1985, p. 233). E esta, ao redor do homem, durará o tempo que a vida do escritor durar. Afinal, sempre haverá homens como aqueles “Quatro cavaleiros a pé” (p. 163), “montados no esquecimento da sua importância, distraídos ou nunca sabedores de que nada é mais alto do que o homem” (p. 165). Eles compõem “aquela gente a quem o nome de povo cola como a própria pele” (“A perfeita viagem”, p. 204). Diante dela, o cronista “sente-se muito comprometido” (SARAMAGO, 1985, p. 12), como dirá o viajante ao ver o trabalho dos homens na sua terra.

Defendendo essas pessoas, o autor visa a toda uma legião que se opõe ao grupo de que elegemos a figura de José Júnior como representante. Trata-se das “personagens erradas, aquelas que vivem por interposta imitação, as alienadas por opção” (“As personagens erradas”,

<sup>48</sup> *Dicionário Biográfico Universal*. São Paulo: Três Livros e Fascículos Ltda., 1983.

p. 38). São o outro lado da moeda, o oposto da humildade, pessoas que tornam os restaurantes capazes de “proporcionar uma suculenta análise sociológica” (“Um braço no prato”, p. 41). São, também, os preconceituosos, para quem a alma “afinal é branca, e os pretos têm-na preta, porque aquele preto do livro é uma exceção, e só por isso é que a alma dele era branca, etc., etc.” (“Jogam as brancas e ganham”, p. 87). E não faltam os ditadores, de que tratam as crônicas “História do rei que fazia desertos” (p. 89), “Teatro todos os dias”, (p. 103) e “A máquina” (p. 139).

A viagem ao redor do homem envolve, assim, a “análise sociológica” de várias esferas da sociedade portuguesa, além de algumas de suas instituições culturais. O tom seriamente comprometido, por vezes indignado, do cronista nos textos dedicados ao primeiro grupo, aquele a que pertence José Júnior, é substituído pela ironia mordaz e humorística quando o alvo é o segundo grupo, principalmente nas crônicas que passaremos a comentar, e que se diferenciam daquelas mencionadas no parágrafo anterior porque estendem o exame crítico sobre a sociedade ou a instituição como um todo, e não a indivíduos que as representem.

O estilo irônico de Saramago, nesses textos, como também ocorrerá com seus romances, tem semelhanças com o de Eça de Queirós (1845-1900) nas crônicas de *As Farpas*<sup>49</sup>, publicadas em parceria com Ramalho Ortigão (1836-1915). É deste último, aliás, segundo Arnaldo Faro, a frase que traduz o espírito do jornal, a qual, modificada depois por Eça, é-lhe comumente atribuída:

Ramalho disse:

“Quando a gargalhada dos homens sensatos passeia por três vezes em redor de uma instituição – que ela se chame o tribunal, que se chame a força armada, que se chame a igreja, que se chame a coroa – essa instituição cai”.

Três anos mais tarde, escreveu Eça:

“O riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta de uma instituição, e a instituição alui-se” (FARO, 1977, p. 97).

Não era apenas esse, no entanto, o propósito d’*As Farpas*. “Mais que fazer rir, o seu objetivo terminal era educar a opinião pública. Sacudir o lisboeta do torpor e da inércia em que se encontrava, conduzi-lo à crítica, ensinando-o a pensar e refletir”, afirma Carlos d’Alge (*apud* MOISÉS, 1981, p. 136). Manifestação do programa de denúncia social que congregava a chamada “geração de 70”, *As Farpas* fazem, como jornal, o papel dos romances realistas, apontando os vícios de uma sociedade com o intuito revolucionário de mudá-la. A diferença

---

<sup>49</sup> Jornal satírico publicado em Lisboa, de 1871 a 1887, que teve a colaboração de Eça de Queirós nos quinze primeiros números. As crônicas de Ramalho Ortigão foram reunidas em mais de uma dezena de volumes, sob o mesmo título do jornal; os textos de Eça encontram-se no livro *Uma Campanha Alegre* (1946, 1.<sup>a</sup> ed. 1890).

estaria na predominância do humor nas crônicas, para as quais servem como lema as palavras do poeta Jean de Santeuil (1630-1697): *Castigat ridendo mores* (“Rindo castiga os costumes”).

Um século depois, *A Bagagem do Viajante* recupera esse humor irônico nas críticas que faz à sociedade portuguesa. Uma crônica, em especial, estabelece um vínculo mais estreito com a escrita de Eça de Queirós: “À glória de Acácio” (p. 99). Referindo-se à célebre personagem de *O Primo Basílio* (1982, 1.<sup>a</sup> ed. 1878) o cronista propõe que, assim como os espanhóis ergueram estátuas de D. Quixote e Sancho Pança em Madri, a representá-los, os portugueses, por sua vez, façam o mesmo com outra figura literária:

[...] Prefiro, honradamente, lançar já o meu candidato: o conselheiro, o conselheiro Acácio, outrora director-geral do ministério do reino, autor dos Elementos da ciência da riqueza e sua distribuição e da Relação de todos os ministros de Estado desde o grande marquês de Pombal até nossos dias, com datas cuidadosamente averiguadas de seus nascimentos e óbitos.

Este, sim, é o meu homem, o que terá o meu voto. Orador inexaurível de lugares-comuns, compilador exímio de números sem prova real, pilar da ordem, respeitador dos poderes estabelecidos e dos regulamentos, servidor de Vossa Excelência, o conselheiro Acácio reclama a estátua que lhe devemos e diante da qual seria nossa obrigação desfilar em romagem sentimental e cívica uma vez por mês.

[...]

Se a ideia for por diante, grandes e consoladoras são as alegrias que nos esperam. Acácio em Lisboa ou Coimbra, tanto faz, desde que uma sua imagem em tamanho reduzido seja colocada em todos os lares e lugares, nas cidades, nas aldeias, nas vilas desta proa orgulhosa de uma Europa que se afunda. Para consolo e lição de um país que há-de continuar a gerar Acácios até à consumação dos séculos, porque os fados o determinaram e os habitantes da terra tristemente o consentem (p. 100-101).

A ironia está, evidentemente, no fato de que, plantada no centro de uma praça ou miniaturizada em cada lar, a estátua do conselheiro Acácio funcionaria como um espelho em que o país veria a sua pobreza de espírito e de cultura. Mais irônico ainda é o orgulho que o cronista atribui a essa nação “que se afunda” com a Europa, mas “que há-de continuar a gerar Acácios até à consumação dos séculos”.

Quanto à proposta de que os habitantes desfilem uma vez por mês diante da estátua do conselheiro, intensifica o grau de ironia, considerando-se a falta de sinceridade que costumam ter, para o cronista, homenagens desse tipo. Lembremos, a propósito, da crônica “São asas”, de *Deste Mundo e do Outro* (1985, p. 57), em que o autor comentava a distância entre Camões e aqueles que lhe depositam flores aos pés, em seu aniversário. Ora, se em apenas uma vez por ano é flagrante a superficialidade da homenagem, como seria se esta ocorresse uma vez por mês? E mais: se Camões, com a importância que tem para Portugal, não resistiu a um certo tipo de esquecimento, que se dirá de um povo que o conselheiro Acácio representa? Esquecerá de si mesmo? Afundará com a Europa?

O tom melancólico do final da crônica (“os habitantes da terra tristemente o consentem”), se destoa daquele humor que domina *As Farpas*, exprime, por sua vez, o estilo próprio de Saramago, em que a ironia não é um fim em si mesma, mas a passagem para a reflexão que desmancha o riso e instaura a crítica amarga. É assim que ocorre, por exemplo, com duas crônicas que ilustram aquele orgulho sem sentido, mencionado em “À glória de Acácio”. São elas: “Elogio da couve portuguesa” (p. 47) e “Os foguetes de lágrimas” (p. 57).

Na primeira, o cronista parte da notícia de que um emigrante português, na Austrália, depois de guardar por dezessete anos algumas sementes de couve à espera de um terreno propício, plantou-as e elas germinaram, dando “uma lição de constância e de fidelidade às origens” (p. 47). Uma delas chegou a atingir – esse é o motivo da notícia – 2,40 metros de altura, inflando o orgulho patriótico dos portugueses. A opinião do cronista, contudo, é divergente:

Que esse decerto respeitável velho me desculpe se qualquer volta nas minhas palavras ressumbrar ironia. Não era minha intenção. Provavelmente é ela a única porta de saída que me resta, a alternativa da veemência com que eu teria de interpelar não sei quem, não sei onde, por esta obstinação de vistas curtas, por esta falta de capacidade de criar pele nova, que nos leva a andar com sementes de couve aqui e por todo o mundo, à procura de um quintal igualzinho ao da infância, para nele catarmos as mesmas lagartas e partirmos melancolicamente os mesmos talos. O que são as coisas: propunha-me eu fazer o elogio da couve portuguesa, e vai-se a ver saiu-me isto: uma dor no coração, uma sensação de ser folha migada, uma dura e pesada tristeza (p. 48).

Provavelmente para compensar a sensação de falar a ouvidos moucos, como o tinha feito o Velho do Restelo, ao cronista resta a ironia como “a única porta de saída” para toda a sua indignação, o que explicaria a frequência desse recurso na obra de um escritor engajado como Saramago.

O segundo exemplo que escolhemos ratifica essa observação. A crônica “Os foguetes de lágrimas” tem, aliás, a mesma estrutura do texto anterior: partindo de uma notícia de jornal, o cronista comenta o fato de Portugal ter conquistado “o título precioso de campeão de fogos-de-artifício” (p. 57). A palavra “precioso” abre o espaço para a ironia que dominará todo o texto, menos o final:

[...] Marejam-se-me os olhos de comoção, de saudável orgulho patriótico. Percebi que não obstante os desenganados [*sic*]<sup>50</sup>, as esperanças frustradas, ainda cá dentro ardiam, como chamas votivas em sagrada ara, insuspeitadas labaredas de amor ao berço natal. [...] Fácil de troçar de tudo isto. O pior é que mesmo quem tem a lágrima pronta e o suspiro disponível, pode também estar sofrendo tanto na carne e no espírito, na sensibilidade e na inteligência, que nesta altura se estejam formando nos seus olhos duas lágrimas

---

<sup>50</sup> Na edição brasileira ocorre esse erro gráfico. O correto é “desenganos”, como consta na edição portuguesa (Cf. SARAMAGO, 1985, p. 67).

pesadas e escaldantes que condensem um mundo de sofrimento, de frustração e humilhação, de energia espezinhada.  
Fácil de brincar com foguetes quando as lágrimas são dos outros. De todos nós (p. 57-59).

O contraponto da ironia, geralmente encerrando as crônicas, é o comentário severo e direto do autor. Dessa dialética resulta a harmonia dificilmente conseguida em textos breves que não se limitem a um único tom. O efeito da mudança de tom – do humor irônico para a sisudez reprovadora – imprime uma marca na crônica de Saramago, ao mesmo tempo que anuncia o estilo que caracterizará os seus romances.

As três crônicas comentadas acima – “À glória de Acácio”, “Elogio da couve portuguesa” e “O foguete de lágrimas” – alvejam, com ironia e reprovação, a sociedade portuguesa em relação a alguns de seus valores, insensatamente arraigados, de acordo com o cronista. Do mesmo modo, a sua crítica se estende a duas importantes instituições socioculturais do país, para apontar os seus vícios: a imprensa e o teatro de revista.

Como exemplo do primeiro caso, destacamos “O crime da pistola” (p. 53), em que o cronista, baseando-se na deliberada ausência de objetividade e, conseqüentemente, no escamoteamento da verdade de uma notícia de jornal sobre o suicídio de um homem, imagina uma situação em que uma pistola tem vida própria e atinge, com dois tiros, o seu dono:

Eu sei, eu sei, leitor, que esta história é absurda, que as pistolas não descem escadas (nem as sobem), e que, por muito malvadas que sejam, não dão tiros à queima-roupa em homens que sobem escadas (ou as descem). Mas fique também certo de que não estive a divertir-me à sua custa. O relato que fiz é apenas uma das mil versões possíveis da notícia que li há tempos num jornal de Lisboa, segundo a qual “um homem fora atingido, na escada da sua residência, por dois tiros da sua própria pistola”. E disso morrerá.

[...]

Não sei que fez este homem em vida. Apenas sei que brincaram com ele na morte. E já estou a imaginar, se estas proibições se alargam a outras interrupções bruscas da vida (note-se o eufemismo), como será dada a notícia de um atropelamento: “Quando o Sr. Fulano atravessava a rua, segundo uma linha recta que o levaria ao outro passeio, sentiu com desagrado ser violentamente interseccionada a sua linha por uma outra linha ao longo da qual se deslocava um automóvel. Transportado ao hospital, o Sr. Fulano chegou ali já sem vida.”

Desabafe, leitor, diga o que pensa de toda esta comédia de enganos que vai sendo a nossa vida (p. 54-55).

Considerando-se o fato de que a crônica é, primordialmente, um texto jornalístico, cabe registrar a autonomia do escritor em relação à instituição que abriga, ao mesmo tempo, a notícia e o texto que a critica, ou seja, a sua crônica. Esse gênero demarca, assim, o seu espaço no jornal, como quem traça um círculo isolador que lhe garante a liberdade de apontar os erros dos seus editores sem ser castigado por isso. É provável que essa liberdade venha do seu

hibridismo, que lhe permite certas “licenças poéticas”. Mas – e essa é a questão central -, para o cronista de *A Bagagem do Viajante*, nenhum texto, seja de notícia, crônica ou qualquer outro gênero, tem o direito de “roubar o significado de um gesto, de uma decisão, este roubar a morte de um homem cuja vida já fora roubada (como? por quem?) antes daquele encontro entre a mão e a arma” (p. 54).

Essa espécie de exibicionismo linguístico da imprensa foi também apontada por Eça de Queirós como cronista de *As Farpas*. Trata-se de um dos episódios da viagem do Imperador do Brasil, D. Pedro II, a Portugal e outros países da Europa, em 1872, e que o referido jornal acompanhava com a ironia que lhe era peculiar. Embora não tenha a gravidade da situação exposta em “O crime da pistola”, vale transcrever mais um exemplo daquele vício da imprensa, menos pela necessidade do acréscimo do que pela saborosa escrita do autor realista:

Sua Majestade Imperial visitou o Sr. Alexandre Herculano. O fato em si é inteiramente incontestável. Todos sobre ele estão acordes, e a História tranquila.

No que, porém, as opiniões radicalmente divergem – é acerca do lugar em que se realizou a visita do imperador brasileiro ao historiador português.

O *Diário de Notícias* diz que o Imperador foi à *mansão* do Sr. Herculano.

O *Diário Popular*, ao contrário, afirma que o Imperador foi ao *retiro* do homem eminente que...

O Sr. Silva Túlio, porém, declara que o Imperador foi ao *Tugúrio* de Herculano; (ainda que linhas depois se contradiz, confessando que o Imperador esteve realmente na *Tebaida* do ilustre historiador que...)

Uma correspondência para um jornal do Porto afiança que o Imperador foi ao *aprisco* do grande, etc.

Outra vem todavia que sustenta que o Imperador foi ao *abrigo* desse que...

Alguns jornais de Lisboa, por seu turno, ensinam que Sua Majestade foi ao *albergue* daquele que...

Outros, contudo, sustentam que Sua Majestade foi à *solidão* do eminente vulto que...

E um último mantém que o imperante foi ao *exílio* do venerando cidadão que...

Ora, no meio disto, uma coisa terrível se nos afigura: é que Sua Majestade se esqueceu de ir simplesmente a *casa* do Sr. Alexandre Herculano! (QUEIRÓS, 1946, p. 79-80).

Nos dois casos, os cronistas ridicularizam o fato de a notícia ser suplantada pelo preciosismo da linguagem, que lhe retira a objetividade e a verdadeira dimensão do assunto tratado. Os jornalistas, neste caso, parecem preferir a exibição de seu palavreado fácil à informação, com prejuízo, de um lado, do leitor, que vê a sua inteligência ser insultada, e de outro, do próprio objeto da notícia, que é ofuscado pela vaidade de quem a escreve.

Mas esse revestimento da verdade simples também pode, em outros casos, estar a serviço não da promoção pessoal, e sim dos interesses do governo ou de uma classe. No contexto histórico português em que foram escritas as crônicas de *A Bagagem do Viajante* (1969-1972), a leitura dos jornais, dos comunicados oficiais e da publicidade (sobre esta, cf. “O décimo terceiro apóstolo”, p. 115) merecia mais atenção do que o ordinário, visto tratar-se de um regime de exceção aquele que dominava o país. Ao cronista, compete não apenas ler, mas



escrever sobre essa realidade, mesmo correndo o risco de ser silenciado. É o que faz o autor na crônica “O tempo das histórias” (p. 143), aqui chamada para exemplificar esse outro modo nocivo de a imprensa mascarar a realidade com o pior uso da retórica.

Essa crônica, que é a mais extensa da obra, é também aquela em que o leitor pode sentir a atmosfera mais tensa, e mais pesada a mão de seu autor. O tom ácido de sua crítica não aparece logo, sendo o início do texto uma rememoração das histórias lidas na infância: “Uma dessas histórias, a mais breve que conheço, está contada em duas linhas e é isto apenas: ‘E disse Deus: Faça-se a luz. E foi feita a luz’” (p. 143). Depois de elogiar o “gênio” que escreveu esse “prodígio de arte literária”, capaz de convencer uma pessoa a “acreditar no poder demiúrgico do verbo”, o cronista afirma sentir-se, no entanto, diante de frases como essas, “perdido num bosque povoado de fantasmas de conceitos, de sombras de raciocínio, de fogos-fátuos de ideias” (p. 143). É nesse ponto que inicia a mudança de tom da crítica, que vai crescendo até chegar à indignação declarada, para retornar, num movimento circular, ao ponto inicial, sobre as velhas histórias:

Este país de gente calada, que dificilmente junta duas ideias de forma inteligível, sem os bordões onomatopaicos a que a frase se vai laboriosamente encostando – é, ao mesmo tempo, um dos países em que mais se fala. Compreende-se porquê. Aqueles a quem é dada a autoridade e às vezes a ordem de falar, sabendo que falam para uma população de alheados, usam e abusam do verbo, numa espécie de jovial impunidade. [...]

Os grandes problemas nacionais – a educação, a emigração, a liberdade de expressão, a representação política, o nível de vida, a informação, o apetrechamento industrial, o investimento estrangeiro, etc., etc., se nos gabinetes são discutidos com objectividade e pertinência (ou sê-lo-ão em obediência a soluções que o país não aprovou ou de que não tomou sequer conhecimento), passam dali para o exterior envolvidos num cantabile de sons nebulosos que nos deixam a todos na igual e anterior ignorância. [...]

[A imprensa] limita-se a dar uma imagem oficial, ou oficiosa, ou oficializante, das realidades e dos acontecimentos naquela linguagem inócua em que são redigidos os comunicados finais das conferências entre governantes de países diferentes. [...] Alguém que conserve ainda um mínimo de dignidade cívica, de responsabilidade, terá forçosamente de sentir-se humilhado diante de uma situação que o mantém em estado de menoridade intelectual, de adolescência vigiada, de infância constrangida.

As velhas histórias pesam. Afirmam que a luz se fez e procedem hipnoticamente por repetição. Entretanto, o espírito cercado levanta a cabeça e pergunta: “Qual luz? Onde? Para quem?” (p. 144-145).

O final propõe uma outra leitura do início, retirando-lhe qualquer vestígio saudosista que porventura o leitor tenha imaginado encontrar. E o “poder demiúrgico do verbo” ressurgiu apenas como mais uma das formas de opressão que subjagam o homem. Aliás, essa crônica contém algumas das grandes linhas da obra de Saramago, pois concentra as relações do autor com os poderes instituídos: o poder da palavra, que as classes dominantes, as religiões e os

políticos usam para veicular a sua ideologia; e o poder da força ditatorial, como a vigente em Portugal durante o regime salazarista.

A postura crítica do cronista em relação à imprensa revela o seu modo de ler a realidade, para o qual parece ter contribuído a experiência que narra em “Jogam as brancas e ganham” (p. 85). Durante a adolescência, acostumado a assistir do “galinheiro” do Teatro de S. Carlos – como convinha aos rapazes pobres – as peças que ali se encenavam, via dessa posição o reverso da coroa real que decorava o camarote presidencial, “o qual reverso não era positivamente agradável: alguns sarrafos mal aplainados, fixados com pregos tortos, muita poeira e teias de aranha” (p. 86). O “ponto de vista do ‘galinheiro’” ensinou-lhe, de uma vez por todas, “que por baixo ou por trás do que se vê, há sempre mais coisas que convém não ignorar, e que dão, se conhecidas, o único saber verdadeiro” (p. 86). Por isso, é comum o cronista ir na contracorrente da opinião pública, como acontece em relação ao teatro de revista, que ele aborda na crônica “O ódio ao intelectual” (p. 111).

A tradição do teatro de revista em Portugal tem sua origem em meados do século XIX, atingindo o seu ápice no século XX. É um gênero satírico vinculado ao espetáculo musical, que “passa em revista” alguns fatos conhecidos do público, geralmente acontecimentos políticos, criticando também os costumes do país ou de alguma localidade – especialmente, segundo o cronista, se provinciana -, eventos artísticos, crimes, revoluções. Vindo da França, obteve algum sucesso no Brasil, mas nada comparável à afluência do público português, que durante décadas frequentou, em busca de momentos de riso, o Parque Mayer, em Lisboa, que abrigava esse gênero teatral.

“O ódio ao intelectual” inicia com a confissão de “anormalidade” da parte do cronista: “O espetáculo português por excelência (não seria preferível dizer lisboeta?), a nossa mais importante contribuição no domínio das formas teatrais, causa-me um aborrecimento infinito, como se assistisse (e é verdade), a algo profundamente deprimente” (p. 111). As razões alegadas são a banalidade das palavras, a previsibilidade dos trocadilhos, a mera aparência de subversão, o tédio da repetição.

Entre as vítimas prediletas deste gênero, segundo o cronista, está o intelectual:

Nunca repararam? Os autores do poema (é assim que se chama, no dialecto teatral, o texto que temos a paciência de ouvir) não perdem nunca a oportunidade, ou inventam-na, de desferir uma bicada nessa não definida figura que tem por nome intelectual. A estocada resulta sempre: o público reage com o riso próprio de quem foi lisonjeado, e fica, decididamente, à espera de mais. Não tem importância: mesmo que a alusão não se renove, os assistentes já estão confirmados na preciosa e bem enraizada ideia em que vivem: “O intelectual, ora, o intelectual.” E assim se satisfaz toda a gente: o intelectual e o provinciano são dois ótimos temas de galhofa, dois extremos que na troça se aproximam.

Ora, se me permitem, gostaria de exprimir aqui um voto: o de que chegue a este país o dia em que todos os seus habitantes sejam intelectuais, o dia em que o exercício continuado da inteligência seja, não um privilégio de poucos mas a natural realização de todos. Não vejo por que há-de ser sempre incompatível o desempenho de um ofício dito manual com o estudo contínuo, o esforço da inteligibilidade, que caracterizam (ou deverão caracterizar) o intelectual. Não vejo por que não há-de ser precisamente intelectual o actor que contra o intelectual faz rir o público (p. 112).

A discussão que o cronista propõe vai além da simples repreensão feita ao espetáculo teatral. A atitude da revista, ao ridicularizar o intelectual, estaria mascarando um problema maior, que é a falta de acesso da população à cultura letrada, ao estudo contínuo, ao exercício da inteligência. É uma discussão semelhante à que podemos levantar em relação à postura de grande parte dos linguistas que, sob o escudo do preconceito linguístico, passa ao largo da questão nuclear da falta de educação para todos. Uma coisa é o indivíduo falar e agir coloquialmente, no grupo social a que pertence, segundo as regras desse grupo; outra, bem diferente e preocupante, é esse mesmo indivíduo expressar-se apenas de um modo por desconhecer a sua própria língua e, com isso, ficar em desvantagem em relações de poder (políticas, econômicas, sociais) que envolvem um tipo de saber a que ele, por inoperância de um sistema que privilegia as classes mais altas, não teve acesso.

O ódio ao intelectual seria, assim, uma forma de autodefesa de quem, não podendo ou não se dispondo a combater a causa de sua carência, investe contra quem não compartilha dela. Para o cronista, ao mirar no intelectual, o discurso da revista agrada porque, parecendo irreverente, é, na verdade, conformista, e não exige o esforço da reflexão.

É de um intelectual a última viagem – como, aliás, todas as outras - que propusemos demonstrar em *A Bagagem do Viajante*: a viagem pela arte. Desenvolve-se em crônicas que visitam o mundo da literatura, da pintura, da escultura, da música, da dança e do cinema, analisando o objeto artístico do ponto de vista do criador ou do espectador/leitor. São textos em que a linguagem busca tocar a sensibilidade estética do leitor, a partir da experiência do cronista, que examina, entre outros aspectos, a natureza do ato de escrever e o sentido humano da arte (“História para crianças”, p. 65; “Uma carta com tinta de longe”, p. 117), a função da arte (“O General della Rovere”, p. 133), as sensações que a arte provoca (“Do princípio do mundo”, p. 171; “O Jardim de Boboli”, p. 183); o processo de criação (“Com os olhos no chão”, p. 189). Nosso estudo deve se concentrar nas duas primeiras crônicas desse grupo, seja porque elas reúnem quase todos os aspectos referidos acima, seja por tematizarem a escrita literária, arte a que o nosso cronista dedicou sua vida inteira, ou, ainda, por ilustrarem mais fortemente a relação do autor com a memória (pessoal e universal).

Em “Uma carta com tinta de longe”, a escrita é, ao mesmo tempo, o material e o tema da criação artística. Não há um veio narrativo (“Não tenho nenhuma história para contar” (p. 177)), mas sim a reflexão do cronista a partir da sua própria escrita:

Quem escreve, penso que o faz como no interior de um cubo imenso, onde nada mais existe que uma folha de papel e a palitação de duas mãos, rápidas, hesitantes, asas violentas que de súbito descaem para o lado, cortadas do corpo. Quem escreve tem à sua volta um deserto que parece infinito, reino cuidadosamente despovoado para que só fique a imagem surreal de um campo aberto, de uma mesa de escriturário à sombra da árvore inventada, e um perfil esquinado que tudo faz para assemelhar-se ao homem. Quem escreve, penso eu que procura ocultar um defeito, um vício, uma tara aos seus próprios olhos indecente. Quem escreve, está traindo alguém (p. 117).

Esse parágrafo introdutório contém uma parte da relação dialética que a crônica desenvolverá, e que apresenta o escritor em sua solidão, num “reino cuidadosamente despovoado”, apenas com uma folha de papel em branco diante de si. Nessa situação, o mundo parece não importar, o que seria uma conclusão apressada, pois quem escreve “tudo faz para assemelhar-se ao homem”, e ser homem é, em princípio, estar no mundo.

Introduz-se aí a segunda parte da relação, que tem como intermediária a natureza humana de quem escreve: “Sentado no meio do campo despovoado, o escrevente segura o seu esquinado perfil para que nele não se percam os sinais de sua humanidade que cada instante torna mais imprecisa” (p. 118). Escrever seria, assim, um ato solitário, mas não vazio, pois a solidão de quem escreve não destrói o seu vínculo com os outros, nem a dialética que se estabelece quando a obra é publicada.

E quem são os outros? São os lugares e as pessoas que neles vivem. Lisboa, Siena (“terra italiana que mais amo depois da minha” (p. 117)) ou Lanzarote, poderíamos acrescentar; os “vizinhos brancos e pretos [...] as pessoas que vão ler as palavras que escrevo, que as vão desprezar ou entender, que as guardarão na memória pelo tempo que a memória consentir” (p. 118). Esse é o mundo fora do cubo imaginário, e para ele escreve quem escreve.

Será por isso que quem escreve “está traindo alguém”? Trai a si mesmo, por não se fechar no cubo; ou os outros, quando se fecha? Trai por criar mundos imaginários, ou por inventar a si mesmo pela escrita? Como as da crônica, essas perguntas não pedem respostas, talvez por não havê-las definitivas. Apenas nos aproximam da atmosfera tênue entre dois mundos, o da escrita e o de fora dela. A uni-los, está o ser humano que escreve. É dessa humanidade, afinal, que vivem um e outro mundo. É ela que permite que o cronista escreva “com tinta de longe e angústias de bem perto” (p. 117). Angustia-se porque é homem. Angustia-se por outros homens, e esse sentimento exige a ação:

[...] Dobre o escrevente a sua mesa, faça dela seu bernal e mochila, se de obra doutra ferramenta não lhe calhou ter ciência, mude o papel em bandeira, e vá na travessia do deserto, nas três dimensões do cubo, aonde estão as pessoas e as perguntas que elas fazem. Então o recado se traduzirá, será toalha de pão e com ele nos agasalharemos do frio. Então se tornarão a contar as histórias que hoje dizemos impossíveis. E tudo (talvez sim, talvez sim), começará a ser explicado e entendido. Como a primeira palavra (p. 119).

A traição, se houver, deverá ser por outro motivo, não pela inércia do escrevente. Este fará da sua obra uma bandeira, símbolo do seu engajamento, como se estivesse a dizer: “Eu me importo”. O escritor engajado é este que pergunta: “Quem justificará enfim as palavras escritas?” (p. 118), do mesmo modo que perguntava Sartre (1999, p. 55): “Para quem se escreve?”. Para as pessoas que fazem perguntas, diz o cronista; para que tudo seja “explicado e entendido”, mesmo que seja por meio de “histórias que hoje dizemos impossíveis”.

Um bom exemplo desse tipo de narrativa é a do menino e a flor, que o autor conta em “História para crianças” (p. 65). Um tanto hesitante, previne o leitor de que não escreverá a história, apenas a contará, assim sugerindo uma divisão absoluta entre a forma e o conteúdo que, afinal – e o cronista sabe disso –, não existirá. Prova-o o fato de que, trinta anos depois, quando for transformado em livro infantil, com o título de *A Maior Flor do Mundo* (2005, 1.<sup>a</sup> imp. 2001), o trecho da crônica que narra a proeza do herói menino não sofrerá nenhuma alteração. Deste trecho, transcrevemos os parágrafos finais, em que a criança, após longa caminhada dentro e até fora da aldeia onde vivia (“Ó que feliz ia o menino”), encontra uma estranha colina:

Deu-se o menino o trabalho de subir a encosta, e, quando chegou lá acima, que viu ele? Nem a sorte nem a morte, nem as tábuas do destino. Era só uma flor. Mas tão caída, tão murcha, que o menino se achegou, de cansado. E como este menino era especial de história, achou que tinha de salvar a flor. Mas que é de água? Ali, no alto, nem pinga. Cá por baixo, só no rio, e esse que longe estava. Não importa. Desce o menino a montanha, atravessa o mundo todo, chega ao grande rio Nilo, no côncavo das mãos recolhe quanto de água lá cabia, volta o mundo a atravessar, pela vertente se arrasta, três gotas que lá chegaram, bebeu-as a flor sedenta. Vinte vezes cá e lá, cem mil viagens à lua, o sangue nos pés descalços, mas a flor apumada já dava cheiro no ar, e como se fosse um carvalho deitava sombra ao chão.

O menino adormeceu debaixo da flor. Passaram as horas, e os pais, como é costume nestes casos, começaram a afligir-se muito. Saiu toda a família e mais vizinhos à busca do menino perdido. E não o acharam. Correram tudo, já em lágrimas tantas, e era quase sol-pôr quando levantaram os olhos e viram ao longe uma flor enorme que ninguém se lembrava que estivesse ali. Foram todos de carreira, subiram a colina e deram com o menino adormecido. Sobre ele, resguardando-o do fresco da tarde, estava uma grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris.

Este menino foi levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre. Quando depois passava nas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história (p. 66-67).

O que há de poesia nessa história, não é difícil perceber. Está na figura do herói menino e na lição que ele dá aos homens – e, neste caso, é um poemeto épico; está na delicadeza dos gestos, dele e da flor, na cumplicidade dos dois e na paisagem que os envolve – e temos, então, um poema lírico. Está no conteúdo e na forma, que até se veste de redondilhas para narrar a proeza do herói e a salvação da amada. Não é à toa que, em *A Maior Flor do Mundo*, essa passagem ocupa exclusivamente uma página, e vem disposta em versos:

Desce o menino a montanha,  
Atravessa o mundo todo,  
Chega ao grande rio Nilo,  
No côncavo das mãos recolhe  
Quanto de água lá cabia,  
Volta o mundo a atravessar,  
Pela vertente se arrasta,  
Três gotas que lá chegaram,  
Bebeu-as a flor sedenta.  
Vinte vezes cá e lá,  
Cem mil viagens à lua,  
O sangue nos pés descalços,  
Mas a flor aprumada  
Já dava cheiro no ar,  
E como se fosse um carvalho  
Deitava sombra ao chão (SARAMAGO, 2005, p. 21).

Para enaltecer a ação do herói menino, o cronista-poeta redimensiona os obstáculos à empresa: a *colina* agora é *montanha*; a distância até o rio é *o mundo todo*; o rio é o *grande Nilo*; as vezes que deverá voltar a ele são *cem mil viagens à lua*. Em oposição, o que traz é quase nada (“três gotas lá chegaram”), mas é aos poucos que a transformação acontece: “a flor aprumada já dava cheiro no ar, e como se fosse um carvalho deitava sombra no chão”. Menino e flor têm, assim, as suas qualidades relativizadas pela dupla perspectiva criada pelo cronista: ela é frágil e pequena, mas também forte e enorme como um carvalho; ele é apenas um menino, mas é “maior do que o seu tamanho”, porque assim fora o seu ato.

Na crônica “A ponte”, de *Deste Mundo e do Outro*, o narrador mencionava a “alta torre aonde só vão as crianças e os poetas” (SARAMAGO, 1985, p. 60), seres excepcionais porque capazes de ver a beleza diante da qual os outros, geralmente, permanecem alheios. Com efeito, assim como os meninos de “A ponte” e “História para crianças”, um poeta, Carlos Drummond de Andrade, traduziu esta percepção da beleza e - o mais importante – do poder da flor como salvação, pois ela se opõe a tudo o que, no mundo e nos homens, provoca-lhe náusea:

#### A FLOR E A NÁUSEA

Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.

Devo seguir até o enjoo?  
Posso, sem armas, revoltar-me?

[...]  
Vomitar esse tédio sobre a cidade.  
Quarenta anos e nenhum problema  
resolvido, sequer colocado.  
Nenhuma carta escrita nem recebida.  
Todos os homens voltam para casa.  
Estão menos livres mas levam jornais  
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

[...]  
Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.  
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.  
Porém meu ódio é o melhor de mim.  
Com ele me salvo  
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto<sup>51</sup>.  
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.  
Seu nome não está nos livros.  
É feia. Mas é realmente uma flor.  
Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde  
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.  
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.  
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.  
(ANDRADE, 1983, p. 112-114).

A palavra “inquietudes”, que Antonio Candido (2004, p. 67) elege como bússola para examinar a poesia de Carlos Drummond de Andrade a partir de *Sentimento do Mundo* (1940) e *José* (1942), mostra-se, de fato, bastante apropriada para compreender um poema como “A flor e a náusea”, em que o poeta se encontra imerso em melancolia, ódio, revolta, nojo de si e dos homens, mas, ao mesmo tempo, esperançoso diante do tímido fenômeno: “Uma flor nasceu na rua!”. A ideia da flor como salvação, comum aos dois textos – a crônica e o poema – é abalizada por Antonio Candido em sua análise:

---

<sup>51</sup> A crônica “O lagarto”, de *A Bagagem do Viajante* (p. 77) narra uma situação semelhante. Após causar pânico nas pessoas com o seu aparecimento insólito no Chiado, atraindo para si as forças militares, o enorme lagarto do título transforma-se, primeiramente, em uma “rosa rubra, cor de sangue, pousada sobre o asfalto negro, como uma ferida na cidade” (p. 78). Depois de crescer, como a flor do menino, e lavar “de perfume as fachadas encardidas dos prédios [...], a rosa moveu-se rapidamente, tornou-se branca, as pétalas mudaram-se em penas e asas – e uma pomba levantou voo para o céu azul” (p. 78). Temos, assim, nas duas crônicas de Saramago e no poema de Drummond, a simbologia da flor como revolução e liberdade.

[...] No importante poema “A flor e a náusea” – RP [*Rosa do Povo*], a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução (CANDIDO, 2004, p. 78).

Entretanto, na crônica de Saramago, a reação do menino – naturalmente por sê-lo, ou seja, por ser ainda criança e não ter de suportar o peso do mundo nos ombros, é verdadeiramente revolucionária, enquanto a do poeta apenas não é meramente contemplativa (“Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde”) porque ele assume a função de proteger a flor (“e lentamente passo a mão nessa forma insegura”). De todo modo, preserva-se o objeto da redenção, uma chance para os homens e o mundo.

Do ponto de vista do espaço autobiográfico em que se inclui *A Bagagem do Viajante*, a reedição dessa “História para crianças” três décadas depois (em um livro infantil, como dissemos) é como uma atualização ou renovação daquela proposta que um dia o cronista fez, de dentro de seu cubo, ao escrevente de “Uma carta com tinta de longe”: “mude o papel em bandeira e vá na travessia do deserto, nas três dimensões do cubo, aonde estão as pessoas e as perguntas que elas fazem” (p. 119). A primeira caminhada, fê-la o menino no deserto para salvar uma flor, e depois ser salvo por ela.

A Literatura é essa flor de redenção que Saramago cultivou, nesses primeiros anos de sua trajetória como escritor, diante de obstáculos que às vezes pareciam maiores do que o seu tamanho, com as águas da sua memória, para que nela – na sua escrita-flor – coubessem todos os homens e mulheres, todos os nomes (inclusive o seu), todos os lugares, reais e imaginados, de uma viagem infinda que é a da criação literária, especialmente quando visa à liberdade.



### 3 AUTOBIOGRAFIA E ROMANCE: *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

“Passar da impotência formal fundamente sentida à suprema liberdade de se dar o mundo por alusão, transfigurar o espaço como Destino inflexível em mar múltiplo e ilimitado, ao mesmo tempo espaço real e de sonho, elemento indestrutível e familiar da linguagem arquétipa, não é um privilégio banal. É uma obra de Poeta capaz de tecer com o tempo a frágil eternidade que ele nos consente.”

Eduardo Lourenço [sobre Vieira da Silva], *O Espelho Imaginário*.

Três anos após a Revolução de 25 de Abril de 1974, José Saramago fez vir a público, passado um intervalo de trinta anos, a sua segunda tentativa no romance<sup>52</sup>: *Manual de Pintura e Caligrafia*. Ainda hoje pouco lido e estudado no Brasil, se comparado com os livros que se seguiram a *Levantado do Chão* (1980), esse romance foi recebido sem entusiasmo pela crítica da época<sup>53</sup>, embora depois o interesse por ele tenha aumentado, como registrou José de Sousa Rebelo no prefácio que fez para a segunda edição da obra, seis anos após a publicação inicial. Vejamos o trecho a que nos referimos, pois ele contém elementos que convergem com a nossa proposta de estudo desse romance:

[...] o *Manual*, que agora se reedita, mal foi notado pela crítica, mas lentamente descoberto pelo público que esgotou a edição. O título do livro deve ter confundido o leitor desatento, que nele julgou ver uma obra didáctica, e não reparou que, sob aquela designação aparentemente inauspiciosa, se encontra um interessante romance do gênero autobiográfico. A novidade do tema suscita igualmente a surpresa, pois nunca se tinha abordado entre nós, dentro do próprio gênero romanesco, com tanta pertinência e de modo tão intenso a problemática da obra de arte, considerada tanto na sua forma plástica como literária. Para esta prevenção inicial contribui ainda a quase ausência na nossa literatura do romance de ideias, do tipo de narrativa que conduza inevitavelmente ao exame das questões teóricas e práticas, normalmente

<sup>52</sup> *Claraboia* (2011), embora escrito na década de 1950, é uma publicação póstuma.

<sup>53</sup> Registre-se, por exemplo, que uma das principais revistas literárias de Lisboa na época (e ainda hoje), a *Colóquio/Letras*, não divulgou nenhuma resenha a respeito da nova publicação de Saramago, como o havia feito em relação ao aparecimento de *Deste Mundo e do Outro* (Nº 6, março/1972) e *O Ano de 1993* (Nº 31, março/1976), e o faria também sobre *Objecto Quase* (Nº 49, maio/1979) e *A Noite* (Nº 58, novembro/1980), posteriores ao *Manual*.

associadas com a criação estética, mas tomadas como enfadonhas e prejudiciais ao prazer que se espera de uma obra de imaginação (REBELO, 1983, p. 24).

Após mencionar o provável estranhamento do leitor em relação ao título do livro, que discutiremos adiante, Luís de Sousa Rebelo toca no ponto principal, a nosso ver, que representa a novidade de *Manual de Pintura e Caligrafia* no cenário literário português: o tema e o modo como este foi abordado. A discussão sobre “a problemática da obra de arte”, que sustenta a narrativa, juntamente com outros assuntos sociais e políticos, leva o crítico a classificá-la como “romance de ideias”, tipo pouco cultivado em Portugal, o que também concorreu para uma certa prevenção contra essa obra de Saramago quando do seu aparecimento.

Pode-se, realmente, considerar *Manual de Pintura e Caligrafia* um romance de ideias, tendo em vista a presença significativa de reflexões, por parte do narrador-personagem, sobre arte, identidade, sociedade, amor, política, autobiografia. Porém, não se deve esquecer que o livro também possui aquilo que contraria a expectativa, digamos, preconceituosa do leitor diante de obras desse tipo, considerando-as “enfadonhas e prejudiciais ao prazer que se espera de uma obra de imaginação”, como lembra Luís de Sousa Rebelo em seu ensaio. *Manual de Pintura e Caligrafia* não é um tratado sobre pintura e literatura, sobre vida ou política. E, no entanto, tudo isso lá se encontra, mas transfigurado numa narrativa que não deixa nada a dever em relação às “obras de imaginação”: há um conjunto de ações interligadas; há personagens que desenvolvem essas ações em um espaço e um tempo; e há um narrador que tem a peculiaridade de refletir sobre a vida e a arte em busca de uma verdade.

As inúmeras reflexões que, pelo menos em um momento inicial, parecem suplantar a narração dos acontecimentos (à semelhança de *Viagens à minha Terra*, de Garrett), devem-se ao fato de H., o protagonista, atravessar um período de incertezas em vários aspectos de sua vida. O enredo de *Manual de Pintura e Caligrafia* é, na realidade, construído a partir de múltiplas crises, das quais se destacam a crise existencial e artística do narrador-personagem, e a crise política da sociedade portuguesa às vésperas da Revolução de 25 de Abril, que poria fim ao longo período de ditadura iniciado por Salazar na década de 1930. Paralelas durante a primeira parte do romance (numa divisão, em duas partes, que nos permitimos fazer porque julgamos que o romance autoriza, a segunda iniciaria com a prisão política de António, amigo de H.), essas crises confluirão em um segundo momento, decisivo para que se consolide o processo de formação artística e política do protagonista. H. é conduzido da crise à ruptura, e desta a uma nova vida, talvez a uma nova obra, num percurso que se assemelha àquele descrito

por Roland Barthes nas notas para o seu curso sobre “A preparação do romance”, interrompido com a sua morte:

No fio de minha narrativa (história do homem que quer escrever, empreender uma Obra), a ideia de Obra (daquela Obra, tornada solene) está ligada à ideia de uma Ruptura de Vida, de uma Renovação do Gênero de Vida, da Organização de uma Nova Vida: *Vita Nova* (ou *Vita Nuova*) (conheço duas *Vita Nova*: Dante, Michelet). Cada um de nós, acredito, conheceu ou conhece a Fantasia de Ruptura: ruptura de gênero de vida, ruptura de hábitos, de ligações (frequentemente isso permanece como fantasia) [...] Nessa fantasia, dois elementos: *livrar-se...* do passado, do presente que gruda (= liberdade, ruptura libertadora de vínculos: imagem mítica da muda, da descamação, de um novo nascimento, via de imortalidade) + *criar algo novo*: total, grandioso, triunfal (BARTHES, 2005b, p. 175-176).

É importante observar que a ideia de ruptura, para Barthes, une a obra à vida, pois a “fantasia” de escrever um romance, ou seja, “criar algo novo”, em seu caso, passaria por uma ruptura em relação ao passado e ao presente de uma vida marcada por sua atuação como professor e como crítico. É bem verdade que Barthes já se havia “livrado” de algumas marcas do passado, como as da sua fase estruturalista, cujo limite foi demarcado por *O Prazer do Texto* (1997, 1ª ed. 1973)<sup>54</sup>. De certa forma consolidando essa ruptura, o crítico declarava na abertura de seu último curso (e de seus últimos meses de vida) a sua nova “fantasia”:

Trata-se de um princípio geral: o que não se deve suportar é o recalque do sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade. Pertencço a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito: quer pela via positiva (objetividade requerida na história literária, triunfo da filologia), quer pela via marxista (muito importante, mesmo se isso não aparece mais em minha vida) > Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura (BARTHES, 2005a, p. 4).

Embora Barthes não mencione a sua origem, o termo “recalque” (em alemão *Verdrängung*, também traduzido como “repressão”) remete à teoria desenvolvida por Freud a partir de 1914, quando este já a considerava a pedra fundadora da psicanálise. Em texto de 1915, o psicanalista explica: “Uma das vicissitudes que um impulso instintual pode sofrer, é encontrar resistências que procuram torná-lo inoperante. Em certas condições, [...] o impulso passa então para o estado de repressão” (FREUD, 2006, p. 169), que seria a etapa entre a fuga e a condenação. Sua suposição é a da existência de circunstâncias peculiares que transformam o prazer da satisfação do instinto, que é natural, em desprazer.

<sup>54</sup> É o próprio autor que afirma: “Para mim [...], a virada se deu no momento de *O Prazer do Texto*: abalo do superego teórico, volta aos textos amados, “desrecalque” do autor > Pareceu-me que, também à minha volta, um gosto se declarava, aqui e ali, por aquilo que poderíamos chamar – para não abordar o problema das definições – a *nebulosa biográfica* (Diários, Biografias, Entrevistas personalizadas, Memórias etc.), maneira, sem dúvida, de reagir contra a frieza das generalizações, coletivizações, gregarizações, e de recolocar, na produção cultural, um pouco de afetividade “psicológica”: deixar falar o “Ego”, e não sempre o *Superego* e o *Isso*” (BARTHES, 2005b, p. 168).

Transferida para o processo de escrita, a teoria do recalque explicaria a situação do escritor no momento a que Barthes se refere, o período áureo do Estruturalismo linguístico, que acabou provocando a “censura do sujeito”, com que o próprio teórico contribuiu ao publicar ensaios como “A morte do autor”, comentado anteriormente. Comparado com esse texto, o testemunho de Barthes revela-se, mais do que uma ruptura, uma transgressão. Valorizando a subjetividade, a sua postura difere radicalmente daquela que assumiu no ensaio de 1968, quando negava ao autor o seu lugar de origem do texto. Agora, ele aceita corajosamente os “riscos da subjetividade”, talvez por considerá-los menos daninhos do que “as imposturas da objetividade”. Barthes equaciona afinal o dilema que se impõe a todo escritor que deseja ser pessoal sem ser declaradamente autobiográfico, ou seja, que busca atingir um meio termo entre a falácia da objetividade pura – segundo a qual o texto deve prescindir das marcas de seu autor, ao ponto de anulá-lo – e o abuso da subjetividade descontrolada, que compromete a elaboração artística ao utilizar a escrita como projeção do próprio eu (provavelmente esse seja um dos logros da subjetividade a que Barthes se referia).

Pensamos que esse “princípio geral” é o que rege a escrita de Saramago em suas variadas formas. Por isso, do pensamento de Barthes, que nessa fase coincide com a nossa linha de estudo, desejamos tomar como pontos de orientação as duas noções principais – ruptura e imaginário do sujeito – para continuar nosso percurso sobre o papel da memória na obra de Saramago, neste momento concentrando-nos em *Manual de Pintura e Caligrafia*. Acreditamos, com efeito, que qualquer leitura crítica que se faça desse romance terá de considerar o fato de que a narrativa nasce de um sujeito – o pintor H. – em vários processos de ruptura (pessoal, artística, política) que resultarão em algo novo. Nosso intuito é investigar de que forma o “Imaginário do Sujeito” de que fala Barthes pode se referir, no caso desse romance, tanto ao narrador-personagem quanto ao autor. É no espaço da memória, pensamos, que essa ligação acontece.

### **3.1 José Saramago “escrepintor”**

“Introvertido, labiríntico, algo masoquista na dissecação dos seus sentimentos, um certo gosto em ‘chafurdar’ em si mesmo. Simultaneamente, uma tremenda e constante necessidade de comunicar” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p.47). Embora essas características pudessem perfeitamente ser atribuídas ao pintor H., o protagonista de *Manual de Pintura e Caligrafia*, não foram destinadas a ele, pelo menos não na época em que foram

registradas, provavelmente em 1951, no material preparatório de Saramago para o romance *Os Emparedados*, inédito e inacabado. Na opinião de Fernando Gomes Aguilera (2008, p. 46-47), que as revelou em exposição sobre a vida e a obra do autor, as dezesseis folhas datilografadas que compõem as notas preparatórias desse romance relacionam-se com a “psicologia do jovem Saramago” e “constituem um verdadeiro tratado íntimo”. Admitindo-se essa premissa, aquela caracterização inicial poderia também referir-se ao próprio Saramago, de cuja personalidade alguns traços sofreriam uma “transposição ‘metafórica’ do campo prático pelo *mythos*”, de acordo com a lição de Ricoeur (2012a, p. 82). Em outras palavras, seria estabelecida, pela mimesis, uma relação de semelhança entre o mundo “real” e o fictício, ou melhor, entre o autor e sua personagem.

Sem pretender enveredar por esse caminho de modo simplificador, interessa-nos observar nessas notas, por enquanto, dois aspectos: primeiro, aquele que justificaria o epíteto de “tratado íntimo”, sugerido por Aguilera, para mensurar a importância desse texto no âmbito da relação entre literatura e autobiografia na obra de Saramago; e segundo, a hipótese (nossa, desta vez) que localiza nesse esboço de romance a gênese, senão formal, ao menos temática, de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Vamos ao primeiro ponto.

Após delinear aquelas que seriam as personagens principais de *Os Emparedados* – um homem e uma mulher -, o escritor reflete:

Talvez não consiga escrever este romance. Terei de meter nele excessivamente de mim para ser crível. Há quinze anos que chafurdo dentro de mim. Para que continuar? Pergunta sem resposta. Creio que não tenho outra saída senão continuar a chafurdar. Não conheço mais nada. Estou sempre tão ocupado com as dores que me dizem respeito que não me sobram olhos e compreensão para as dos outros e quando tal acontece não é para compreendê-las, mas para chorá-las. Introverso, labiríntico – e egoísta também. Mas como pode deixar de ser egoísta quem toda a vida viveu “dobrado sobre si mesmo”? Quem toda a vida foi repellido, poderá deixar de ser egoísta? Deixem, portanto, que eu seja egoísta.

[...]

Há que escolher. Memórias ou romance? Confissão ou ficção? Eu sei que as minhas confissões totais valeriam todos os romances que até hoje se escrevem, não por serem minhas, mas por serem totais [...]. Eu sou um simples homem, hesitante e desgraçado, mortificado pela vida e pela cobardia. Não há em mim nada do que faz grandes os homens.

[...]

E o romance? E a literatura? Para que escrevo eu? Escritor?! Só por ironia. Falta-me tudo para ser escritor menos o conhecimento da escrita que, aliás, é comum a 50 por cento da população. E, sendo assim, por que escrevo? Que interesse tem responder a esta pergunta? Escrevo porque escrevo e acabou-se. Escrevo mal, já sei, tenho um vocabulário de guarda-portão, mas escrevo. Senão escrever, que farei? (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p. 47-49).

Os trechos acima revelam que o escritor transita livremente da vida para a obra e desta para a vida, como se não houvesse nada a separá-las, ou antes, como se uma dependesse da

outra (“Senão escrever, que farei?”). O tom é confessional, aproximando o texto, de fato, de um tratado íntimo, não apenas do homem, mas do escritor. Em consequência de sua propensão ao intimismo, impõe-se a dúvida entre escrever memórias ou romance, e o esboço que deixou comprova que o autor escolheu o segundo. Poderíamos, então, perguntar: se as suas “confissões totais valeriam todos os romances que até hoje se escreveram”, por que não as escolheu como opção de uma nova obra? Um quarto de século depois, Philippe Lejeune sugeriria uma resposta:

se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é consequentemente um desconhecido, mesmo se o que conta é sua própria história: falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de *outros textos* (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos de “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 1998, p. 23).

Tomemos, porém, cautela com essa afirmação de Lejeune, que deve ser relativizada. Se a condição referida por ele (“a produção anterior de ‘outros textos’”) é indispensável para a existência do espaço autobiográfico, não o é para o êxito de algumas obras memorialísticas que inauguram o seu autor. É o caso, por exemplo, de Pedro Nava e seu *Baú de Ossos* (1973, 1.<sup>a</sup> ed. 1972), primeiro dos seis volumes das memórias que são praticamente a sua obra completa, e *Por Onde Andou Meu Coração* (1968, 1.<sup>a</sup> ed. 1963), de Maria Helena Cardoso, que ofuscou os dois livros – um deles, romance - que a autora publicou em seguida.

A situação de Saramago, porém, é diferente. No início dos anos de 1950, ele era quase um desconhecido, pois a publicação de *Terra do Pecado*, em 1947, não havia alterado esse quadro. A explicação de Lejeune, portanto, seria viável para o seu caso, mas o próprio escritor se encarregou de justificar a escolha pelo romance em vez das confissões, que ficaram, até certo ponto, restritas às notas preparatórias: “Eu sou um simples homem<sup>55</sup>, hesitante e desgraçado, mortificado pela vida e pela cobardia. Não há em mim nada que faz grandes os homens”. A quem interessariam, portanto, suas confissões?

Ocorre que a memória sempre foi muito atuante nas escolhas de Saramago, e se o primeiro texto francamente autobiográfico teria que esperar a sua vez depois de mais de uma dezena de obras ficcionais (referimo-nos aos *Cadernos de Lanzarote*), isso não significa que tenha sido vedada à autobiografia a sua participação nessas obras, mesmo disfarçada de ficção. É o que já se percebe nessa tentativa de romance, a julgar pelo manuscrito da primeira página,

---

<sup>55</sup> Note-se a semelhança com a famosa frase de Eça de Queirós: “eu sou apenas um pobre homem da Póvoa do Varzim” (QUEIROZ, 1945, p. 76), extraída de uma carta do escritor a Pinheiro Chagas, datada de 14 de dezembro de 1880. Ela também foi parafraseada por Pedro Nava, na abertura de *Baú de Ossos*: “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais (NAVA, 1973, p. 13). A ironia de Eça, que repercute, como tivemos oportunidade de analisar, na obra de Saramago, convida-nos a suspeitar também da sinceridade dessa frase nas notas a *Os Emparedados*...

que reproduz o tom intimista (reforçado pelo uso da primeira pessoa) daqueles trechos das notas referentes ao autor. Transcreveremos algumas passagens dessa página de abertura com dois objetivos: demonstrar o intimismo da personagem (o mesmo do autor) e introduzir o segundo aspecto desse material preparatório que despertou nosso interesse, qual seja, a identificação de algumas semelhanças significativas entre *Os Emparedados* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, o que faria do primeiro uma semente do segundo, mesmo considerando as duas décadas que os separam:

Levantei-me com o livro na mão e fiquei parado no meio do quarto. Olhei as reproduções que iluminavam as minhas paredes: a “Mulher que Chora”, de Picasso, a “Parábola dos Cegos”, de Bruegel e um “Clown Triste” de Rouault – e disse outra vez para me ouvir a mim mesmo: “leur sommeil a toujours l’air d’un pressentiment”. [...] Anos antes Aragon escrevera aquelas palavras. A centenas de quilômetros do lugar onde ele vive, numa cidade chamada Lisboa, um dos seus 800.000 habitantes, um homem de outra língua e de diferentes hábitos – recebeu a descarga eléctrica que tais palavras continham, para mim reservada e mandada intacta nas páginas de um livro. Certamente, antes de mim, muitas pessoas leram “Les Yeux d’Elsa”, algumas se terão detido naquele verso ressoante – eu só o compreendi, só em mim ele atingiu a pessoa a quem se destinava. Justamente porque a minha vida fora uma longa sonolência, um dormir forrado de pesadelos e torturas, o safanão brusco e irresistível chegara. E o que em mim havia de desejo de acordar exultava – sono que tem o ar de um pressentimento, o pressentimento do despertar (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 1998, p. 47).

O leitor que tenha em mente o trabalho fundamental de Osman Lins (1924-1978) sobre *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976) verá, na introdução a *Os Emparedados*, uma ilustração exemplar da tese do crítico, que buscava responder a perguntas como esta:

Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* [...] (LINS, 1976, p. 69).

Podemos adiantar, a propósito dessa discussão, que em *Manual de Pintura e Caligrafia* “a personagem é *espaço*”, se considerarmos que ela é o lugar onde ocorrem as mais intensas transformações que dinamizam a narrativa. Além de ser um espaço de transitoriedade, é em H. que ocorre a integração entre vida e pintura, como essa que as páginas introdutórias de *Os Emparedados* anunciavam, com as “reproduções que iluminavam” a personalidade do protagonista. No romance de 1977, um dos exemplos mais ilustrativos dessa integração encontra-se na cena que se segue à última relação sexual entre H. e Olga:

Deixei-me ficar deitado, sobre os lençóis, porque gosto de estar nu e por saber que o meu corpo não é daqueles que irremediavelmente desarrumam o espaço. A idade ainda não destruiu tudo. A secretária Olga (porque será que me recuso a separar-lhe o nome da profissão? o nome da profissão?) acabou de vestir-se, e nesse instante o

quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o é o *Concerto Campestre* (Giorgione) [Figura 1] ou o seu reflexo oitocentista *Déjeuner sur l'herbe* (Manet) [Figura 2], ou os quadros lunares de Delvaux, com a diferença de que neste caso o signor (ou monsieur) é que estava despido. A incongruência do quadro (o meu quadro) e dos quadros (Giorgione, Manet, Delvaux) era, no meu espírito, a mesma que reuniu o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont) (SARAMAGO, 1992, p. 65<sup>56</sup>).

A “incongruência” da cena romanesca, semelhante à dos quadros mencionados, na verdade se passa também no espírito do pintor de retratos, que intimamente enfrenta o maior dilema da sua vida, como veremos, o que faz do espaço de *Manual de Pintura e Caligrafia* um “espaço psicológico”, no dizer de Osman Lins.



Figura 1: *Concerto Campestre*, 1477-1510 (Giorgione)

Se “a personagem é *espaço*”, o lugar e as coisas que a rodeiam também dizem muito sobre ela, como ocorre no esboço de *Os Emparedados*. Daquele que seria o protagonista, podemos inferir, por exemplo, a sua cultura letrada, que se evidencia no livro que tem em mãos, no verso que repete em voz alta (em francês) e nos quadros que decoram o seu quarto. Note-se, aliás, que essas reproduções ganham particularidade quando a personagem declara que elas “iluminavam as minhas paredes”: eram, portanto, os *seus* quadros, escolhidos provavelmente por uma razão pessoal.

---

<sup>56</sup> Todas as citações serão retiradas dessa edição, sendo indicadas, doravante, apenas as páginas.





Figura 2: *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1862-1863 (Manet)

Situando-os no tempo e no espaço, que dizem as pinturas e o verso “leur sommeil a toujours l’air d’un pressentiment”<sup>57</sup>? Este pertence a “La nuit de Dunkerque”, um dos poemas que compõem o livro *Les Yeux d’Elsa* (1950, 1.ª ed. 1942), do escritor francês Louis Aragon (1897-1982). O fato de aparecer também como epígrafe nas notas preparatórias do romance parece indicar que essas palavras têm importância não apenas para a personagem, mas também para o seu autor. Elas se inscrevem no contexto da Segunda Guerra, e se referem à Batalha de Dunquerque, que durou de 25 de maio a 4 de julho de 1940, quando os alemães encurralaram as forças francesa e britânica no nordeste da França, forçando a evacuação, pelo mar, de centenas de milhares de soldados, aqueles que tiveram a sorte de não morrer. No poema, que recria o ambiente de desespero dos soldados perante a iminência da morte, o verso acima acentua essa perspectiva. Nele, o “pressentimento” tem uma carga bem maior de angústia do que de esperança, supondo que houvesse alguma, e não provoca o efeito de uma epifania, como ocorre no esboço do romance. De todo modo, é a essência da ideia de pressentimento que viaja na página do livro para atingir o leitor lisboeta, imerso também numa atmosfera de opressão provocada pela ditadura salazarista. Se existe diferença entre o horror evidente da guerra e certa sutileza política do sistema totalitário, ela se desfaz no alvo: pessoas morrem nos dois casos.

Por isso, a presença de um verso de Aragon nesse texto é emblemática. Alguns dados da biografia do escritor a justificam: pertenceu ao Partido Comunista; integrou, durante a Segunda Guerra, o grupo francês da Resistência; conviveu com Maiakovski (cunhado de sua

<sup>57</sup> “Seu sono tinha sempre o ar de um pressentimento” (tradução livre).

esposa, Elsa Triolet), de quem teria recebido influência em relação à escrita, pois distanciou-se dos surrealistas e passou a criar obras de cunho marxista; participou da Guerra Civil Espanhola como voluntário, lutando ao lado dos republicanos. Essa última informação, em especial, reforça a ligação entre o protagonista e Aragon, embora não explicitamente, como na citação do verso. Trata-se, desta vez, do significado da pintura que também compõe o texto.

A primeira reprodução mencionada é *Mulher que chora* (1937), obra conhecida no Brasil como *Mulher chorando*, de Pablo Picasso (1881-1973) (Figura 3). Contemporâneo de *Guernica*, esse quadro tem afinidade com o grande painel em que o pintor retratou o massacre ocorrido naquela cidade espanhola, bombardeada pelos alemães como mostra de apoio ao ditador Franco durante a Guerra Civil.



Figura 3: *Mulher Chorando*, 1937 (Picasso)

O choro da mulher seria pelas vítimas inocentes, pelo horror da guerra, pela cegueira dos homens. Por isso, a reprodução dialoga com a seguinte, *Parábola dos Cegos* (1568), de Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525-1569) (Figura 4), que representa a passagem de Mateus 15:14: “Deixai-os, são cegos, guias de cegos. Se um cego guia outro cego, cairão ambos no barranco”. Hoje se torna inevitável a associação dessa referência com o romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). No espaço da memória em Saramago, é possível observar como um romance bem realizado, porque fruto da maturidade do escritor, pode se ligar a um esboço de outro que o antecedeu em quase cinquenta anos, mantendo a coerência de um pensamento sobre o mundo e seus problemas.





Figura 4: *Parábola dos Cegos*, 1568 (Pieter Bruegel, o Velho)



Figura 5: *Clown Trágico*, 1911 (Georges Rouault)

A terceira reprodução, de Georges Rouault (1871-1958) (Figura 5), que decora as paredes do protagonista de *Os Emparedados* transfigura, por sua vez, esse pensamento, pois, como observa João Frayze-Pereira (2010, p. 228), “se as figuras de Rouault parecem atemporais, vindas não se sabe donde, para o artista, o *clown* tem o papel revelador concreto da

condição humana levada à amarga consciência de si”. A obra de Saramago será também uma forma de revelação da condição humana simbolizada pelo *clown* triste, como desejava, para a sua poesia, Manuel Bandeira (1993, p. 129): “Quero antes o lirismo dos loucos / O lirismo dos bêbedos / O lirismo difícil e pungente dos bêbedos / O lirismo dos clowns de Shakespeare // - Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”. A proposta que aproxima esses autores é a de uma libertação pela obra, que esta os conduza, e ao leitor, à alma das coisas, que a linguagem revele o que há por trás do sorriso triste do *clown*, que é a própria humanidade.

A consonância entre a visão de mundo de Saramago e a de Rouault pode ser ainda observada no diálogo que se estabelece entre *Os Emparedados* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, no que se refere ao objeto do olhar dos pintores: Rouault, presente com um dos seus *clowns* naquele esboço de romance, e H., criado por Saramago anos depois. Em uma carta a um amigo, transcrita por Jean Starobinski em *Portrait de l’artist en saltimbanque* (apud FRAYZE-PEREIRA (2010, p. 228)), Rouault afirma: “vi claramente que o palhaço era eu, que éramos nós [...] quase todos nós. Essa roupa ricamente bordada nos é dada pela vida [...] E, no entanto, quando tenho um homem diante de mim, é sua alma que desejo ver”. Veremos a seu tempo que a motivação de H. em pintar o segundo retrato de S. está em descobrir a verdade sob a superfície (a “alma” sob a “roupa ricamente bordada” a que Rouault se refere).

Além dessa coincidência, a introspecção da personagem, a relação entre literatura e pintura e a referência histórica do narrador-personagem, unidas à menção, nas notas preparatórias, do desejo do autor de compor um romance de ideias, vinculam as duas obras – *Os Emparedados* e *Manual de Pintura e Caligrafia*. Não foi como mera curiosidade comparativa que esse cotejo interveio em nossa pesquisa, mas como um recurso de que lançamos mão em nosso intuito de demonstrar a interferência do espaço da memória na obra de Saramago. Em sua trajetória, não houve experimentos simplesmente descartados, mas sim exercícios que se sedimentaram na construção de uma nova obra que, por sua vez, seria reunida às anteriores para preparar a seguinte, até que o ciclo se fechasse com a morte (física) do autor.

\*\*\*

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, é a partir do título que se evidencia a relação entre literatura e pintura, ou melhor, entre a linguagem verbal e a visual. Porém, antecede essa evidência o estranhamento causado no leitor pelo uso do vocábulo *manual* em um título de

romance.<sup>58</sup> Será esse, aliás, o primeiro de uma série de títulos que jogam com os gêneros textuais, a exemplo de *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira*. Remetendo a uma noção prescritiva, por constituir normalmente um conjunto de regras de uma área do conhecimento ou instruções de uso de determinado objeto, a palavra *manual* pode, de fato, confundir o leitor, o que revela a criatividade do escritor na invenção de um título ambíguo. Se a leitura desfaz a primeira impressão, por um lado, em relação ao conteúdo do livro, por outro mantém a sua essência, pois o romance será, com efeito, uma obra de aprendizagem, como veremos.

Se considerarmos o fato de que a primeira edição de *Manual de Pintura e Caligrafia* trazia abaixo do título a inscrição “ensaio de romance”, veremos como se tornava mais complexa a elaboração desse elemento paratextual<sup>59</sup>, pois a ambiguidade, que já havia no título, agora é duplicada. Com efeito, a palavra “ensaio” tanto pode indicar a ideia de treinamento, simulação, esboço, experiência, enfim, tentativa, como também o gênero textual caracterizado pela exposição escrita sobre determinado assunto, sem o rigor formal do tratado científico. Quando questionado sobre a supressão do indicativo “ensaio de romance” a partir da segunda edição, Saramago alegava que, como esta ocorreu após a publicação (e a boa recepção crítica) de *Levantado do Chão*, em 1980, não fazia mais sentido deixar entender que se tratava de um romancista estreante, como era a intenção na primeira vez. Isso mostra que a palavra *ensaio* teria sido usada, portanto, na primeira acepção que registramos: uma experiência, uma tentativa.

Entretanto, será constante a presença de passagens ensaísticas (no sentido de exposição de ideias) nos romances de Saramago, a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Às vezes em digressões, outras como forma de introduzir ou intercalar ações, o recurso ao ensaio não é gratuito; ao contrário, agrega-se naturalmente ao conjunto da narrativa, contribuindo tanto para solidificar a ação dos romances, como para marcar a presença do narrador/autor.

Seguindo a ordem de publicação, podemos escolher diversos exemplos de como ocorre essa integração. Embora seja possível citar trechos de todos os romances, limitemo-nos a alguns casos, a nosso ver representativos. Tendo em vista que *Manual de Pintura e Caligrafia* é o objeto de análise neste momento e, portanto, será abundantemente citado, comecemos com

<sup>58</sup> Saramago costumava contar a esse respeito o episódio cômico em que o governo de um país africano de língua portuguesa comprara dezenas de volumes do *Manual* para distribuir nas escolas como obra didática.

<sup>59</sup> Em sua coletânea de ensaios sobre a obra de Saramago, Beatriz Berrini (1998, p. 183-221) dedica um deles aos títulos dos romances do autor, bem como à sua abertura, ou seja, os parágrafos iniciais “que constituem uma espécie de enquadramento, antes do começo propriamente dito da ação” (p. 191). Embora a autora examine as peculiaridades desses elementos nos romances somente a partir de *Levantado do Chão*, excluindo, portanto, *Manual de Pintura e Caligrafia*, remetemos o leitor a esse estudo como possibilidade de adequação dos seus argumentos a essa última obra, cuja abertura, como vimos, é tão instigadora quanto o seu título.

aquele que o sucede, *Levantado do Chão*. O primeiro capítulo, introduzindo a ação que se apresentará apenas no segundo (técnica que Saramago reutilizará em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, mas com um texto descritivo – detalhando uma gravura de Dürer sobre a Paixão), pode ser considerado um ensaio completo. Dele, retiramos alguns fragmentos, incluindo o início e o final:

O que mais há na terra, é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou ou cultivou, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou o seu último fim. Não é tal o caso do trigo, que ainda com alguma vida é cortado. Nem do sobreiro, que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos. [...]

De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem, e no entanto quanto por aqui se vai vendo são vivos: há quem defenda que só por mistério insondável, mas as razões verdadeiras são as deste chão, deste latifúndio que por corcova de cima e plaine de baixo se alonga, aonde os olhos chegam. [...]

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará que assim vai ficar até à consumação dos séculos?

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira (SARAMAGO, 2000, p. 11-14).

A aparente neutralidade da primeira frase não deve enganar: se o leitor espera a construção imagética de imensos campos aprazíveis, logo à frente saberá que o chão descrito pode ser da cor do sangue, e que nele se arrancam peles – “Aos gritos”. Do mesmo modo, saberá dos mortos e vivos que há nos lugares da paisagem, até deparar-se com a palavra-chave do pequeno ensaio, latifúndio, terra que apenas admite um tipo de divisão: a que opõe a gente miúda à gente grande, sendo sempre esta a dona da terra e do que dela brota.

Esse trecho concentra algumas das ideias principais, não apenas do romance *Levantado do Chão*, mas de toda a obra de Saramago, e que podem ser reunidas no tema geral da dominação do forte sobre o fraco, do grande sobre o pequeno. É, portanto, uma variação dele que vemos surgir a cada romance publicado, como em *Memorial do Convento*, de 1982:

No geral do ano há quem morra por muito ter comido durante a vida toda, razão por que se repetem os acidentes apopléticos, primeiro, segundo, terceiro, e às vezes basta para levar à cova, e se o acidentado provisoriamente escapou, fica leso de um lado, de boca à banda, sem voz se o lado foi esse, e também sem remédios que lhe acudam, tirando as sangrias, que se receitam às meias dúzias. Mas não falta, por isso mesmo falecendo mais facilmente, quem morra por ter comido pouco durante toda a vida, ou o que dela resistiu a um triste passadio de sardinha e arroz, mais a alface que deu a

alcunha dos moradores, e carne quando faz anos sua majestade. Quer Deus que o rio seja pródigo de peixe, louvemo-los aos três por isso. E que a alface, mais as hortaliças, venham nas burricadas do termo, ceirões repletos, a toque de saloios e saloias, que neste trabalho não se distinguem. E que o arroz não falte além do tolerável. Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. Porém, a quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos (SARAMAGO, 2001, p. 27).

Uma outra vertente ensaística de Saramago que podemos identificar nos romances é aquela que deriva da crônica, ou melhor, apresenta reflexões semelhantes àquelas com que o autor colaborava em jornais portugueses, no início da década de 1970. Assim, por exemplo, é o caso de uma passagem de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, cuja proximidade temática com a crônica “O fato virado”, de *Deste Mundo e do Outro*, é evidente:

Hoje é o último dia do ano. Em todo o mundo que este calendário rege andam as pessoas entretidas a debater consigo mesmas as boas acções que tencionam praticar no ano que entra, jurando que vão ser rectas, justas e equânimes, que da sua emendada boca não voltará a sair uma palavra má, uma mentira, uma insídia, ainda que as merecesse o inimigo, claro que é das pessoas vulgares que estamos falando, as outras, as de exceção, as incomuns, regulam-se por razões suas próprias para serem e fazerem o contrário sempre que lhes apeteça ou aproveite, essas são as que não se deixam iludir, chegam a rir-se de nós e das boas intenções que mostramos, mas, enfim, vamos aprendendo com a experiência, logo nos primeiros dias de janeiro teremos esquecido metade do que havíamos prometido, e, tendo esquecido tanto, não há realmente motivo para cumprir o resto, é como um castelo de cartas, se já lhe faltam as obras superiores, melhor é que caia tudo e se confundam os naipes. Por isso é duvidoso ter-se despedido Cristo da vida com as palavras da escritura, as de Mateus e Marcos, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o teu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que é esta a verdade, Adeus, mundo, cada vez a pior (SARAMAGO, 1988, p. 59-60).

Recordemos a crônica, que tivemos oportunidade de comentar na segunda seção do capítulo anterior:

É a história do fato virado. No correr do uso, cansa-se a gente do padrão e da cor da fazenda. Há uns brilhos suspeitos nos fundilhos e nos cotovelos. Começamos a fazer má figura na sociedade (que é impiedosa e não desculpa estas coisas), e então, como o dinheiro não chega para o fatinho novo, leva-se a andaina ao alfaiate, o qual, em três tempos e três alinhavos, nos devolve uma indumentária que, assim à primeira vista, parece mesmo obra de novidade. [...]

Pois no último dia do ano viramos fatos. É um labutar de agulha e tesoura que causaria espanto se não se passasse todo ele no íntimo do sujeito. O mentiroso vai ser verdadeiro, o hipócrita será sincero, o leviano descobre que a constância é virtude que lhe convém, o invejoso já promete aplaudir, o avarento começa a desabotoar as algibeiras. Enfim, o que é mau, prejudicial e nocivo, ali mesmo se desdiz e arrepende. Vai principiar a fraternidade universal. E isto é tão certo que ainda os calendários designam assim o primeiro dia de Janeiro.

Ai, ilusões, ilusões, que tão pouco durais. Os bons propósitos da noite não resistem ao dia seguinte (SARAMAGO, 1985, p. 84).

Observamos que, formalmente, não há diferença entre as duas passagens anteriores: o narrador assume a primeira pessoa e, com ela, tece o seu irônico parecer sobre a fragilidade das boas intenções humanas, que não resistem à força da realidade que o dia seguinte apresenta com toda a sua crueza. Qualquer dos dois trechos poderia ocupar o lugar do outro em suas respectivas formas literárias, o romance e a crônica, sem alteração da estrutura da obra. Isso mostra que, se o romance é uma narrativa aberta a todos os gêneros, formas e temas, Saramago soube utilizar-se dessa flexibilidade para um exercício que lhe era caro: a reflexão. Em entrevistas, costumava comentar essa característica da sua escrita:

O romance é um lugar literário onde tudo pode e deve caber. O romance é a expressão total. Aspiraria a que ele fosse uma espécie de suma, reunião de todos os gêneros, lugar de sabedoria. Nele estão a epopeia, o teatro, a reflexão filosófica ou filosofante... Esta é a minha ambição. Está fora de questão discutir agora se o consigo ou não, mas é a isso que eu aspiro. E é por isso que o narrador nos meus romances tem um papel todo-poderoso.

[...]

No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 247).

Essa afirmação é facilmente comprovada com a leitura da obra: dos poemas da primeira fase até o último livro, inacabado, os escritos de Saramago são formas artísticas de expressão de suas reflexões pessoais, naturalmente transfiguradas pela elaboração literária.

Por vezes, o pensamento do autor se expressa em exercícios de metalinguagem, e surgem digressões como esta, em *A Caverna*:

Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que têm assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas, dizemos aos abúlicos, Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós sem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romances e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romances da vida (SARAMAGO, 2000, p. 71).

Esse trecho exemplifica um recurso frequente na obra de Saramago, que é a utilização de provérbios ou frases de efeito, como no caso, que alimentam geralmente as digressões do narrador. Aqui, no entanto, a metalinguagem não é corroborativa, e sim questionadora, com o propósito de examinar as palavras, como faz o autor em *Caim*:



Como tudo, as palavras têm os seus quês, os seus comos e os seus porquês. Algumas, solenes, interpelam-nos com ar pomposo, dando-se importância, como se estivessem destinadas a grandes coisas, e, vai-se ver, não eram mais que uma brisa leve que não conseguiria mover uma vela de moinho, outras, das comuns, das habituais, das de todos os dias, viriam a ter, afinal, consequências que ninguém se atreveria a prever, não tinham nascido para isso e contudo abalaram o mundo (SARAMAGO, 2009, p. 52).

Esses casos de metalinguagem, dentre tantos que podemos encontrar na obra de Saramago, revelam a preocupação do autor com o poder que as palavras têm, por um lado, de iludir, manipular, omitir ou distorcer o real, e, por outro, desvendar, esclarecer, revisar (os fatos, o passado, a história). Do mesmo modo, a relação do escritor com o seu instrumento de trabalho é motivo de reflexão em vários livros do autor. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, esta será uma das principais motivações do narrador para a inclusão de pequenos ensaios no romance, desenvolvidos a partir da comparação entre pintura e literatura. O ponto de partida é a situação do protagonista em relação ao assunto, o que faz com que os pequenos ensaios espalhados pela narrativa tenham como única fonte a autobiografia do narrador.

Insatisfeito com o seu trabalho – a pintura de retratos sob encomenda -, o narrador-personagem lamenta o que considera ser sua falta de talento para a grande Arte, como a italiana, que descreverá em seus exercícios de escrita. Homem maduro – tem quase cinquenta anos -, H. estabelece uma correspondência entre a nulidade de sua arte e a de sua própria vida: sem família, com poucos amigos e, principalmente, sem um projeto que lhe dê perspectivas para o futuro, o protagonista entra num processo de autoanálise e autoconhecimento.

Parece-nos que as reflexões desse pintor em crise relacionam-se com o conceito de mímese para Aristóteles (384-322 a.C.), ou seja, a arte como representação:

Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes (ARISTÓTELES, 1997, p.20).

A definição de Aristóteles traz embutida a relação entre pintura e poesia, no que se refere à representação: a pintura de Polignoto, melhorando os originais e enaltecendo as virtudes, corresponde à tragédia, assim como a de Pausão, piorando-os, assemelha-se à sátira, e a de Dionísio, que pintava os homens tais quais eram, associa-se à poesia lírica. Essa relação entre as artes preserva ainda o que caracteriza a sua natureza, ou seja, o caráter mimético ou representativo, que em Aristóteles não significa cópia do real. Encontramos em Paul Ricoeur a explicação ideal para o que pretendemos demonstrar:

Não há dúvida de que o sentido prevalente da *mimesis* é precisamente aquele que se destaca por sua aproximação com o *mythos*; se continuarmos a traduzir *mimesis* por imitação, deveremos entender o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criativa. E, se traduzirmos *mimesis* por representação, não deveremos entender por essa palavra uma duplicação de presença, como ainda se poderia esperar da *mimesis* platônica, e sim o corte que abre o espaço de ficção. O artífice de palavras não produz coisas, produz apenas quase coisas, ele inventa o como-se. Nesse sentido, o termo aristotélico *mimesis* é o emblema desse desengate que, para empregar o vocabulário que hoje nos é próprio, instaura a literariedade da obra literária (RICOEUR, 2012a, p. 81-82).

Desse modo, o caráter da obra de arte associa-se à noção de literariedade, afastando definitivamente desse fenômeno a concepção de imitação como cópia. Porque a literariedade resulta da transfiguração do real em arte, seja esta pintura, literatura ou qualquer outra. Para Ricoeur, esse processo de elaboração artística, que tem a obra como centro, na verdade inicia antes dela e se prolonga no leitor ou no espectador, percorrendo os três estágios da mímese:

[...] é preciso preservar na própria significação do termo *mimesis* uma referência ao antes da composição grega. Chamo essa referência *mimesis* I, para distingui-la de *mimesis* II – a *mimesis*-criação – que continua sendo a função central. [...] Isso não é tudo: a *mimesis* que é, como ele nos lembra, uma atividade, a atividade mimética, não encontra o termo visado por seu dinamismo apenas no texto poético, mas também no espectador ou no leitor. Há, assim, um depois da composição poética, que chamo *mimesis* III [...]. Ao enquadrar assim o salto do imaginário pelas duas operações que constituem o antes e o depois da *mimesis*-invenção, não pretendo enfraquecer, mas sim enriquecer, o próprio sentido da atividade mimética investida no *mythos*. Espero mostrar que ele tira sua inteligibilidade de sua função de mediação, que é a de conduzir do antes do texto ao depois do texto por seu poder de refiguração (RICOEUR, 2012a, p. 82-83).

Para a nossa linha de análise, a proposta de Ricoeur reforça a perspectiva que vimos perseguindo desde o início, a de que o texto literário tem uma existência contextual, histórica, e muitas vezes ancora-se na memória do seu autor, como no caso de Saramago. Ao situar a *mimesis*-criação numa posição não apenas central, mas intermediária (entre o mundo do texto e o mundo do leitor), Ricoeur amplia a visão do processo de elaboração artística, que exige uma hermenêutica para sua compreensão:

[...] é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mimesis* II entre *mimesis* I e *mimesis* III. Quer caracterizar *mimesis* II por sua função de mediação. A questão é portanto o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra (RICOEUR, 2012a, p. 94-95).

Como podemos observar, a postura de Ricoeur diante da obra de arte é essencialmente histórica, no sentido de que ele a concebe como fruto “do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir”. Por isso, uma metodologia de análise que recuse a contextualização da obra não dará conta dos dois estágios entre os quais ela se situa: de um lado, o autor e o seu tempo; de outro, o leitor.

Se o processo de prefiguração (*mimesis* I), configuração (*mimesis* II) e refiguração (*mimesis* III) da obra tem o leitor como “operador por excelência”, segundo Ricoeur (2012a, p. 95), nada impede que esse mesmo leitor imagine o percurso dos três estágios da mímese sendo executado por uma personagem da obra sobre a qual se debruça. Assim, como leitores de Saramago, nós buscamos compreender o papel da memória do autor na prefiguração de suas obras, bem como a configuração desse material (história de vida, pensamento político, tradição literária) em objeto artístico para, enfim, ser dado à refiguração pelo leitor. Do mesmo modo, pensamos que é possível situar H., de *Manual de Pintura e Caligrafia*, como leitor de sua própria vida – conjunto do qual sobressaem fragmentos do passado, sua profissão de pintor de retratos, suas relações pessoais, as obras de arte que viu na viagem à Itália e o contexto histórico-político português. Diante dessa grande tela (para usarmos a expressão de Saramago sobre o tempo), que funciona como prefiguração, H. comporá uma obra autobiográfica – o próprio romance: a configuração. Finalmente, as páginas escritas (a caligrafia) serão lidas, de um lado, por ele mesmo e outras personagens; de outro, por nós, leitores fora do texto, que faremos a refiguração.

A relação entre H. e o conceito de representação envolve pelo menos dois aspectos. Em primeiro lugar, ele considera medíocre a arte que apenas copia o original, representando-o em sua superficialidade. Encontra-se aí o ponto de partida da crise de expressão do protagonista. Numa deformação do conceito aristotélico, sua pintura apenas “melhora os originais”, como afirma Aristóteles em relação a Polignoto, sem apreender o caráter do retratado: “Só eu sabia que o quadro já estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado. Quanto aos olhos, esses estavam cegos.” (SARAMAGO, 1992, p.8). A cegueira, que ocupará lugar entre os temas principais da obra de Saramago a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), aparece aqui como oposição ao que é verdadeiro e, no caso da pintura, ao que é natural. O romancista resgata implicitamente uma discussão clássica da pintura, em torno da polêmica entre o natural e o acadêmico. Lembremos a respeito, por exemplo, a crítica de Denis Diderot (1713-1784):

Todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas arranjadas; todas essas ações, fria e canhestamente expressas por um pobre-diabo, e sempre pelo mesmo pobre-diabo, pago para vir três vezes por semana se despir e deixar-se amanequinar por um professor, o que têm elas de comum com as posições e as ações da natureza? O que tem de comum o homem que tira água no poço de vosso pátio e aquele que, não tendo o mesmo fardo a puxar, simula canhestamente esta ação, com os dois braços para cima, sobre o estrado da escola? [...] Nada, meu amigo, nada.

[...] Entretanto, a verdade do natural a gente esquece; a imaginação se enche de ações, de posições e de figuras falsas, aprestadas, ridículas e frias. Elas estão aí armazenadas; e sairão de lá para se fixar na tela. Todas as vezes que o artista tomar seu lápis ou seu pincel, esses maçantes fantasmas despertarão, se lhe apresentarão; ele não poderá desviar-se deles; e será um prodígio se conseguir exorcismá-los para afugentá-los de sua cabeça. Conheci um jovem cheio de gosto, que, antes de lançar o menor traço sobre a tela, punha-se de joelhos e dizia: “Meu Deus, livrai-me do modelo”. Se é tão raro hoje em dia ver um quadro composto por um certo número de figuras, sem nele reencontrar, por aqui e por ali, algumas dessas figuras, posições, ações, atitudes acadêmicas, que desprazem mortalmente a um homem de gosto e que só podem impor-se àqueles a quem a verdade é estrangeira, acusai por isso o eterno estudo do modelo da escola (DIDEROT, 2013, p. 95-98).

Para o filósofo iluminista, a associação entre o natural e o verdadeiro é condição de originalidade e, conseqüentemente, de valor da obra: o quadro será tanto mais valioso esteticamente quanto mais o seu pintor se afastar do modelo acadêmico para debruçar-se sobre o movimento pulsante da vida. No caso de H., podemos afirmar que ele parte dessa dicotomia entre o natural e o modelo (estando confessadamente preso a este último), mas a sua noção de verdade da representação artística tem como núcleo o princípio de que a obra de arte deve ir além da superfície das coisas, e revelar a sua essência, ou a sua “alma”, como disse Rouault na carta citada anteriormente. Como esse pintor, H. busca conhecer (e revelar pela pintura) aquilo que a aparência esconde:

Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim (p. 276).

O problema, para esse aprendiz de artista, é não conseguir colocar em prática o que intui sobre a “verificação” que, segundo ele, a arte deve ser. Ao mesmo tempo que tem consciência em relação ao valor da sua obra – “isto que faço não é pintura” (p. 7) -, deseja superar tal limitação, sair do “estado larvar que vai da concepção ao nascimento” (p. 6). Para ele, o começo de um novo quadro é, por isso, sempre o desafio de quem está “por nascer”. Encontramo-lo, no início do romance, diante desse impasse:

Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda (p.6).



Figura 6: *O Pintor e o Comprador*, 1565 (Pieter Bruegel, o Velho)

O desenho a que H. se refere é *O Pintor e o Comprador* (1565), de Bruegel, o Velho (c.1526-1569) (Figura 6). Nele, um pintor (que seria a representação do próprio Bruegel), tem por trás de si o comprador do seu quadro, estando ambos diante dessa obra, que não aparece, mas é sugerida. A postura do mercador é francamente interesseira, mais do que interessada, própria de quem calcula o lucro que obterá com a nova aquisição (note-se como segura a bolsa de dinheiro), opondo-se ao constrangimento do pintor, que desejaria talvez passar sua obra para as mãos de quem a reconhecesse como arte, e não mercadoria.

Esse incômodo de ser vigiado enquanto pinta é o elemento do desenho que Saramago transpôs para a sua personagem. A ideia de um olhar crítico, e não comercial, é coerente com o fato de que, em Portugal, essa obra de Bruegel recebeu o nome de *O Pintor e o Crítico* (Cf. ROSE-MARIE e HAGEN, 1995, p. 4). Como crítico de si próprio, H. não se perdoa a mediocridade de seus quadros, simples “retratos para pessoas que se estimam suficientemente para os encomendarem” (p. 7). A tela branca de uma obra “por nascer” sempre lhe dá uma nova esperança, como no caso da encomenda de S., mas logo se anuncia o fracasso, que ele não evita:

“E, contudo, não emendei nem voltei atrás, aceitei que as biqueiras apontassem o norte quando eu me deixava arrastar para o sul, para o mar dos sargaços, para a perdição dos navios, para o encontro com o holandês voador” (p. 10). Esta é a complexidade de sua situação: o norte da bússola, indicando o rumo seguro para ele, apenas o conduz ao resultado recorrente, que costuma agradar ao modelo, nunca ao pintor. Quanto às metáforas marítimas – o mar dos sargaços, por vezes chamado “cemitério de navios” (região cercada de correntes oceânicas, no meio do Atlântico Norte, com pouca vida marinha e abundância de algas que dificultam muito o curso das embarcações) e a lenda do holandês voador (navio fantasma condenado a nunca aportar, navegando contra o vento até o final dos tempos, e símbolo de má sorte), que Saramago mencionará também em *A Jangada de Pedra* (1986), são, por um lado, a representação da desorientação do pintor, e por outro, o desejo de mudança, talvez pelo desvio do caminho reto.

Apesar de, como em todas as outras ocasiões, H. manter-se obediente ao manual do bom retratista, desta vez, diante de S., algo diferente acontece: “bastou o primeiro olhar, e eu disse: ‘Quem é este homem?’ Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la” (p. 14). A partir daqui, começa o seu processo de “busca da verdade”, como ele designará o conjunto de ações que vão desde a pintura de um retrato paralelo de S. até a escrita autobiográfica, além das reflexões sobre os acontecimentos que desencadeiam essa trajetória.

O primeiro indício de mudança que a pergunta “Quem é este homem?” provoca no íntimo do protagonista é a inclusão, no quadro solene, de “uma prega irônica que não tracei em nenhum lugar do rosto, que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação” (p. 14). A postura autoritária e insolente do modelo, segundo a descrição de H., teria sido o principal fator desse incômodo profundo que, saberemos depois, mudará a sua vida em todos os sentidos.

Para se resguardar de cometer uma deformação visível do retratado, que acarretaria naturalmente a perda do negócio e do cliente, sem abrir mão de perscrutar a “verdade de S.”, H. começa, clandestinamente, a pintura de um segundo retrato desse modelo, que será mantido longe da vista dos frequentadores de seu ateliê. Será a sua segunda tentativa de compreensão: “Assim foi: falhei o primeiro retrato e não me resignei. Se S. me fugia, ou eu não o alcançava e ele sabia, a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele. Foi o que tentei. O modelo passou a ser o primeiro retrato e o invisível que eu perseguia” (p. 14). O resultado que ele busca terá como ponto de partida a “prega irônica” apenas insinuada, mas irreversível.

O projeto do pintor é ambicioso demais para um aprendiz: “tinha de aprender tudo se queria dividir nas suas minúsculas peças aquela segurança, aquele sangue-frio, aquela

insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse” (p. 14), ou seja, teria que pintá-lo voltado “de dentro para fora, em dedo de luva” (p. 10). Por isso, e acrescentando-se o fato de que ficava escondido, o segundo retrato de S. lembra aquele seu antecessor, o de Dorian Gray (1890), que revelava a alma decrépita do jovem cuja aparência representava o ideal de beleza. Mesmo considerando a diferença em relação ao elemento fantástico que Oscar Wilde (1854-1900) inclui em seu romance, fazendo com que “hora após hora, de semana a semana, a efígie na tela iria envelhecendo” (WILDE, 1998, p. 128), além de manifestar a vileza da personalidade do modelo, ambos os retratos se aproximam no ponto em que revelam a disparidade entre a aparência e a essência.

Porém, a busca de H., na verdade, não se resume a uma investigação filosófica – o que não seria pouco – sobre a dualidade acima descrita. A principal razão da insatisfação da personagem com sua pintura tem a ver com o segundo aspecto da arte como representação a que nos referimos. Para H., a verdadeira obra de arte revela a imagem do seu próprio autor. Como, no seu caso, os retratos que pinta são iguais “não ao que sou mas ao que querem de mim” (p. 60), o resultado é sempre falso, embora academicamente bem realizado. Mas, ao mesmo tempo, o pintor não está convicto de quem seja: “se não é antes verdade ser eu precisamente e apenas o que de mim querem” (p. 60). Daí o seu desalento inicial:

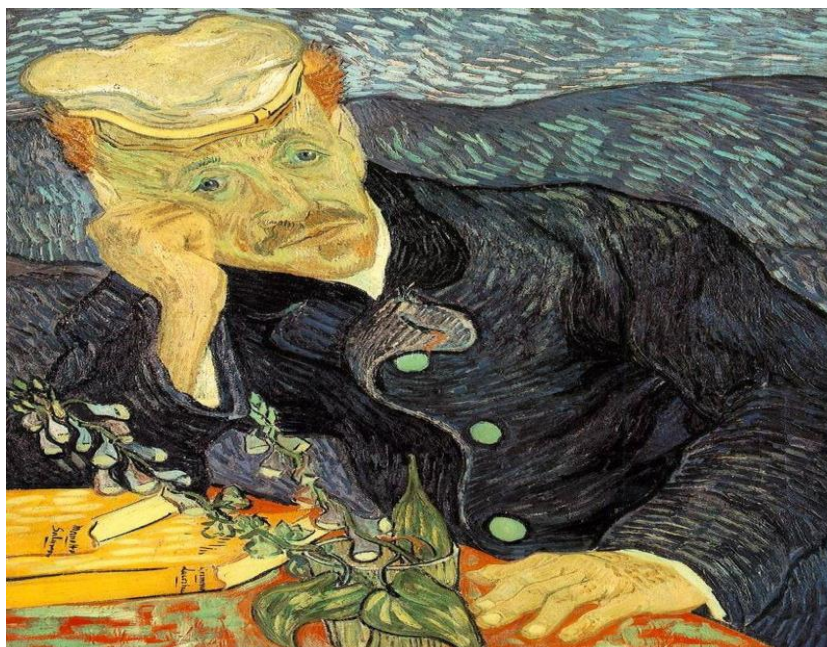


Figura 7: *Retrato de Dr. Gachet*, 1890 (Van Gogh)

Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas colares de



ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto de minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente (p. 79).



Figura 8: *Retrato de Jovem com Corrente de Ouro*, 1635 (Rembrandt)

Louis Lavelle (2012) faz uma análise filosófica que parece desenvolver, pela referência à pintura, essa constatação do protagonista, examinando a fundo a relação de identidade entre o eu e o outro a partir do mito de Narciso:

É o que se percebe bem no exemplo do pintor que, ao fazer seu próprio retrato, faz o retrato de um outro, e, quando faz o retrato de um outro, faz também o retrato de si mesmo. Pois ele só pode pintar o que ele não é, o que se distingue dele e o que se opõe a ele. Assim ele se obriga, quando pinta, a descobrir o rosto mesmo que os outros veem dele. Mas o retrato que ele faz de um outro é uma obra que vem dele e que mostra a todos os olhares o que ninguém veria de outro modo, e que é sua própria visão invisível do mundo (LAVELLE, 2012, p. 60-61).

Para Lavelle, o eu não apenas revela o outro, mas é revelado por ele. Utilizando a afirmação de Platão, segundo a qual nosso olho se percebe na pupila de outro olho, o filósofo estabelece uma relação especular e recíproca, análoga à do pintor que retrata a si mesmo ou ao outro. Em qualquer dessas situações, o resultado será sempre uma visão pessoal, influenciada, no entanto, pelo olhar do outro. A imagem que alguém tem de si incorpora o olhar do outro em



sua formação; a imagem que faz do outro revela traços de sua própria identidade. Por isso, para H., seus quadros têm tão pouco valor quanto a imagem que tem de si próprio.

Insatisfeito com essa imagem, mas ao mesmo tempo sem querer desistir de si, o narrador buscará outra forma de expressão e conhecimento. Para sair do impasse, ou por desespero de não sair dele, H. inicia sua experiência com a escrita, ou caligrafia, como prefere chamar, considerando o seu caráter de aprendiz. Não se trata, no entanto, de uma substituição, pois a personagem transitará entre a escrita e a pintura, e, no âmbito desta, entre a arte convencional e a nova arte:

Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. (Interessante: esta última comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças: na verdade, pouco significaria se eu dissesse que tento devassar o espírito, a alma, o coração, o cérebro de S.: as tripas são outra espécie de segredo.) E tal como já disse logo na primeira página, andarei de sala em sala, de cavalete em cavalete, mas sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento (p. 11).

O objetivo do pintor desdobra-se: deseja a salvação, que, no seu caso, significa tornar-se um artista, no sentido pleno da palavra; e almeja também o conhecimento, que, por enquanto, tem “a verdade de S.” como alvo. Mais valeria se tivesse dito que a escrita é a sua “possibilidade de salvação *pelo* conhecimento”, pois, embora admita estar tentando “decifrar um enigma com um código que não conhec[e]” (p. 14), H. parece intuir que é a escrita que lhe possibilitará desvendar aquilo que se esconde sob a superfície do modelo e do que ele representa.

Com o exercício da escrita, H. caminha, gradativamente (assim como o leitor), em direção a um outro ponto, desviando-se do que inicialmente havia planejado. Nas duas primeiras tentativas pictóricas – o retrato “oficial” de S. e, depois, o da sua “verdade” –, o pintor não atingiu seu intento. Múltipla, a verdade fogia-lhe:

Ora, que sei eu disso, da chamada verdade de S.? Quem é S. (esse)? Que é a verdade? perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.? E que verdade, ou que coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? a mental? a afectiva? a econômica? a cultural? a social? a administrativa? a de amante temporário e protector da menina Olga, sua quinta secretária? ou a verdade conjugal? a de marido que trai? a de marido por sua vez atraído? a de jogador de bridge e de golfe? a de eleitor de governos fascistas? a da água-de-colónia que usa? a da marca dos seus três automóveis? a da água da piscina? a das suas obsessões sexuais? a das suas rugas verticais entre as sobrancelhas? a verdade da sombra que faz? da urina que verte? da voz que despediu há tempos trinta e quatro operários da primeira fábrica por causa

da construção da segunda? a verdade das novas máquinas que dispensam desde já trinta e quatro operários e amanhã mais trinta e quatro? Que verdade, secretária Olga? (p. 62).

Essas várias “verdades”, e outras mais que o narrador poderia enumerar, apontando as diversas faces que uma pessoa pode ter, impelem-no ao aprofundamento daquela constatação inicial: “Quem retrata, a si mesmo retrata” (p. 79). Não tendo ainda consciência da dimensão dessa frase, H. antecipava, sem o saber, o resultado de sua busca: o pintor retrata o objeto não como este é, mas como ele o vê; por isso, o artista estará sempre presente em sua obra, tanto quanto aquilo que foi representado, pois isso o será segundo a subjetividade do autor.

Não é outra a opinião de Tzvetan Todorov (2014), ao analisar a pintura de Francisco de Goya (1746-1828). Procurando demonstrar que o pintor espanhol não foi apenas um dos principais artistas, mas também um dos pensadores mais profundos da sua época, Todorov parte da premissa de que, para Goya, “a descoberta da verdade à qual o pintor aspira, passa pela adequação entre a interioridade do indivíduo e os meios acionados, e não pela submissão às tradições comuns e às regras ensinadas nas academias” (TODOROV, 2014, p. 32). Ou, em outras palavras, “o pintor não deve mostrar o mundo tal como é, mas sua visão pessoal desse mundo” (TODOROV, 2014, p. 35). Descobrimos, assim, que o nosso pintor de retratos tem um antecedente ilustre nessa busca de uma verdade artística que, para ser encontrada, deve superar os manuais de pintura. Mas não de caligrafia, diria H.

Escrevendo como quem quer “reconstruir tudo pelo lado de dentro” (p. 19), o narrador começa por si próprio a aprendizagem em relação a uma nova forma artística. Não para substituir a primeira, mas para ajudá-lo a atingir o grau de verdade que ambas podem revelar. Situação semelhante, guardadas as proporções de talento, à de Leonardo da Vinci, como relata Italo Calvino em sua conferência sobre a Exatidão, uma das suas propostas para este milênio:

Leonardo – “omo sanza lettere” [homem sem letras], como se definia – tinha um relacionamento difícil com a palavra escrita. Ninguém possuía sabedoria igual no mundo em que viveu, mas a ignorância do latim e da gramática o impedia de se comunicar por escrito com os doutos do seu tempo. Sentia-se sem dúvida capaz de expressar pelo desenho, melhor do que pela palavra, uma larga parte de seu conhecimento. [...] Mas havia nele também uma necessidade imperiosa de escrever, de usar a escrita para explorar o mundo em suas manifestações multiformes, em seus segredos e ainda para dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores. [...] Por isso escrevia cada vez mais: com o passar dos anos tinha parado de pintar, mas pensava escrevendo e desenhando, e, como que perseguindo um único discurso com desenhos e palavras, enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular (CALVINO, 1990, p. 92).

A escrita encerraria a busca de uma expressão mais fiel ao pensamento, que a pintura, por motivos diferentes em H. e em Da Vinci, não conseguia atingir. A julgar pela opinião de Calvino, não foi suficiente Da Vinci afirmar que “a pintura serve a um sentido [o olhar] melhor e mais nobre que a poesia”, ou que “a diversidade em que se estende a pintura é incomparavelmente maior que a que encerra as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras não poderão designar, por falta de vocábulos apropriados” (DA VINCI, 2008, p. 18-21). Se, ao contrário desse elogio da pintura, para o artista italiano a escrita seria, no dizer de Calvino, o meio de “explorar o mundo em suas manifestações multiformes”, e também “dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores”, para H. ela é, como vimos, a “única possibilidade de salvação e de conhecimento” (p. 11).

As relações de H. e Da Vinci com a pintura e a escrita são desdobramentos de uma doutrina que tem produzido diversas análises desde o Renascimento, a do *Ut pictura poesis* (“Poesia é como pintura”). Como é sabido, essa frase, que nomeia a mais alimentada discussão<sup>60</sup> sobre o paralelo das artes, foi retirada da *Epístola aos Pisões*, de Horácio (65-8 A.C.), conhecida também como *Arte Poética* (1997). Nela, o poeta romano baseia-se em leis poéticas indispensáveis para a composição da obra de arte, para aconselhar os Pisões, pai e filhos, na criação e no julgamento artístico. O fundamental, para Horácio, está na ordem dos elementos segundo uma lógica interna da obra, que só assim adquire unidade, característica vital para a arte. O trecho que deu origem ao tema clássico do *Ut pictura poesis* é o seguinte:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (HORÁCIO, 1997, p. 65).

Pode-se inferir desse trecho que a lição de Horácio identifica semelhanças entre a pintura e a poesia, numa comparação que não estimula a competição entre as artes, como ocorrerá ao ser retomada séculos mais tarde. No entanto, a simples comparação carrega em si um aspecto hierárquico, pois, ao afirmar que a “poesia é como pintura”, Horácio toma a última como referência, elevando-a, portanto, a um patamar de superioridade em relação à poesia. Ocorre que, como esclarece Jacqueline Lichtenstein, a doutrina renascentista do *Ut pictura poesis* teria se baseado numa distorção interpretativa dessa comparação:

---

<sup>60</sup> O volume 7 da coleção *A Pintura: textos essenciais*, organizada por Jacqueline Lichtenstein (2005), é dedicado ao paralelo das artes e reúne algumas dessas análises, como as de Da Vinci (1452-1519), B. Cellini (1500-1571), N. Poussin (1594-1665), A. Félibien (1619-1695), J-B Du Bos (1670-1742), D. Diderot (1713-1784), G. E. Lessing (1729-1781), E. Delacroix (1798-1863), C. Baudelaire (1821-1867) e A. Breton (1896-1966). As datas fornecem uma ideia do longo percurso dessa discussão.

Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit* tornou-se, para eles, *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como o poema. E foi esse sentido, ou melhor, essa inversão de sentido, que a tradição conservou (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10-11).

A autora acrescenta que essa inversão de sentido não resulta de um simples erro de tradução, mas de uma estratégia a favor da pintura, mesmo esta não sendo mais o termo referente. Para os renascentistas, importava demonstrar, por um lado, que a pintura merecia o reconhecimento como uma atividade liberal, ou seja, digna de um homem livre, e, por outro, desfazer a suspeição platônica de arte ilusória que pesava sobre ela, mostrando que era também uma forma de saber:

Portanto, o *Ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as artes da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo a ordem do discurso e a da razão. Dessa forma, o *Ut pictura poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só pode obter estabelecendo sua relação com o discurso. Por meio dessa comparação, a pintura reintegra finalmente o universo do Logos, e o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou de poeta (LICHTENSTEIN, 2008, p. 12).

A necessidade de legitimar a pintura, que, segundo Jacqueline Lichtenstein, teria motivado a inversão dos termos da comparação, parece sugerir que a “primogenitura” dessa arte não lhe garantiu a superioridade em relação à poesia. Em 1683, André Félibien (1619-1695) destacou os principais aspectos estéticos e políticos dessa disputa, no interessante “Sonho de Filômato”, uma alegoria em que aquelas artes dialogam, personificadas por duas mulheres jovens e belas: a poesia é loura e se exprime em versos; a pintura, morena que responde em prosa, como nesta passagem:

Ah, você me trata com muito orgulho. Acredito que é chegada a hora de me impor e mostrar com que injustiça você pretende usurpar o direito de primogenitura, pois você veio ao mundo muito tempo depois de mim. [...] Não me é difícil provar a data do meu nascimento e mostrar que os deuses só a trouxeram ao mundo para me fazer companhia e para explicar aos homens os mistérios que eu já lhes havia desvendado por meus sábios caracteres (FÉLIBIEN, 2008, p. 45).

A riqueza desse texto de Félibien, que trata de questões teóricas profundas (como a natureza de cada arte e a sua relação com o real) sem a sensaboria de certos debates do *Ut pictura poesis*, permitiria um demorado estudo, que não o faremos neste momento. Importa ao nosso propósito o assunto a que se refere o trecho citado, pois é dele que Saramago se ocupará, desta vez não em *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas em *História do Cerco de Lisboa* (1989).

No primeiro capítulo, em diálogo com o historiador de quem está revisando o livro que tem o mesmo título do romance, Raimundo Silva alega a supremacia da literatura, numa visão generalizadora do problema:

[...] em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecendo de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era (SARAMAGO, 1989, p. 15).

Aparentemente simplificadora, a opinião do revisor encerra um conceito amplo de ficcionalidade, segundo o qual “tudo quanto não for vida, é literatura”. Em relação à História, tal concepção aproxima-se de teorias recentes nessa área, como aquelas que admitem a ficcionalização do discurso histórico, propostas pelo grupo da revista dos *Annales* e da Nova História. Desse ponto de vista, os acontecimentos do passado, ao sofrerem a intervenção da imaginação do historiador no preenchimento de lacunas deixadas por documentos escritos ou por memórias pessoais ou coletivas, por exemplo, recebem uma elaboração narrativa semelhante à que faz a literatura, e o fato histórico ganha a ambiguidade da ficção: entre a “verdade” e a “mentira”, como delimitar a linha tênue que as separa? Veremos, na próxima seção deste capítulo, como o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* analisa essa questão.

Por ora, baste-nos registrar que a comparação entre pintura e literatura não se esgotaria nesse romance de reestrela, e que a ideia da primeira arte como “literatura feita com pincéis” estaria em germe no conceito, criado por H., de “escrepintar”: “esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages” (p. 170). Situado entre a pintura e a escrita, H. é, na realidade, um duplo aprendiz: se as impossibilidades da pintura o levaram a escrever, “falta, para que fique definitivamente provada a justiça deste mundo, que as ambiguidades da escrita, e as suas por sua vez impossibilidades, me venham a fazer pintar. Ou alguma coisa intermédia” (p. 170). Essa atividade intermédia seria a “escrepintura”, de que o *Manual de Pintura e Caligrafia* poderia ser considerado o primeiro fruto.

É possível identificar três estágios por que passa o protagonista durante o seu trânsito entre a pintura e a caligrafia. Inicialmente, sua reação diante da novidade que é, para si, o ato de escrever, é como uma espécie de deslumbramento. Embora pense que “as diferenças não são

muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras” (p.97), reconhece na escrita uma vantagem sobre a pintura:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina (p. 16).

A aventura da liberdade, que o pintor nunca conseguiu com sua obra, agora lhe abre inúmeras possibilidades por meio de “linhas que podem prolongar-se infinitamente”. Essa descontração o levará naturalmente a um segundo estágio, que inclui o caráter lúdico da escrita e o encorajamento do pintor em “retratar”, narrando, a sua realidade:

Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras de minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever (p. 54).

Para além da fascinação pela escrita, H. procura “distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia [...]. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei” (p. 21). Por isso mesmo, começou a escrever dois dias depois de pressentir o destino do segundo retrato, ou seja, quando percebeu que falharam as duas tentativas na pintura. Aos poucos, sua descontração diante da folha em branco substituirá o medo do fracasso, embora, na realidade, não tenha bem definido o objetivo de sua escrita: “Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber” (p. 15). Aproxima-se agora do terceiro estágio de sua transição, que é a investigação não mais do outro, mas de si próprio por meio da escrita:

Visto a distância (vestir a distância), tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma macrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o génio (Rembrandt) da nulidade (eu) (Entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que não ficasse escrito “o génio da nulidade”, absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar.) Mas como os pintores meus contemporâneos usam todos pincéis iguais ou semelhantes a estes, outras diferenças há-de haver para que a crítica os louve a eles, e a mim não, para que eles, embora diferentes entre si, sejam todos melhores do que eu, e eu pior que todos eles. Questão de pulso? Questão de quê? (p. 70).

Questão de espírito, diria Charles Blanc (1813-1882). Em sua *Gramática das artes do desenho*, de 1867, o crítico de arte argumenta que a pincelada define o estilo do pintor, conferindo-lhe um caráter à sua obra:

A pincelada está para a pintura mais ou menos como a grafia está para a caligrafia. [...] Sim, a pincelada é a caligrafia do pintor, é a marca de seu espírito. [...] a pincelada do pintor sempre será boa quando for natural, ou seja, quando vier do seu coração. Um orador que tentasse imitar a voz de outro seria tão ridículo quanto um pintor que afetasse uma maneira que não fosse sua. Ribera é brutal, mas sua brutalidade não é desagradável porque é sincera. Rembrandt tem uma paleta misteriosa porque seu gênio é íntimo, sonhador e profundo. Velázquez é franco porque seu pincel é conduzido pela musa da verdade. A pincelada de Poussin, semelhante a seu caráter, é máscula, sóbria e expressiva em toda a sua simplicidade. Rubens maneja a trincha com a verve e o calor que o animam; é envolvente porque seu temperamento também o é. Prudhon, artista amoroso e melancólico, escolheu uma execução suave, esfumada, que amolece os contornos, tranquiliza as sombras e mostra a natureza através de um véu de amor e poesia... (BLANC, 2014, p. 64-72).

O pensamento de Charles Blanc não difere, em essência, daquele expresso por H. em seus escritos, e que mencionamos anteriormente: “Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. (p. 79). O “si mesmo” a que H. se refere corresponde ao caráter de que fala Blanc. Para este, o quadro será tanto melhor quanto mais natural, e será natural quando o artista transfigurar na obra o “seu coração”. Ressalte-se que nem H. nem Charles Blanc referem-se à vida pessoal dos pintores, mas àquilo que define o seu “eu”. A obra revela o próprio artista, na medida em que este deixa nela a marca de sua subjetividade.

Se H. admitia, desde o início de sua narrativa, a tese de que a obra revela a imagem do seu autor, martirizava-o, no entanto, o fato de não conseguir superar o estágio primário de sua pintura, representado pelo seu aprisionamento às regras básicas de um manual. Em outras palavras, afligia-o a sua falta de originalidade, que estaria relacionada à ausência de “si mesmo” na obra. Embora percebesse que, ao perseguir a “verdade” de S., “mais me descobri eu do descobri outro” (p. 77), essa revelação ainda não tomara forma em sua obra.

Um episódio inesperado, porém, mudará decisivamente o curso de sua vida. Em reunião de amigos para festejar a venda do quadro (afinal o único retrato de S. concluído), um deles, Antônio, descobre o segundo retrato, ou o que dele restara: segura na frente de todos (“com um sorriso fixo, decidido, que poderia ser de maldade, mas no Antônio não, calado Antônio e secreto” (p. 85)) a tela clandestina, coberta com a tinta preta com que H. sepultara a vergonha de mais um fracasso:

António me perguntava: “Tu agora passaste a abstracto? E tanto que pintas numa tinta só? Então, os retratinhos?” [...] António infringira deliberadamente as regras do grupo, ao classificar de “retratinhos” as pinturas a que só eu tinha o direito, à porta fechada e com a cabeça metida debaixo dos lençóis, de dar esse nome brutal e sem resposta. E enquanto eu levava outra vez o quadro para o quarto das arrumações, ouvia nitidamente, como se me acompanhassem rente aos ouvidos, as vozes do António repisando: “Quando é que ele se resolve a pintar?” e as dos outros que o mandavam calar com o ar aflito, implorativo, com que se manda calar quem ao pé do canceroso falou de cancro (p. 85-86).

O constrangimento, a raiva, a humilhação, todos os sentimentos que a exposição da tela provocara deram lugar, depois, à mais profunda reflexão do protagonista sobre a sua vida e a sua obra. Nesse momento da narrativa, Saramago utilizará uma estratégia presente em algumas de suas crônicas, que é a deambulação solitária da personagem por Lisboa, na madrugada, em silêncio. Depois de percorrer alguns cenários (da estátua de Camões ao miradouro do Tejo) que reencontraremos em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988), por exemplo, e que reforçam a importância do espaço na obra de Saramago, o pintor vive a sua epifania:

Sem dúvida chorei. Durante um minuto ou uma hora, as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não veem a luz, mas a multiplicação dela.<sup>61</sup> [...] nesse tempo passado e não mensurável eu estivera sozinho no mundo, primeiro homem, primeira lágrima, primeira luz e últimos instantes de inconsciência. Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de-conta ou grossas larvas, dessas brancas e gordas que nunca tinham visto o sol e de repente o sentem na pele macia, como um fantasma eu doutra maneira se não revelará (p. 90).

Denominamos “epifania” esse momento porque ele se insere entre os “últimos instantes de inconsciência” do narrador-personagem e a decisão posterior: a de escrever, agora deliberadamente e não por digressões provocadas pela busca do outro, a sua própria vida, concedendo à memória o espaço que lhe cabe nessa transformação. É esse o terceiro estágio da transição de H. entre a pintura e a caligrafia, e dele trataremos nas seções seguintes.

### 3.2 Os “exercícios de autobiografia”

A convicção de H. sobre o fato de que “quem retrata, a si mesmo retrata” (p. 79) transforma-se em dúvida quando a indagação recai sobre a escrita:

---

<sup>61</sup> Caberia, de acordo com a nossa perspectiva de estudo, observar a possibilidade de Saramago lançar mão da sua própria experiência de míope para essa descrição. Não será, aliás, a única semelhança entre o autor e sua personagem, como veremos a seu tempo, mas já sugerimos na introdução deste capítulo.



Mas quem escreve? Também a si escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi? É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? E como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a *Cartuxa*? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? E outra pergunta, consequente: irá continuar este manuscrito, quando eu o supunha terminado? Se a barra do Tejo está onde eu julgava ir encontrar a Índia, terei de deixar o nome de Vasco e tomar o de Fernão? Prouvera que não morra no caminho, como sempre acontece a quem, vivo, não acha o que procura. A quem erradamente tomou o caminho – e o nome (p. 79-80)

Para essa pequena avalanche de perguntas, no entanto, não se deve deduzir que o pintor esteja desprovido de respostas, afinal já tem a sua própria experiência (ainda que pouca) para tentar compreender a relação entre o escritor e sua obra. Assim, se “quem retrata, a si mesmo retrata”, é possível que um processo semelhante ocorra com quem escreve. Se o Dr. Gachet, pintado por Van Gogh, é o próprio artista, por que não seriam as personagens de *Guerra e Paz* e *A Cartuxa de Parma* um retrato de Tolstoi e Stendhal, respectivamente? H. declara ter-se modificado com a sua caligrafia: “Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito”. Por que seria diferente com outros escritores?

A transformação de um autor pela sua obra, seja ela autobiográfica ou ficcional, é, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, uma das bases da teoria do contexto de Dominique Maingueneau, que oportunamente relembramos:

A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. [...] O ato de escrever, de trabalhar um manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre “a vida” e “a obra”. Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a fez nascer. A ponto de se discutir muitas vezes para se saber onde passa a fronteira entre o texto e o “antetexto” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47-48).

É possível associar esse “antetexto” de Maingueneau à “prefiguração” de Ricoeur, o que faremos adiante, quando procuraremos demonstrar, com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, que “a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita”, como afirma o linguista francês. Por ora, concentremo-nos no ponto de partida dessa discussão, observando como a existência

de H. será deliberadamente inscrita em sua obra. Não desconhecemos o fato de que assim foi desde a primeira palavra, mas a estratégia do escritor fez com que a personagem só tomasse consciência disso depois daquele momento crucial, que denominamos atrás de epifania. A partir daí, H. percebe que, já que a sua caligrafia o foi retratando – “nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito”, será necessário ir até o fim desse percurso: “Prouvera que não morra no caminho, como sempre acontece a quem, vivo, não acha o que procura. A quem erradamente tomou o caminho – e o nome”. Simbolicamente, essa frase que encerra o capítulo é a única, no romance, que não possui ponto final, indicando a travessia em mar aberto que é a busca de si mesmo, para fazer jus ao nome que se tem<sup>62</sup>.

Robinson Crusoé, Jean-Jacques Rousseau e Adriano são nomes que subscrevem vidas que foram contadas em livros, considerando que isso, a rigor, seja possível: “Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada – pensa H. – porque a vida são páginas de livros sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava” (p. 91). Essa força, que é a vida em si e se extingue com ela, é recriada, à sua maneira, pela ficção, que assim torna possível a escrita de uma existência: é a primeira lição que H. tem dessas obras. Foi o que fizeram Daniel Defoe (1660-1731) com *Robinson Crusoé* (1979, 1.<sup>a</sup> ed. 1719), Rousseau (1712-1778) com ele mesmo em suas *Confissões* (2008, escritas entre 1764 e 1770) e Marguerite Yourcenar (1903-1987) com as *Memórias de Adriano* (2002, 1.<sup>a</sup> ed. 1951). Tal qual um aprendiz de caligrafia aplicado, H. copia alguns trechos desses livros, precisamente aqueles que se referem à origem dos autobiografados<sup>63</sup>, “para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro” (p. 94). E também para aprender a contar uma vida e “compreender, desta maneira, a arte de romper o

<sup>62</sup> A relação entre nome e subjetividade será retomada por Saramago em um de seus romances mais densos, no que diz respeito à investigação filosófica sobre o eu e o outro: *Todos os Nomes* (1997).

<sup>63</sup> De *Robinson Crusoé* (p. 93): “Nasci no ano de 1632, na cidade de York, de boa família, se bem que não oriunda da terra, sendo meu pai estrangeiro de Bremen, que se instalou primeiro em Hull. Tornou-se próspero como comerciante e depois de abandonar o seu negócio passou a viver em York, onde casou com minha mãe, que tinha como nome de família Robinson, uma família muito conceituada na região, por isso o meu apelido era Robinson Kreutznaer; mas, devido às habituais corruptelas das palavras em Inglaterra, somos agora chamados, ou melhor, chamamo-nos a nós próprios e escrevemos o nosso nome, Crusoé, e os meus companheiros assim me chamaram. Tinha dois irmãos mais velhos, um dos quais era tenente-coronel num regimento de infantaria inglês na Flandres, anteriormente comandado pelo famoso coronel Lockhart, e que foi morto numa batalha contra os espanhóis perto de Dunquerque. Do que aconteceu ao meu segundo irmão nunca mais soube nada, tal como meus pais nunca mais souberam do que me acontecia a mim”. Das *Confissões* (p. 95): “Nasci em Genebra, em 1712, do cidadão Isaac Rousseau e da cidadã Susanne Bernard. Um modestíssimo património, dividido por quinze filhos, tinha reduzido a quase nada a parte de meu pai, que, para viver, apenas dispunha de seu ofício de relojoeiro, em que, na verdade, era grandemente exímio. Minha mãe, filha do pastor Bernard, era mais rica; era discreta e formosa. [...] Nasci quase morto: poucas esperanças havia que vingasse”. De *Memórias de Adriano* (p. 96): “A ficção oficial quer que um imperador romano nasça em Roma, mas foi em Itália que eu nasci: foi a esse país seco e no entanto fértil que subrepus mais tarde muitas regiões do mundo. A ficção tem coisas boas: prova que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias. O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo [...]”.

véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são” (p. 94). Dessa capacidade polissêmica da linguagem, que lhe permite, ao mesmo tempo, dispor luzes e sombras sobre a escrita autobiográfica (e não apenas sobre esta), H. tirará outras lições.

Lendo, copiando e comparando as três histórias de vida, o pintor percebe inicialmente (a partir de *Robinson Crusóé*), que o leitor enfrentaria algumas dificuldades se tentasse, examinado a relação entre o autor e sua obra, separar a verdade da mentira: “Não creio que alguém pudesse entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais subtil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade” (p. 94). Por isso, H. chega mesmo a grafar o nome composto “Daniel Defoe-Robinson Crusóé” para identificar o eu da escrita. Não que julgue serem autobiográficos os acontecimentos relativos à personagem e circunscritos no mundo do texto, pois considera “ficção” a história do naufrago, ao contrário da “realidade” que reconhece por trás da narração de Rousseau. Mas isso não resolve o dilema. Ao copiar o trecho das *Confissões* que relata o nascimento do autor, vê plasmada a coexistência de realidade e ficção:

Estes pais apresentam, logo de entrada, a grande vantagem de serem verdadeiros e de prometerem, por isso, mais veracidade que toda a ficção de Defoe. Verdadeiro é também Jean-Jacques Rousseau, nascido na cidade de Genebra em 1712. Mas, ao copiar fielmente estas linhas, com a honesta intenção de aprender, não noto qualquer diferença, salvo na escrita, entre esta realidade e aquela ficção (p. 95).

Se a “falsidade” da ficção (Defoe-Crusóé) não parece diferir da “verdade” do real (Rousseau por ele mesmo), pois ambas recriam uma vida que nunca existiu e outra que não existe mais, é perfeitamente justificável a terceira experiência, de certo modo unindo as duas anteriores: alguém “inventar” a história real de outro, ficcionalizar uma vida alheia, como fez Marguerite Yourcenar com o imperador Adriano (76-138). Após confrontar as três situações, H. expõe o seu ponto de vista:

Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim: Defoe inventa. Alguém conta uma vida dizendo-a sua e confiando na nossa credulidade: Rousseau confessa-se. Alguém conta a vida de um ser que viveu antes: Marguerite Yourcenar memoriza Adriano, é Adriano na memória que lhe inventa. Diante destes exemplos, estou eu, H., incógnito nesta inicial, enquanto escolarmente copio e tento perceber, inclinado a afirmar que toda a verdade é ficção, abonando-me, para o dizer, em seis testemunhos de verdade suspeita e de mentira idónea que se chamam Robinson e Defoe, Adriano e Yourcenar e Rousseau duas vezes. Particularmente me fascina o jogo geográfico que salta de Itálica (Espanha, perto de Sevilha) para Roma, de Roma para Londres, de Londres para York, de York para Genebra e de Genebra para o lugar onde nasceu Marguerite Yourcenar, que não sei nem vou saber. Porque ela própria, lançando palavras por cima de séculos e de distâncias menores que séculos, pôs Adriano a escrever: “O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo.” Onde assim nasceu Defoe? Onde assim nasceu Rousseau? Onde nasceu Yourcenar assim? Onde nasci eu, pintor, calígrafo, nado-morto enquanto não estiver decidido onde, quando e se um olhar

inteligente foi lançado sobre mim mesmo? Falta saber se, desta maneira descoberto o lugar do nascimento, poderemos recuperar e continuar o olhar de entendimento ou, pelo contrário, nos perderemos em novas geografias. Tudo, provavelmente são ficções: a vida autêntica de Adriano é devagar esmagada, triturada, desfeita, e recomposta com outra figura, na ficção de Marguerite Yourcenar. Podemos apostar, ganhando, que de Adriano ainda alguma coisa falta, quem sabe se apenas porque nunca ocorreu a Defoe nem a Rousseau escreverem eles a sua biografia daquele imperador romano que em Itália nasceu, mas que a ficção oficial quer que tenha nascido em Roma. Se coisas assim a ficção oficial usa fazer, que coisas tão mais extraordinárias não teria feito a ficção particular? (p. 96-97).

Cauteloso, como se espera de um aprendiz, H. utiliza expressões esquivas - “inclinado a afirmar”, “provavelmente” -, mas a sua argumentação não deixa dúvida: “Se coisas assim a ficção oficial usa fazer”, é porque “toda a verdade é ficção”, ou, mais amplamente, “tudo [...] são ficções”. O calígrafo tem consciência de que, assim como as cores e as formas, na pintura, apenas representam o real (não *são* o real), na escrita ocorre o mesmo com as palavras, ou seja, elas apresentam uma possibilidade, nos textos autobiográficos, por exemplo, não de resgatar o passado – pois isso é impossível -, mas de recriá-lo segundo a memória ou a imaginação do autor. A rigor, apenas a imaginação atua, em última instância, para elaborar coerentemente o que a memória lembra, e completar as suas inevitáveis lacunas. Por isso, “tudo, provavelmente, são ficções”, ou, como dirá o revisor Raimundo Silva, “tudo quanto não for vida, é literatura” (SARAMAGO, 1989, p. 15).

Considerando a hipótese acima, é natural que o escritor seja, como o pintor, o responsável pela ficcionalidade da obra, pois se a realidade não é resgatada nem copiada, é então uma visão particular do real que vemos estampada no quadro ou narrada no livro. Por mais que tente ser objetivo e imparcial em sua recriação do mundo, o artista não pode ignorar o princípio da subjetividade inerente a tudo o que produz. Sendo assim, conhecer uma obra significa, de certo modo, conhecer o seu autor. No caso de H., que busca construir efetivamente uma obra de arte, interessa-lhe, antes, conhecer a si mesmo<sup>64</sup> para depois, talvez, transformar-se em outro, merecedor da obra que o espera.

É pelo nascimento que, segundo H. - a julgar pelos trechos selecionados e copiados por ele em seu manuscrito -, a busca deve começar. Crusoé, Rousseau e Adriano assim também o fizeram (como, de resto, a maioria dos memorialistas), mas o imperador romano, embora assinale a cidade de Ítaca como seu lugar de origem, diz, pelas mãos de Yourcenar, que “o

---

<sup>64</sup> Supomos que, tendo lido as *Memórias de Adriano*, o pintor talvez busque, como o imperador, conhecer não apenas a si, mas a toda a humanidade. Algumas páginas antes do trecho copiado desse romance, Adriano escreveu: “Como toda a gente, só disponho de três meios para avaliar a existência humana: o estudo de nós próprios, o mais difícil e o mais perigoso, mas também o mais fecundo dos métodos; a observação dos homens, que na maior parte dos casos fazem tudo para nos esconder os seus segredos ou para nos convencer de que os têm; os livros, com os erros particulares de perspectiva que nascem entre as suas linhas” (YOURCENAR, 2002, p. 24).

verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo”. Estranho, no entanto, é o fato de H. ter interrompido a cópia antes de a frase acabar, já que as palavras seguintes, após os dois-pontos que se seguem àquelas, esclareceriam um pouco mais a dúvida do pintor sobre a origem de Marguerite Yourcenar: “minhas primeiras pátrias foram os livros” (YOURCENAR, 2002, p. 34). De onde se pode deduzir que Adriano/Yourcenar nasceram verdadeiramente quando entraram no mundo da escrita (não da pintura). Parece haver aqui uma variação da tese do revisor Raimundo Silva, corroborando a importância da literatura: ela é duas vezes vida, a de quem escreve e a de quem lê.

É também por meio dos livros e da escrita de si que o pintor-calígrafo busca conhecer-se. Porém, ao decidir contar a própria vida, não é pela origem familiar que começa, como os modelos que copiou: é a pintura que ocupará o primeiro plano do que ele chamará de “exercícios de autobiografia”. Num total de cinco, e dispostos entre os capítulos que narram os acontecimentos do presente, tais exercícios compõem-se de relatos, descrições, e reflexões pessoais a propósito de uma viagem que o pintor fizera à Itália, dois anos antes<sup>65</sup>. Veremos como se mesclam, nos exercícios, a vida e a obra desse pintor (ainda) sem obra.

\*\*\*

***Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas.***

O título que o narrador dá ao primeiro relato merece algumas considerações. A denominação de “autobiografia”, para começar, parece inapropriada a Adelina, então namorada do pintor, a cuja apreciação ele submete o primeiro dos exercícios. A explicação está no fato de que a leitora se prende à aparência, ou melhor, à superfície do texto, que não passa, visto dessa perspectiva, de um relato de viagem, não havendo nele manifestações de cunho estritamente autobiográfico. Ela julga o que lê, não o que subjaz ao escrito e o que o precede. Sua opinião não mudaria, provavelmente, mesmo que tivesse a oportunidade de conhecer os outros quatro exercícios que formam o conjunto (o que não acontecerá em razão do rompimento da relação),

---

<sup>65</sup> Profundo conhecedor e amante de artes plásticas (foi também tradutor de obras do gênero, como a *História da Estética* (1993), de Raymond Bayer (1898-1959)), Saramago utiliza pela primeira vez em sua obra, com esses exercícios, a técnica narrativa que desenvolverá com bastante fôlego em *Viagem a Portugal* (1985; 1. ed. 1981). Mesclando diário de viagem com crítica estética, o narrador de *Manual de pintura e caligrafia* conduz o leitor por várias cidades italianas em busca de obras-primas da pintura, principalmente, manifestando sua preferência pelos clássicos.

pois todo ele representa apenas uma parte do manuscrito maior, a que Adelina não teve acesso, que compõe o *Manual de Pintura e Caligrafia*. H. está realmente, em cada página, autobiografando-se; mas isso, apenas o conhecimento da sua memória poderá revelar.

Por esse motivo, a viagem a que o primeiro e o último exercícios se referem pode ser duplamente interpretada. O relato aborda a viagem real que o narrador fez à Itália, registrando os acontecimentos e os lugares visitados: cidades, museus, paisagens; mas é, sobretudo, uma viagem ao seu próprio passado pela memória<sup>66</sup>. Isso ficará evidente com a presença de passagens intimistas, afetivas, bem como outras que revelam a visão do pintor sobre política e religião.

Quanto à expressão “impossíveis crônicas”, remete o leitor, pelo menos aquele que conhece a obra de Saramago, às publicações anteriores ao *Manual de Pintura e Caligrafia*, tanto às crônicas, evidentemente, quanto aos livros de poemas, a que semanticamente a palavra “impossíveis” se liga (*Os Poemas Possíveis e Provavelmente Alegria*). Permanece a ideia de “ainda não”, quiçá de “nunca”, que atormentava o poeta e persegue o pintor.

Todos esses aspectos revelam o papel da memória na composição do manuscrito de H.. Desconhecendo-o, Adelina é incapaz de considerar autobiografia as páginas que tem em mãos e lê com atenção e surpresa (“Não te sabia com jeito para escrever” (p. 114)), mesmo após o diálogo em que H. explica o seu ponto de vista:

“Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão. [...] Ora, se assim é, uma narrativa de viagem serve tão bem para o efeito como uma autobiografia em boa e devida forma. A questão está em saber lê-la.” “Mas quem lê uma narrativa de viagem, é isso que lê, e não lhe passa pela cabeça procurar o que não lhe digam que lá está.” “Talvez se devesse fazer uma prevenção geral. Se as pessoas não precisam que lhe digam que um quadro tem duas dimensões e não tem três, também não deviam precisar que as avisassem de que tudo é biografia, ou melhor, autobiografia” (p. 115-116).

Para o pintor, o espectador aceita naturalmente o efeito de perspectiva, ou seja, assimila a ilusão de profundidade do quadro, embora saiba que este é apenas bidimensional. Em outras palavras, a perspectiva, *per se*, não existe na tela, embora ao mesmo tempo não deixe de estar lá. Do mesmo modo, de acordo com o argumento de H., que considera tudo como autobiografia, a presença do escritor (ou qualquer artista) em sua obra deveria ser um dado natural para o leitor, mesmo que o tema abordado não seja a vida pessoal de quem assina o texto. É, portanto, de uma perspectiva ampla que H. concebe a noção de autobiografia. Desse

---

<sup>66</sup> Esse caráter duplo da viagem também caracterizará a obra *Viagem a Portugal*, livro imprescindível para a compreensão do vínculo entre Saramago e seu País, ou o País que habitava a sua memória.

modo, os exercícios, revelando desde a escolha dos lugares e das obras comentadas, até a postura e as reflexões do viajante, ajudam a compor o autorretrato que, afinal, o pintor deseja construir, não apenas literalmente.

Um exemplo, logo de início, diz respeito ao critério que o viajante utiliza na delimitação do seu itinerário. Das cidades visitadas, H. busca descobrir “o que verdadeiramente são” (p. 100), demonstrando que sua quase obsessão pela “verdade”, ou pelo interior da estátua, para usar uma expressão de Saramago, não se limita às pessoas. Isso é acentuado em relação à Itália, lugar pelo qual o pintor nutre um sentimento bem maior do que a simples curiosidade turística:

Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos, diga-se tudo, situação em que as mais pessoas não reparam porque é toda ela psicológica.

[...] A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prêmio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não as penas, sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: “Nascestes? Pois vais a Itália.” Assim como quem se dirige a Meca ou lugares menos contestados para garantir a salvação da alma (p. 99-100).

É de alma, realmente, que se trata, mas como sinônimo de sensibilidade à contemplação artística. Por isso, incomoda tanto ao narrador o estardalhaço dos turistas que cumprem os roteiros tradicionais das agências de viagem, preocupados mais em fotografar-se ao lado dos monumentos, sem deixar-se penetrar pelas obras de arte. A sensibilidade artística, para H., é motivo suficiente para que ele se aventure numa espécie de crítica que se vai sofisticando ao correr da pena, a cada exercício:

Decerto não se espera de mim um guia ou um roteiro de obras de arte, e muito menos uma contribuição proveitosa para confirmar ou contestar ideias já feitas, directas ou de segunda via. Mas um homem avança por espaços que a arquitectura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras - e certamente não sai sendo o que era ao entrar, ou mais lhe valera ter passado de largo. Por isso é que me atreverei ao risco de dizer baçamente o que os privilegiados porventura explicaram em estilo de cortejo histórico ou, com mais proveito, no discreto segredar dos catálogos (p. 100-101).

Em Milão, por exemplo, onde a viagem começa, o pintor lamenta aqueles que não se extasiam com obras como a pintura da Sala delle Asse, de Leonardo da Vinci (Figura 9):

Entra-se por uma porta baixa e estreita, em arco, e os olhos fitos a direito pouco veem, apenas o que parecem colunas pintadas nas paredes, a toda a volta, É apenas uma sala mais, até que os olhos se levantam para o tecto. Lamentamos aqueles a quem um súbito e lancinante arrepio imediatamente não percorra: estão perdidos para a beleza. Toda a abóboda surge coberta por um entrelaçamento vegetal, formando uma inextrincável rede de troncos, ramos e folhas, onde certamente não cantam aves, mas donde desce, como um murmúrio, talvez o fantasma da respiração de Leonardo da Vinci quando, sobre o alto andaime, pintava aquela árvore-floresta. Nem a *Pietà*

*Rondanini* de Miguel Ângelo, algumas salas adiante, apesar de toda a reverência com que a olhei (quatro dias antes de morrer, Ainda Miguel Ângelo trabalhou nela, estátua inacabada, que pede e recusa as nossas mãos) me afastou dos olhos o paraíso criado por Leonardo da Vinci (p. 101-102).



Figura 9: Sala delle Asse, 1498 (Leonardo da Vinci)



Figura 10: *Pietà Rondanini*, 1552-1564 (Michelangelo)



Nota-se que a descrição se desvia do seu formato comum quando o leitor é introduzido na sala como se seguisse uma câmera, que são os olhos do narrador. A sala não é mostrada imediatamente, mas há como uma preparação para o esplendor que surgirá. Definitivamente, não se trata de qualquer turista, mas de um artista reverenciando outro. É também esse artista aquele que chora a morte inevitável de uma obra como *A Última Ceia*, também de Leonardo da Vinci (Figura 11):

E há a Igreja de Santa Maria delle Grazie. Ali mesmo ao lado, no lugar onde foi o refeitório do convento dos dominicanos, está a *Ceia* de Leonardo, já condenada à morte quando o pintor lhe pôs a última pincelada: a humidade do terreno começara imediatamente o seu trabalho de corrosão. Hoje, transformou em pálidas sombras as figuras de Cristo e dos apóstolos, espalhou nuvens sobre elas, descascou-as em milhares de pontos como uma constelação de estrelas mortas num espaço luminoso. É uma questão de tempo. Apesar de todos os cuidados minuciosos que a rodeiam, a *Ceia* agoniza, e, para além dos prestígios da arte incomparável de Leonardo, talvez seja essa morte próxima que nos torna ainda mais preciosa a pintura magnífica. Quando a deixamos, levamos dobradas razões para temer que não voltemos a vê-la (p. 102-103).



Figura 11: *A Última Ceia*, 1495-98 (Leonardo da Vinci)

O discurso do viajante não assume sempre esse tom poético ou elegíaco; por vezes é ironicamente anacrônico, o que lhe dá certa dose de comicidade, como ao relacionar os enfeites de cabelo de uma dama do século XV com os hippies do século XX:

Não é um grande museu, meio escondido como está na Piazza Pio IX a que, por sua vez, só uma imaginação meridional deveria atrever-se a chamar praça, mas é ali que está o perfil de Beatrice d'Este (ou Bianca Maria Sforza?), com as suas pérolas enfeitando a rede que lhe segura os cabelos e a fita que ajuda a prendê-los e que um hippie de hoje não desdenharia. Pintou este retrato Giovanni Ambrogio de Predis, milanês que viveu nos séculos XV e XVI (p. 103).



Figura 12: *Beatrice d'Este*, c. 1544-45 (Giovanni Ambrogio de Predis)

A última obra a ser lembrada, neste momento, é *Escola de Atenas*, de Rafael. Sua descrição mostra que H., embora apenas pintor convencional de retratos encomendados, conhece as técnicas clássicas da pintura e, principalmente, tem o saber crítico necessário à mudança que deseja para si. A valorização da “dignidade” clássica será o seu ponto de partida.

Mas, sobretudo, é na Pinacoteca Ambrosiana, numa sala exclusivamente consagrada, que se encontra exposto o enorme cartão da *Escola de Atenas*. Sob uma iluminação perfeita, o desenho de Rafael prefigura, na espontaneidade e na leveza quase imponderável de um traço que é mais claro-escuro do que linha, a sabedoria e a dignidade das figuras que na stanza do Vaticano suportam os olhares rápidos do turista. (p. 103).



Figura 13: *Escola de Atenas*, 1509-11 (Rafael)

O narrador encerra seu “primeiro exercício” retornando à realidade histórica de que tinha se exilado temporariamente, imerso no mundo da arte. Mas isso não indica que esta seja sinônimo de alheamento: entrar nesse mundo significa aprender a compreender o outro, basta que se estabeleçam as relações necessárias. Se, para H., a arte deve ser verificação, busca da verdade, levantar de pedras, ou tampas, ela não deve se fechar como em casulo e ignorar o mundo do artista, que, antes de sê-lo, é um ser vulnerável às decisões políticas da sociedade de que faz parte, de modo ativo ou não. H. não é um artista engajado (não é sequer artista, em sua opinião), mas inquieta-o a existência de sistemas opressores, como o incomodara a pessoa de S., um de seus representantes. Por isso, não é fortuita a referência à situação política da Itália na década de 1970, governada segundo leis de exceção que limitavam as liberdades individuais e institucionais:

Milão só pôde ser isto para mim. E também à noite, os grupos de pessoas na Galleria Vittorio Emanuele, jovens discutindo com adultos, carabinieri vigiando, inquietação. E as paredes dos prédios, ao longo da Via Brera, cobertas de dísticos: “Lotta Continua”, “Potere Operário”. Alguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana, a polícia milanesa entrará na Università degli Studi, haverá violência, feridos, prisões, gases lacrimogêneos. E toda a imprensa das direitas, conservadora, fascista ou fascizante exultará” (p. 103-104).

Embora aparentemente objetivo em sua narração, percebe-se que a postura do visitante é de oposição ao regime fascista, especialmente pela escolha das palavras com que caracteriza a imprensa. É apenas um breve parágrafo, mas outros semelhantes ganharão cada vez mais espaço na narrativa, como a preparar o leitor para dimensionar a importância que a relação entre Arte e História terá no segundo momento do romance.

\*\*\*

***Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza.***

A divulgação, embora restrita, da sua “obra”, lida apenas por Adelina mas mencionada por ela diante de dois amigos, um deles editor, fez surgir a possibilidade de uma publicação. Talvez isso justifique a alteração, no segundo exercício, do termo “narrativa de viagem” por “capítulo de livro”, que se repetirá no terceiro e no quarto, retornando a ideia de viagem apenas no último, como o fechamento de um ciclo.

O título que o pintor dá ao exercício – *Eu, bienal em Veneza* – tem sentido dúbio se considerarmos, de um lado, a referência a uma das mais famosas exposições de arte do mundo,

que acontece a cada dois anos, nessa cidade; de outro, a expressão “eu, bienal”, indicando que essa é a segunda passagem do narrador por Veneza. Se a viagem de H. ocorreu dois anos antes da sua caligrafia, e esta precede em poucos meses a Revolução de 25 de Abril de 1974, então é a edição de 1972 da Bienal que o pintor registra em seu manuscrito. Isso pode ser comprovado com o cotejo entre os nomes referidos no *Manual de Pintura e Caligrafia* e aqueles que constam dos catálogos arquivados na página oficial do evento, na internet<sup>67</sup>.

Antes, porém, de comentar a exposição, o narrador recorda a primeira vez em que esteve em Veneza, quando, seguindo a maioria dos turistas, usou seu tempo “na descoberta pessoal da epiderme da cidade, pondo escrupulosamente os pés e os olhos onde milhões de outras pessoas haviam posto já os seus” (p. 121). Na segunda visita, no entanto, o pintor modificou o seu itinerário:

[...] decidi-me virar as costas às magnificências ribeirinhas do Canal Grande e penetrei no interior da cidade. Fugi deliberadamente aos espaços abertos e deixei-me perder, sem mapa nem roteiro, pelas ruas mais tortuosas e abandonadas (as calli), até dar por mim no coração obscuro de uma cidade que enfim se revelava (p.122).

Novamente observamos a busca pelo “interior da cidade” (da estátua?), pelo seu “coração obscuro”. Em troca, a compensação de poder compreender a intenção do cineasta Luchino Visconti (1906-1976) na concepção do filme *Morte em Veneza* (1971), baseado em obra homônima que Thomas Mann (1875-1955) publicara em 1912:

O filme *Morte em Veneza* decorre na única Veneza real: a do silêncio e da sombra, da negra franja que a água dos canais desenha no rente das fachadas, do cheiro insidiosamente pútrido de uma humidade que nenhum sol levanta. De quantas cidades conheço, Veneza é a única que manifestamente morre, que o sabe, e, fatalista, não se importa muito (p. 122).

Sobre essa referência imperativa às águas que inundam Veneza, é curioso observar a antecipação, talvez não consciente, da imagem preponderante em *A Jangada de Pedra* (1986), que Saramago publicaria quase uma década depois de *Manual de Pintura e Caligrafia*: “Veneza flutuava como uma jangada imensa, afunda, não afunda, sustida, milagrosamente, no último instante, por uma qualquer ponte minúscula lá nos confins da cidade” (p. 122). A distância temporal que separa as duas obras, bem como a presença, entre elas, de três romances vultosos – *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) -, asseguram que a ideia não foi logo desenvolvida (até porque aguardava os acontecimentos históricos que culminaram na criação da União Europeia, elemento motivador

---

<sup>67</sup> Cf. <http://www.labiennale.org/>

da escrita de *A Jangada de Pedra*), mas não invalidam a hipótese de que a memória tenha guardado aquela imagem inicial para um dia ser utilizada como tema de um romance.

Da Bienal de Veneza, o narrador menciona e comenta brevemente, dentre outros artistas e obras, *Quarto de Crianças*, do austríaco Oswald Oberhuber; *Cultura Bovina*, do brasileiro Humberto Espíndola; *Ciclo das Cinco Estações*, do iugoslavo Dusan Otasevic; *Pessoas*, do polaco Karol Broniatowski, águas-fortes do uruguaio Luis Solari e fotografias da americana Diane Arbus. Entretanto, a obra que causará a impressão mais forte no visitante, chegando a intervir na narrativa, como veremos, será a do escultor italiano Valeriano Trubbiani: “Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, construídos de zinco, alumínio e cobre, estas aves de asas largas, presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro” (p. 123). Nascido em 1937, esse artista participou de três edições da Bienal de Veneza: 1966, 1972 e 1976. São desse período as obras com que ilustramos o comentário do narrador (Figuras 14-18).

O impacto que a obra de Trubbiani provoca no espectador decorre de sua natureza extremamente antitética: o animal aprisionado e, mais que isso, torturado, é precisamente aquele que melhor incorpora o ideal de liberdade para o homem: o pássaro. A atitude do artista foi provocadora, uma denúncia clara no seio do fascismo italiano. Não deve ter deixado de reverberar na alma do visitante português, cuja nação vivia situação semelhante, podendo também tomar para si a representação das esculturas emblemáticas.



Figura 14: *Vola Colomba*, 1970 (Trubbiani)



Figura 15: *Stato d'Assedio*, 1971-72 (Trubbiani)





Figura 16: *Perche' non voli?*, 1973  
(Trubbiani)



Figura 17: *Covare*, 1976 (Trubbiani)



Figura 18: *Morsa*, 1974 (Trubbiani)

Após a visita à exposição, o narrador começa a se despedir de Veneza, para a qual, acreditamos, transfere um sentimento próprio: “Uma melancolia desamparada cobre toda a cidade” (p. 124). Talvez a visão dos pássaros seja responsável por essa sensibilidade aflorada, que o faz reparar no quadro que se lhe mostra ao ar livre, um retábulo de obras naturais e humanas, com um voto pela fraternidade que Trubbiani não pôde simbolizar, e que a imagem dos *Tetrarcas* (Figura 19) representa:



Figura 19: *Os Tetrarcas* (Basílica de São Marcos)

A fachada do Palácio Ducal, que à luz do Sol é de uma pálida cor de laranja, passa, com a chuva, a rosa-velho e torna-se fragilíssima. Sob a arcada que dá para a Piazzeta, sentados no banco de pedra que corre ao longo de todo este lado da fachada, cinco rapazes americanos, daqueles a quem simplificaríamos chamaríamos hippies, repousam dormitando, encostados uns aos outros, numa fraternidade que faz apertar o coração.

Despeço-me dos Tetrarcas, os guerreiros de pórfiro, egípcios ou sírios, que estão embutidos na esquina da Basílica, logo à entrada da Porta della Carta. Vieram de longe estes homens de armas que fraternalmente se abraçam como os hippies, mas ficaram aqui, olhando a direito as multidões, apertando o punho da espada, enquanto a mão livre se vai firmar, pacífica, no ombro do companheiro. Amo estes Tetrarcas. Corro os dedos pela pedra vermelha, em sinal de despedida, e sigo adiante. Até quando? (p. 124)

O calígrafo persegue o propósito, pelo visto, de jamais desvincular a arte da vida. Por isso, em Pádua, provavelmente ainda influenciado pela imagem da tortura, começa por registrar o efeito da guerra sobre a arte:

No dia 11 de março de 1944 (vai fazer trinta anos) caíram bombas sobre Pádua. A Igreja degli Eremitani ficou destruída quase por completo; assim desapareceram ou foram danificados os frescos de Mantegna sobre a história de Santo Iago (o pintor tinha dezassete anos quando se achou, com as suas tintas e os seus pincéis, diante da superfície nua da parede). Olho o que resta do mundo pictórico de Mantegna, as arquiteturas monumentais, as figuras amplas e robustas como paisagens rochosas. Estou sozinho na igreja. Ouço os rumores da cidade que esqueceu a guerra, o zumbido dos aviões, o estrondo das bombas (p. 124-125).

Observe-se a ambiguidade das expressões “o zumbido dos aviões” e “o estrondo das bombas” em relação ao início da frase. À primeira vista, esses sons fazem parte daquilo que a cidade esqueceu, mas também podem compor o conjunto daquilo que o viajante ouve: os rumores da cidade, o zumbido dos aviões, o estrondo das bombas. Tão envolvido tinha estado o pintor com o que vira até então, que não parece absurdo ao leitor de seu manuscrito imaginar que ele tenha ouvido, em sua perplexidade diante da destruição da obra de Mantegna, os sons da guerra que antecederam o fim.

É Giotto quem trará de volta ao viajante a serenidade, ao mesmo tempo que confirmará a oposição da arte em relação à guerra, por ser, aquela, construtora de mundos, como este do artista italiano:

[...] As figuras mostram-se reservadas, algumas vezes hieráticas, pertencem a um mundo ideal, premonitório para Giotto. Num mundo assim descrito, o divino alastra serenamente sobre as coisas e as vicissitudes terrestres, como uma predestinação ou uma fatalidade. Ninguém sabe ali sorrir com os lábios, talvez por incapacidade expressiva do pintor. Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sagesa calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam. Enquanto percorria uma vez, e outra, e outra ainda, a capela, seguindo pela ordem os três ciclos, surpreendi-me com um pensamento que ainda agora não consigo desdobrar e examinar. Mais ainda que um pensamento, foi um voto: poder dormir uma noite ali dentro, no meio da capela, acordar antes do amanhecer e ver surgirem da escuridão, pouco a pouco, como fantasmas, os grupos processionais, os gestos, os rostos, aquela cor azul de iluminura que é com certeza um segredo de Giotto, porque não existe noutro pintor. Ou não existe enquanto o olho a ele. Não se vá cuidar que haja em mim um apelo religioso que deste modo se denunciaria. Trata-se, antes, e muito terrealmente, de querer saber como pode nascer um mundo (p. 125-126).





Figura 20: *Martírio e Enterro de São Cristóvão*, 1457 (Fresco de Mantegna), Igreja degli Eremitani



Figura 21: *Ascensão*, 1304-1306 (Giotto)

Para além de sua dimensão estética, as citações anteriores guardam um significado histórico e memorialista na obra de Saramago, pois foram retomadas pelo escritor em uma conferência pronunciada no Museu do Prado, Madri, em 1992, tendo recebido o título português de “Mantegna: uma ética, uma estética”. Nesse texto, que apresenta uma breve biografia do pintor italiano, além de comentários sobre a sua obra, o conferencista inicia recordando a escrita do *Manual de Pintura e Caligrafia*, do qual transcreve integralmente a passagem anterior.

Essa referência parece-nos relevante, não apenas pela coincidência do tema – a obra de Andrea Mantegna -, mas pelo fato de o escritor continuar a assumir, na conferência, a defesa

da presença do homem em sua obra, como o fizera no romance, quinze anos antes. Recordando-o, afirma que os comentários críticos de H. a respeito de Giotto, por exemplo, correspondem “ao que sentiu e ao que pensou, para tal se servindo, escusado seria dizê-lo, do que pensou e sentiu o autor do romance, [...] quando a Itália foi e em Pádua esteve” (SARAMAGO, 2014). Embora ilustre a forma mais evidente da presença do autor em sua obra – a autobiografia em sentido estrito -, não é apenas a esse tipo de manifestação que a tese de H./Saramago se refere. Quando, no final da conferência, o autor afirma: “Na sua pintura, Mantegna não pôs só tudo quanto sabia, pôs também o que definitivamente era: um homem inteiro na sua dureza e na sua sensibilidade, como uma pedra que fosse capaz de chorar” (SARAMAGO, 2014), é a expressão “homem inteiro” que, julgamos, melhor expressa o sentido de autobiografia que H. concebe: o homem, seu mundo e sua obra como um todo indissociável.

Comparado com o exercício anterior, este segundo apresenta, seja pela escolha e combinação das palavras, seja pela profundidade dos comentários, uma certa sofisticação crítica que falta ao primeiro. “Há nele [...] um outro e melhor fogo narrativo, mais cuidado no estilo e aquele ar composto de quem já se sabe observado” (p. 127), reconhece o pintor, referindo-se ao convite do amigo editor para publicar a sua narrativa. Condenando uma provável “preocupação de enobrecer o gesto e a frase” (p. 127), o calígrafo sente, por outro lado, que o artifício, o artefato ou as artemages (artes mágicas ou arte de imagens?) tornam as coisas ditas “um pouco mais próximas – e por isso, provavelmente, enfim pessoais” (p. 127).

Aparentemente paradoxal, o fato é que, para H., o artifício literário com que revestiu o segundo exercício não expurgou a subjetividade do autor: “escrever me parece arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve” (p. 129). Desse modo, revelar-se não significa, necessariamente, confessar-se. O tratamento literário de um tema pode camuflar, mas não anular a presença do autor, como sugere o narrador: “Só a segunda língua explica, mas tudo voltaria a ficar oculto se o código da primeira língua, nesse preciso momento, fosse esquecido ou perdido. A segunda língua, sem a primeira, serve para contar histórias, as duas juntas é que fazem a verdade” (p. 129). No nosso entendimento, este é o papel da memória em sua relação com a literatura e a autobiografia: ela estabelece o diálogo necessário entre essas línguas, a do antes do texto e a do próprio texto.

A teoria de H. fica mais clara quando ele utiliza o exemplo da sua própria experiência. Refere-se, então, novamente, às esculturas de Valeriano Trubbiani, expostas na Bienal de Veneza, que lhe causaram uma forte impressão, especialmente ao imaginar o que seria o grito-grasnido das aves torturadas: “Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani” (p. 123). Saberemos agora (“a segunda língua explica”) que essas imagens provocaram no visitante uma

recordação da infância: o episódio em que ele fora o verdugo de um pássaro. Delineia-se aqui o estágio de *mimesis* I, que Ricoeur (2012a, p. 82-83) denomina “prefiguração”, ou seja, o conjunto de fatos que antecedem o texto e o justificam e modelam. Elaborado pela linguagem literária, o acontecimento passa pela “configuração” (*mimesis* II) e assim chega ao conhecimento do leitor, que fará, por sua vez, a “refiguração” do episódio (*mimesis* III), para a qual a memória do autor pode contribuir decisivamente.

Recompondo a cena da infância, o narrador se defende de uma culpa para a qual ele próprio não encontra remissão: “O quadro é clássico, o objectivo simples. Nenhuma crueldade: os pardais nasceram para ser apedrejados, os rapazes para apedrejar os pardais” (p. 130). A morte desse pássaro fincará o episódio no espaço da memória do autor como uma acusação renitente, por isso ele será lembrado e escrito sempre em tom de lamento, não apenas em *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas também em *As Pequenas Memórias*, como veremos a seu tempo. No romance, essa recordação é responsável por um dos momentos cruciais da intervenção da memória na obra de Saramago, pois demonstra o papel da arte nessa complexa relação:

Levantei o pardal do chão. Vi-o morrer nas minhas mãos em concha, velar-se primeiro a pupila negra, depois a pálpebra quase translúcida mover-se de baixo para cima e ficar assim, deixando apenas uma frincha por onde o olhar ainda passou, na última película de tempo que restava. Morreu na minha mão. Primeiro esteve nela vivo, e logo morreu. Tornou a morrer em Veneza, preso com grilhões e cadeados a uma bancada de tortura. A cabeça, um pouco de lado, virava para mim um olho dilatado de horror. Que morte é a verdadeira? Viajando para trás no tempo e entretanto deslocando-se no espaço, por sobre a Itália, e a França, e a Espanha, ou pairando morto sobre as águas rejuvenescidas do Mediterrâneo, o pássaro de Trubbiani, de cobre e alumínio, foi pousar na palma da minha mão, tomar o lugar do corpo ainda morno, mas já arrefecendo, da outra ave assassinada. No olival quente e calado, o rapaz começa a distinguir que os crimes são e têm dimensões. Leva para casa o pardal morto e enterra-o no quintal, rente ao valado onde a enxada não chega: um túmulo para a eternidade (p. 132).

Levantar do chão. Essa ação, com que o narrador inicia a sua aprendizagem sobre o que são os crimes e suas dimensões, é emblemática na obra de Saramago: dará título àquele que é considerado o primeiro grande romance do autor, *Levantado do Chão* (1980), que narra a saga de trabalhadores sem-terra do Alentejo<sup>68</sup>. Ao que tudo indica, é no manuscrito do escrepintor que se encontra a origem do termo, pois esse narrador-aprendiz, que recua à sua infância para de lá descrever a simbologia daquele ato, confirmará mais tarde: “após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar

---

<sup>68</sup> Inspirada nesse romance é a canção “Levantados do Chão”, composta com versos de Chico Buarque sobre música de Milton Nascimento para o CD que acompanhou o livro de fotos *Terra* (1997), de Sebastião Salgado, prefaciado por José Saramago e dedicado aos trabalhadores brasileiros sem-terra.

dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí” (p. 200). Além da coincidência de tema – a morte –, as duas passagens têm em comum a ideia de levantar do chão com uma conotação de fraternidade, valorizada pelo narrador como princípio fundamental. A ausência desse sentimento na cena do rapazinho não difere, em essência, daquelas retratadas pelas esculturas do artista italiano. Modificam-se as dimensões dos crimes, não o fato de eles serem o que são. Levantar do chão o pássaro ferido, como levantar os mortos, é um pedido de perdão, ainda que inútil para as vítimas.

Se no romance de 1980, a atitude de levantar do chão significa erguer a voz dos excluídos, dar altivez e dignidade aos trabalhadores rurais do Alentejo, foi preciso que antes, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, aquela expressão passasse por um processo de subjetivação. O pintor-calígrafo teria que desenterrar o passado, levantar do chão os seus mortos e, como em lavoura, trazer à superfície o que está entranhado na memória: “não são os vistos de fora os mais importantes factos, mas os de dentro, o pássaro morto, a bofetada, e outros, todos também de fora, mas todos passados para o lado de dentro” (p. 178). Em outras palavras, para contar a história dos outros, foi preciso lidar primeiro com a própria memória, o que nem sempre é uma tarefa simples.

A memória é perturbadora porque funde espaços e tempos distintos. Reuniu-os, por exemplo, na mente do pintor diante da obra de Trubbiani: o pássaro da aldeia “tornou a morrer em Veneza”, enquanto o de cobre, deslocando-se por sobre Itália, França e Espanha, foi, em Portugal, “tomar o lugar do corpo ainda morno, mas já arrefecido, da outra ave assassinada”. Minando a fronteira, já tênue, entre realidade e ficção, a memória confunde: “Que morte é a verdadeira?”, dúvida à qual poderíamos acrescentar: que seria da arte não fosse a memória dos homens? Que significam um quadro, um livro, um pássaro, sem a memória de quem os contempla? “Somos a memória que temos”, afirmava Saramago. Teria o autor ensinado isso ao pintor H., ou aprendeu com este? Com essas lições de memória, vida e morte, o aprendiz de pintura e caligrafia reitera a sua convicção de que tudo é (auto)biografia:

O que ainda não está, o que veio e transita, o que já não está. O lugar só espaço e não lugar, o lugar ocupado e, portanto, nomeado, o lugar outra vez espaço e depósito do que fica. Esta é a mais simples biografia de um homem, de um mundo e talvez também de um quadro. Ou de um livro. Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado. E o antes de tudo isto, o mundo ainda deserto, esperando ou preparando a vinda do homem e dos outros animais, todos os animais, as aves de carne macia, e penas, e cantos. Um enorme silêncio sobre as montanhas e as planícies já diferentes, e também sobre as cidades vazias, algum tempo ainda com papéis soltos rolados pelas ruas por um vento interrogativo que sai para o campo sem resposta. Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro (p. 132).

O narrador situa-se como diante de uma tela em que assiste a um percurso cujos extremos são o nascimento e a morte de um ser. Antes de um e depois da outra, o deserto: primeiro, o silêncio da espera; depois, um “campo sem respostas” para os ventos; entre os dois, a biografia, a vida, “o que veio e transita”<sup>69</sup>.

A imagem do deserto é importante em *Manual de pintura e Caligrafia* porque, além de aparecer em momentos cruciais para o narrador-personagem, como veremos, estabelece no espaço autobiográfico do autor uma rede que liga esse romance ao que será publicado em 1991: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Em ambos, o deserto tem o significado de travessia para algo novo, no intervalo entre nascimento e morte, ou seja, durante o trânsito que compõe a biografia. Dois excertos do *Evangelho* podem orientar a nossa discussão, ao serem relacionados com o *Manual*. O primeiro deles situa-se antes do nascimento de Jesus; o segundo, quando Jesus, adulto, vê Deus pela primeira vez:

Maria e o burro tinham vindo a atravessar o deserto, pois o deserto não é aquilo que vulgarmente se pensa, deserto é tudo quanto esteja ausente dos homens, ainda que não devamos esquecer que não é raro encontrar desertos e securas mortais em meio à multidão. [...] Maria vai quase desmaiada, o seu corpo desequilibra-se a cada instante em cima do seirão. José tem de ampará-la, e ela, para poder segurar-se melhor, passa o braço por cima do ombro dele, pena que estejamos no deserto e não esteja aqui ninguém para ver tão bonita imagem, tão fora do comum. E assim vão entrando em Belém (SARAMAGO, 1991, p. 79).

Este deserto de aqui não é uma daquelas largas, longas e conhecidas extensões de areia que o mesmo nome usam. Este deserto de aqui é mais um mar de secas e duras colinas arenosas, encavaladas umas nas outras, criando um labirinto inextrincável de vales, no fundo dos quais mal sobrevivem umas raras plantas que parecem só feitas de espinhos e cerdas, e a que talvez pudessem atrever-se as sólidas gengivas duma cabra, mas que rasgariam, ao primeiro contacto, os beiços sensíveis duma ovelha. Este deserto de aqui é mais assustador do que os formados apenas de lisas areias ou daquelas dunas instáveis que mudam constantemente de forma e de feitio, neste deserto cada colina oculta e anuncia a ameaça que nos espera na colina seguinte, e, quando a esta chegámos, tremendo, logo sentimos que a ameaça, a mesma, passou para trás das nossas costas. Aqui, o grito que não dermos não responderá, pelo eco, à voz que o atirou, o que ouviremos, sim, em resposta, é as próprias colinas gritando, ou o desconhecido, o não sabido, que nelas teima em esconder-se. Eis que, pois, munido somente do seu cajado e do alforje, Jesus entrou no deserto. [...] Estava descalço frente ao deserto, como Adão quando o expulsaram do paraíso, e, tal como ele, hesitou antes de dar o primeiro doloroso passo sobre o torturado chão que o chamava (SARAMAGO, 1991, p. 260-261).

Nessas passagens, podemos admitir a existência de, no mínimo, dois planos de significado para a palavra “deserto”. No primeiro, que podemos chamar de literal (considerando-se, obviamente, a sua ficcionalidade), temos a visão pictórica provocada pela

---

<sup>69</sup> No filme *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes, Saramago se expressa com esse mesmo laconismo: “Para mim, a morte é a diferença entre ter estado e já não estar”.

descrição precisa das características físicas desse espaço: as colinas duras, secas e arenosas; a vegetação esparsa, composta de espinhos. Num segundo plano, subjacente ao primeiro porque mais profundo, as palavras ganham pluralidade semântica e atingem dimensões simbólicas e psicológicas. No trecho sobre Maria, por exemplo, a ressalva do narrador quanto à possibilidade de existência de “desertos e securas mortais em meio de multidões”, abre uma intersecção entre aquela situação específica e uma visão universalizada da condição humana, atingindo inclusive o leitor da obra, para depois retornar à personagem que sentira, como mulher naquele momento da História e sob as regras de uma religião patriarcal, o deserto ao redor de si.

Quanto ao episódio de Jesus no deserto, é ainda mais complexo, considerando-se a biografia dessa personagem para a história das mentalidades e das religiões. A primeira imagem que merece atenção especial é a do deserto como um labirinto em que “cada colina oculta e anuncia a ameaça que nos espera na colina seguinte”. Jesus incorpora, naquele instante de medo, a fragilidade humana perante o desconhecido, especialmente quando este se lhe apresenta com aspecto assustador. Mais ainda: o filho de Deus vive ali a solidão irremediável do homem, o seu total desamparo, porque não tem sequer a si mesmo: “o grito que dermos não responderá, pelo eco, à voz que o atirou, o que ouviremos, sim, em resposta, é as próprias colinas gritando, ou o desconhecido, o não sabido, que nelas teima em esconder-se”. Por isso, a lembrança que vem a Jesus é a de Adão; como este, “estava descalço frente ao deserto”, e tinha a alma torturada como o “chão que o chamava”. O espaço ermo adquire as dimensões da vida e de seus golpes.

Foi também diante de um deserto que o pintor H. se sentiu àquela altura de sua escrita e de sua vida, ou da sua vida escrita. Já havia experimentado uma situação semelhante, à beira do Tejo, naquele instante decisivo (que consideramos uma epifania) após o qual começou a escrever. Ali, sentiu-se “sozinho no mundo, primeiro homem, primeira lágrima, primeira luz e últimos instantes de inconsciência” (p. 90). Agora, escritos dois exercícios de autobiografia, o narrador parece menos inseguro, disposto a transformar em coragem o desamparo de antes, e levantar do chão, qual sol no deserto:

É preciso imaginar o deserto, olhar o deserto, como o fez naquele filme o Lawrence da Arábia, despovoar tudo, criar o silêncio perfeito, aqueles que só os rumores do nosso corpo habitam, ouvir o sangue deslizar entre a maciez ondulante das veias, o pulsar do sangue, a artéria do pescoço batendo, a bomba do coração, a vibração das costelas, o gorgolejar dos intestinos, o ar silvando por entre os pelos das narinas. E agora sim. Agora pode o dia começar a nascer, devagar, mais devagar do que isso, nenhuma pressa, por favor.

[...] Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe. A onda que vinha rolando já se quebrou, a folha deixou de ser asa e não tardará a estalar, resseca, debaixo dos pés. E há o ventre inchado que rapidamente desce, a pele esticada que se reabsorve, enquanto uma criança arqueja e grita. Não é tempo de deserto. Não é já tempo. Não é ainda tempo (p.133-134).

A diferença está, pois, no fato de que, desta vez, o deserto foi *criado*, não se instalou, como no momento de desespero. Para “começar a nascer”, como fazia Giotto com o seu mundo pictórico, é preciso “despovoar tudo”, e continuar a escrever à procura de si mesmo. O calígrafo sabe que não é mais tempo de deserto, assim como o pintor reconhece que o seu tempo ainda não chegou.

\*\*\*

***Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: O comprador de bilhetes-postais.***

De mais uma das observações de H. sobre a relação entre as pessoas e as obras de arte, nasce o título deste exercício: *O comprador de bilhetes-postais*. Com um leve toque de ironia e humor, o narrador se refere à atitude comum àqueles turistas que, vindos “de um mundo ordenado, que coloca por toda a parte placas de trânsito, sinais de proibição, limitações de velocidade, sentem-se perdidos neste novo reino onde há uma liberdade a conquistar: aquela conhecida pelo nome vulgar de obra de arte” (p.143). Os cartões-postais (como os denominamos no Brasil), mais do que uma lembrança da viagem, servem para orientar os iniciantes no “desafio do labirinto” que é a contemplação do objeto artístico. Porém, se, de um lado, o visitante compra os postais como uma forma de atenuar o choque do contato com um universo às vezes muito estranho, de outro, não há garantia de que essas imagens portáteis lhe franqueiem a entrada nesse mundo: “Porque a obra verdadeira que lá dentro espera, mesmo quando não muito maior, está protegida dos olhares ineptos pela rede invisível que as mãos vivas do pintor ou do escultor traçaram, enquanto trabalhosamente inventavam os gestos do seu nascimento” (p. 144-145).

Essa introdução do exercício aborda uma discussão fundamental em disciplinas como Teoria da Literatura, Teoria da Arte ou Estética, pois se refere à natureza da obra de arte. H. destaca as qualidades do estranhamento, da liberdade de criação artística e da polissemia (“rede invisível”), que se opõem ao mundo real, por sua vez ordenado e limitado. A reação comum e natural das pessoas a essa novidade é, geralmente, uma espécie de medo que as deixa “tímidas e assustadiças”, como observa o narrador. Na situação de aprendiz, H. se inclui entre elas, embora neste exercício ele desenvolva cada vez com mais propriedade os seus comentários a respeito das obras.

Outras pessoas que merecem a atenção do visitante são os guardas de museu, não os vigilantes das grandes atrações turísticas, mas os protetores dos pequenos museus provincianos,



que olham “surpreendidos e gratos” os raros turistas que se desviam dos roteiros famosos para prestigiar os mais modestos, mas não menos reveladores. Personagem secundária, esse guardião humilde ocupará diversas vezes as páginas de uma outra narrativa itinerante, a *Viagem a Portugal* (1985). É provável que o carinho do escritor viajante por essa figura, em ambas as obras, tenha nascido de sua viagem à Itália, pois é no manuscrito de H., após sua visita à Pinacoteca Nazionale, em Ferrara, que leremos: “E guardo ainda na lembrança o olhar afectuoso do guarda, porque eu escolhera, ido de tão longe (de Portugallo), o ‘seu’ museu” (p. 145)<sup>70</sup>.

A tranquilidade do museu contrasta (e vemos aí um exemplo do estranhamento em arte) com a exposição temporária do americano Man Ray (1890-1976) que ali se instalava: “quase duzentas obras, entre pinturas, desenhos, esculturas, fotografias e o mais que, em Man Ray, é tudo isto, isto não sendo” (p. 145) (Figuras 22 a 24).



Figura 22: *Gift*, 1921 (Man Ray)

<sup>70</sup> É também de Ferrara que o narrador menciona o Palazzo dei Diamanti, “o qual vem a ser a Casa dos Bicos que os lisboetas gostariam de ter no Campo das Cebolas. São 8500 pontas de diamantes sobre as quais o sol e a sombra jogam como no interior de um cristal” (p. 144-145). É curioso observar a coincidência desse comentário no espaço da memória de Saramago, que, na época, não poderia prever que a Casa dos Bicos sediaria a Fundação que leva o seu nome, hoje sob os cuidados de sua viúva, Pilar del Río. No site da Fundação, lê-se esta referência ao prédio italiano: “A Casa dos Bicos, edifício que Brás de Albuquerque, filho do vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque, mandou construir em 1523, após uma viagem a Itália, e que teve como modelo o Palácio dos Diamantes, em Ferrara, é desde junho de 2012 a sede da Fundação José Saramago. Embora seja legítimo supor que o seu primeiro proprietário gostaria que a sua casa tivesse o mesmo nome, a opinião dos lisboetas de então foi diferente. Onde alguns queriam ver diamantes, eles não viam mais que bicos de pedra, e, como o uso faz lei, de tanto lhe chamarem Casa dos Bicos, dos Bicos ficou e com esse nome entrou na História” (disponível em <http://www.josesaramago.org/onde-estamos/>, acesso em 13/04/2016).



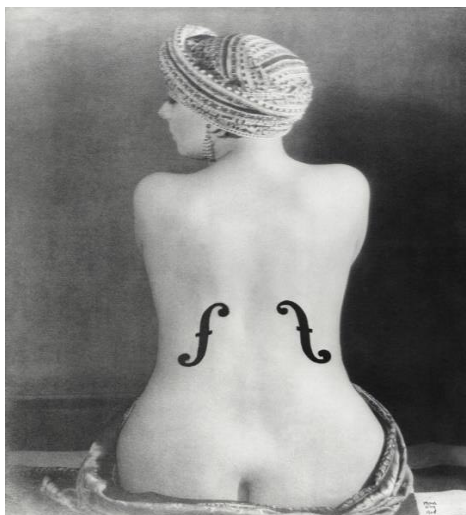


Figura 23: *Le Violon d'Ingres*, 1924 (Man Ray)



Figura 24: *Black and White*, 1926 (Man Ray)

À descrição lacônica da obra de arte moderna, pela qual o viajante demonstra um interesse menos vivo do que aquele que nutre pelos clássicos, sucede o primeiro exemplo acabado, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, da chamada *ekphrasis*<sup>71</sup>, a descrição verbal de uma obra de arte, gênero cultivado desde os gregos antigos. Trata-se da pintura de Ercole de Roberti (c. 1450-1496), que contempla no Palazzo Schifanoia, ainda em Ferrara, terra desse artista (Figura 25):

<sup>71</sup> Anteriormente, na crônica “Com os olhos no chão”, incluída em *A Bagagem do Viajante* (SARAMAGO, 2000, p. 189), o autor desenvolvera a *ekphrasis* de uma aquarela de Albert Dürer. A singularidade do texto está no ponto de vista: o cronista assume a perspectiva do pintor, recompondo seus gestos e olhares sobre a tela ao mesmo tempo pintada e descrita. Mas o exemplo mais conhecido desse recurso na obra de Saramago é, sem dúvida, o capítulo inicial de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que o narrador descreve uma gravura, também de Dürer, da cena da crucificação de Cristo.

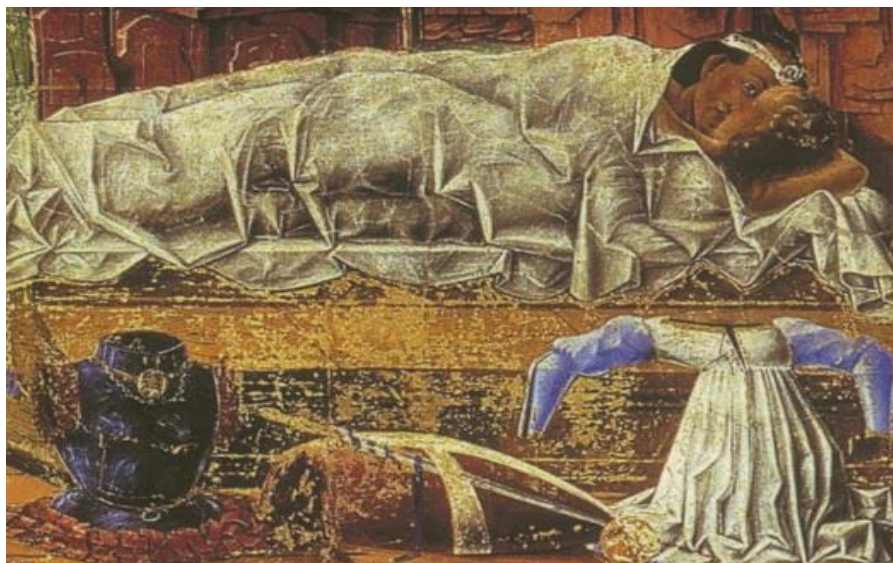


Figura 25: *O Amor entre Marte e Vênus* (detalhe), c. 1470 (Ercole de Roberti)

O Salão dos Meses, nos sete compartimentos ainda quase intactos, é de uma exuberância cromática que atinge o aturdimiento. Perco-me nos pormenores que me retêm e sorrio diante da pintura de Ercole que mostra os amores de Vênus e Marte: pudicamente cobertos por um lençol cujas pregas são como uma proposta de desenho abstracto, Marte e Vênus, deitados lado a lado, parecem repousar depois do amor. Dela apenas se verá o perfil fugidio, ao passo que Marte, em segundo plano, mas voltado para nós, fita-me, por cima do rosto da amada, com um único olho simultaneamente atrevido e embaraçado. No chão e sobre uma arca, as armas do guerreiro e os atavios da dama (p. 145).

Entremeadas em algumas descrições objetivas (como a última frase, por exemplo), várias palavras ou expressões acusam a subjetividade do espectador (“aturdimiento”, “perco-me nos pormenores”, “sorrio”, “fita-me [...] simultaneamente atrevido e embaraçado”). Tal procedimento, que vai além de uma interpretação da obra – atitude que, ao lado da descrição, era prevista pelos gregos na *ekphrasis*, -, confirma a intenção do viajante, declarada em seu “primeiro exercício”, que relembramos:

Decerto não se espera de mim um guia ou um roteiro de obras de arte, e muito menos uma contribuição proveitosa para confirmar ou contestar ideias já feitas, directas ou de segunda via. Mas um homem avança por espaços que a arquitectura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras - e certamente não sai sendo o que era ao entrar, ou mais lhe valera ter passado de largo (p. 100-101).

Para deixar de ser o que era, ao entrar em contato com uma obra de arte, é preciso que o viajante permita-se tomar por ela, aceite o desafio proposto pelas mãos do artista, penetre nesse mundo de liberdade que subjuga o real, sem destruí-lo. É de um diálogo, afinal, que se trata. Fora da tela, o espectador conversa com as figuras, sorri, respeita o seu recato ou se torna cúmplice de um gesto atrevido. Para o leitor que tenha acesso à pintura, ao lado do seu

comentário, como requer uma leitura de *ekphrasis*, o resultado é uma imaginação triplicada: a do pintor, autor da cena original; a do narrador, que a interpreta segundo a sua subjetividade; e a do próprio leitor, que também tem a sua própria interpretação.

Desse narrador, acostumamo-nos a esperar que se comporte “muito terrealmente” em suas interpretações – como o fizera em relação ao mundo pictórico de Mantegna e Giotto (p. 125-126). Por isso, não surpreende a sua tendência à humanização da arte sacra, conforme este seu comentário da obra *Lamentação sobre Cristo Morto*, de Nicolo dell’Arca (c. 1435-1494) (Figura 26): “Estas mulheres que se precipitam para o corpo estendido, uivam de uma dor muito humana sobre um cadáver que não é Deus: ali ninguém espera que a carne ressuscite” (p. 146). Coerentemente, a ideia retornará em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que se encerra com a morte de Jesus, não com a sua ressurreição.



Figura 26: *Lamentação sobre Cristo Morto*, entre 1463 e 1490 (Nicolo dell’Arca)

Outra forma de humanização, com feição política, ocorre com mais um exemplo de *ekphrasis*, desta vez sobre uma tela de Vitale da Bologna (c. 1309-1360), pintor que H. diz ter descoberto nessa viagem (Figura 27):





Figura 27: *S. Jorge e o Dragão* (detalhe), 1330 (Vitale de Bologna)

Aquele *São Jorge Matando o Dragão* tem, ao mesmo tempo, a simplicidade da melhor pintura naïve e um movimento convulsivo, fotográfico, que envolve as figuras num turbilhão incessante. O pé direito do cavaleiro, sem estribo onde se apoie, assenta na garupa, numa posição que parece instável, mas que o verrou à carne do cavalo. E este, que ergue o focinho para o céu, apavorado, e resiste ao puxão da rédea com que o santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco (p. 146).

A referência à religião praticamente se restringe ao título da obra. O narrador divide o seu comentário em dois focos, nenhum dos quais abordando o aspecto mítico do tema: de um lado, faz observações sobre o estilo do artista, relacionando-o com a pintura naïve<sup>72</sup>; de outro, além de sobrepor a figura do cavalo à do santo, inclui um elemento comparativo que põe em diálogo com a tela do século XIV uma das principais obras da pintura moderna: o pavor do cavalo de Vitale da Bologna assemelha-se ao daquele de Picasso, em *Guernica* (Figura 28):

<sup>72</sup> O termo (do francês *naïf*, ingênuo) foi utilizado na virada do século XIX para identificar a obra de Henri Rousseau (1844-1910), pintor autodidata, admirado pela vanguarda da época, representada por Picasso, Matisse, Paul Gauguin, entre outros. Designa um tipo de pintura espontânea, também chamada de primitiva, caracterizada pela ausência de técnicas elaboradas e abordagens convencionais referentes aos temas e cores, o que não significa a falta de aperfeiçoamento ou inferioridade das obras.



Figura 28: *Guernica*, 1937 (Picasso)

A referência a *Guernica*, naturalmente, não é fortuita, ou melhor, não se deve apenas à semelhança do aspecto dos animais diante do horror. Na realidade, a figura da besta-fera instaura a confluência de três tempos nesse comentário: o tempo imaginário da cena, recriada na tela por Vitale da Bologna, o tempo do painel de Picasso e o tempo do narrador, todos envolvidos em uma atmosfera de pavor que, se no primeiro caso pertence à esfera religiosa e, portanto, mítica, nos dois últimos transfigura uma realidade histórica: a dos regimes ditatoriais na Europa em 1937 e 1972, os tempos do pintor espanhol e do pintor português, respectivamente.

Percebe-se uma certa insistência do narrador, no decorrer do exercício, em distanciar-se do aspecto religioso das obras, como ocorre ao comentar outro trabalho do pintor bolonhês, em que Cristo coroa a Virgem (Figura 29). Para ele, o artista imaginou “dois adolescentes que poderiam ser irmãos ou namorados. A religião está ausente da graça das mãos cruzadas da Virgem, do gesto dançante da mão esquerda de Cristo, onde só uma chaga quase invisível recorda histórias de sangue e agonia” (147).



Figura 29: A Coroação da Virgem, 1340 (Vitale de Bologna)

A simpatia do narrador pela “graça” e pelo “gesto dançante” das mãos dos protagonistas, que indicam, a seu ver, a ausência da religião, contrasta com o tom de menosprezo contido na expressão “histórias de sangue e agonia”, evasiva e distante em relação ao acontecimento fundamental do cristianismo. Seu interesse reside na obra em si, na medida do possível (quando a relaciona com fatos exteriores, são estes históricos, não transcendentais). Essa é a tendência de suas interpretações ao longo do exercício, como confirma o exemplo seguinte, também sobre Vitale da Bologna (Figura 30):

Fantásticas como um sonho vivido dentro doutro sonho, são as *Cenas da vida de S. António Abade*. Quase indecifráveis para quem, como eu, não seja familiar leitor da *Lenda Dourada* ou das *Vitae Patrum*, estes episódios contam, primeiro que o resto, histórias de pintura, e nesse domínio estão construídos com um saber que não é apenas precioso nos fundos de ouro: é-o também na disposição dos planos, ordenados segundo uma perspectivacão múltipla que, no mesmo instante, coloca o observador em todos os pontos de visão possíveis. E a incongruência é tal que se vê assentar sobre um ladrilhado que, ao alongar-se para o interior do quadro, ignora completamente as leis da perspectiva renascentista, o edifício de um cárcere que a essas leis obedece até ao absurdo. O efeito (digo-o, evidentemente, sem nenhum rigor científico, mas para melhor me fazer entender nestas páginas que só a escrita aceitam), é o que em nós provocaria, talvez, a representacão de uma quarta dimensão e onde já se imaginasse outra dimensão mais (p. 147).





Figura 30: *Cenas da Vida de Santo Antônio Abade*, c. 1340 (Vitale da Bologna)

O narrador descreve com admiração a mistura de rigor e incongruência que é o saber de Vitale da Bologna, de que salienta a disposição dos planos em perspectivação múltipla, surpreendente se for considerada a época do pintor. Segundo o calígrafo, as *Cenas*, embora abordem um tema hagiográfico, contam, “primeiro que o resto, histórias de pintura” (note-se a possibilidade do tom pejorativo que se pode atribuir a “resto” como sinônimo de religião). A desobediência às leis da perspectiva, ao lado da obediência a essas mesmas leis “até ao absurdo”, se provoca a incongruência da pintura, dá-lhe, por outro lado, um aspecto inovador em relação ao efeito dimensional da imagem, como se o pintor tivesse utilizado uma medida que H. inventou e designa por “centissegundo, uma deslocação simultânea no tempo: segundo, e no espaço: centímetro” (p. 153). O resultado é uma obra que, talvez por esse estranhamento formal, aliado à simplicidade que o visitante já vinha admirando em Vitale da Bologna, ganha a preferência do narrador, que quase se exaspera diante do que considera a “fria perfeição” de Rafael (Figura 31):

Ao fundo de uma sala, como um sinal de que ali cessou toda a agitação e de que todos os movimentos do corpo não de ser nobres e reflectidos, está a *Santa Cecília em Êxtase* de Rafael. Singular é esta minha atitude perante Rafael: estou, ao mesmo tempo, rendido e irritado, à espera de que comece a passar-se alguma coisa que venha perturbar aquela fria perfeição, à espera de um acordo entre mim e o quadro. E volto rapidamente ao S. Jorge convulsivo e dramático de Vitale da Bologna (p. 147-148).

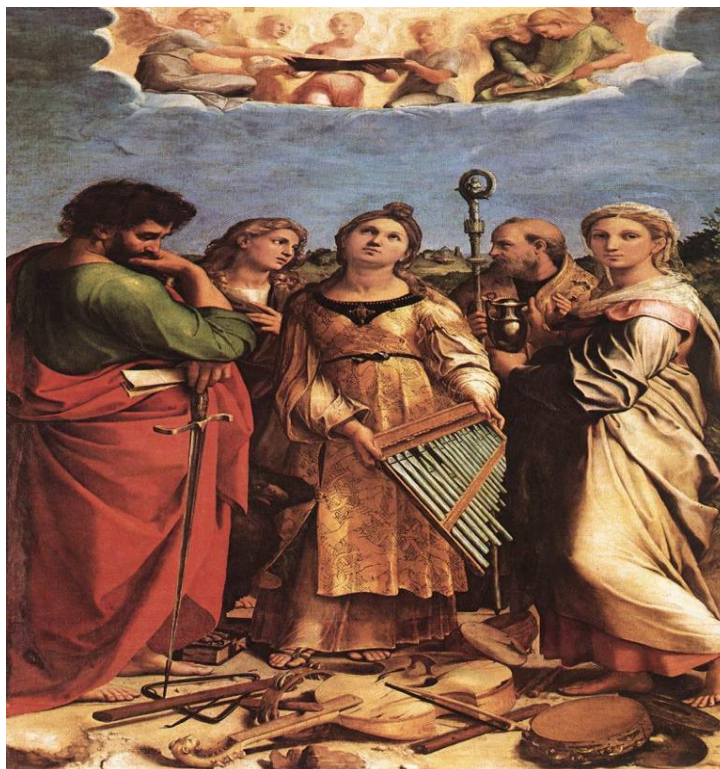


Figura 31: *O Êxtase de Santa Cecília*, 1514 (Rafael)

Para quem anda em busca de um novo começo, a lembrança de uma obra “perfeita” pode, realmente, intimidar. Talvez seja mais seguro, para o aprendiz de pintura, tomar uma atitude semelhante à de quando esteve na Itália: fugir de Rafael e voltar a Vitale. Por isso, para a nova experiência que tem em mente, pintar o Santo Antônio que tem esculpido em madeira em seu ateliê, e que lhe serve de porta-objetos (algum livro ou o relógio de pulso), H. copiará da pintura de Vitale de Bologna o ladrilhado e o cárcere. Será mais uma tentativa, após o fracasso do segundo retrato de S.: o deserto começará, ainda que timidamente, a ser povoado.

A imagem do deserto retorna entre o terceiro e o quarto exercícios, quando H. registra em seu manuscrito o fim do relacionamento com Adelina, que tomou a iniciativa do rompimento também por meio da escrita. A carta que recebe deixa o pintor aliviado, embora com a sensação de vazio, ao lado de uma tímida premonição de mudança. A reflexão sobre tudo isso desencadeia mais uma das várias digressões do narrador. Retornando à cena do filme *Lawrence na Arábia*, em que o protagonista contempla o deserto durante uma longa noite sem lua, H. remete-a àquela que considera o seu original, o episódio bíblico de Getsemani, que transcreve, antes de associá-lo ao seu próprio presente e à época de Giotto. O narrador recobre, assim, diferentes tempos ligados por um único eixo, o cristianismo:



Não havendo [o cristianismo], a história teria sido outra, a história dos homens e das suas obras: tanta gente que não se teria emparedado em celas, tanta gente que teria morrido de diferente morte, não nas santas guerras nem nas fogueiras com que a Inquisição respondia a si própria, ela relapsa, ela herética, ela cismática. Quanto a estas tentativas de autobiografia em forma de narrativa de viagem e de capítulo, estou que haveriam de ser diferentes também. Por exemplo: que teria pintado Giotto na capela dos Scrovegni? as orgias pânicas duma mitologia prolongada até esses dias, se não a estes? ou teria sido Giotto apenas caiador das paredes daquela casa, não capela, ainda que dos mesmos Scrovegni? (p. 154).

Analisada da perspectiva do espaço da memória, essa passagem estabelece conexões temáticas (e também linguísticas) com todos os livros que se seguiram a *Manual de Pintura e Caligrafia*, bem como com os poemas e crônicas anteriores, pois contém ideias nucleares que o autor desenvolveu em sua trajetória. Em primeiro lugar, o humanismo, no sentido de oposição ao que é divino, que se manifesta na valorização dos homens e de suas vidas, assim como a crítica às religiões: “a história teria sido outra, a história dos homens e das suas obras: tanta gente que não se teria emparedado em celas, tanta gente que teria morrido de diferente morte”. Esse tema percorre toda a obra de Saramago, ganhando maior destaque em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

Em segundo lugar, a criação humana no campo das artes, de que a pintura de Giotto e o manuscrito do narrador são exemplos nessa passagem. Ao lado das obras do homem pelo seu trabalho duro na terra (*Levantado do Chão*) ou nas pedras (*Memorial do Convento*), por exemplo, vários romances do autor darão espaço significativo à criação artística como forma de conceber o mundo. É o caso (além, naturalmente, da pintura e da literatura em *Manual de Pintura e Caligrafia*), da música de Domenico Scarlatti, em *Memorial do Convento*, da escrita do romance pelo revisor de *História do Cerco de Lisboa*, da poesia de Fernando Pessoa e Camões em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, do artesão de bonecos de barro em *A Caverna*, do violoncelista em *As Intermitências da Morte*, para mencionar os exemplos mais evidentes.

Finalmente, envolvendo todos os temas, a autobiografia, a permanente escrita da memória do autor que, transfigurada em diversos gêneros, funciona como um eixo para o qual convergem as suas obras. Embora a passagem citada se refira ao manuscrito pessoal de H., o termo “autobiografia”, como o próprio narrador o concebe, pode ser ampliado a ponto de ser possível afirmar: “tudo é autobiografia”. É nesse sentido que se aproxima da concepção de espaço da memória que defendemos neste estudo.

Ao retornar de sua digressão, H. utiliza uma das vertentes da segunda ideia nuclear atrás mencionada – a da criação artística, que é a reflexão sobre a *poiesis* (no sentido grego do “fazer”, do artefato), neste caso, a metalinguagem. É por ela que o calígrafo ainda explorará a metáfora do deserto. Após copiar do dicionário os significados de “deserto” e “desertar”, o

narrador chega a duas conclusões: a primeira, de âmbito geral, é a de que “os escritores têm andado com demasiada pressa: problematizam micrometricamente sentimentos sem antes terem dado uma simples volta de dicionário às palavras” (p. 155). Para o narrador, a utilização das palavras em seu sentido exato, sempre que possível, permitiria aos escritores dispensar centenas ou milhares de páginas equivocadas, ao mesmo tempo que poderiam preencher essas mesmas páginas com uma ou duas definições dicionarísticas, “se bem pensadas” (p. 155).

A outra conclusão, de cunho pessoal, resume-se na frase: “Aqui estou pois deserto e no deserto” (p. 156). Ela se baseia nos verbetes copiados, especialmente nos significados da palavra como adjetivo: “desabitado, ermo, despovoado, solitário. Abandonado, pouco frequentado” (p. 155) e como substantivo: “Vasta extensão de terreno, árido, estéril e desabitado. Lugar solitário; ermo; solidão” (p. 155). No entanto, a essa altura de sua aprendizagem proporcionada pela escrita de si, H. vê no deserto não o vácuo, simplesmente, mas o despovoamento que lhe é necessário para compreender e prosseguir:

E porque o deserto pode ter habitantes e ser deserto, não bastam habitantes para que o deserto deixe de o ser. Com todos os meus amigos festivos aqui nesta casa, ou lá fora pensando-os eu amigos meus, nenhum deserto meu (ou eu deserto) se povoou. Abordei a consciência disto quando comecei a escrever: todo o meu esforço consistiu, afinal, em recuperar o deserto, para (tentar) compreender depois aquilo que ficasse, aquilo que ficou, aquilo que ficar. A solidão, decerto, mas talvez não a esterilidade. Desabitado, convenho, mas não inabitável. Seco, mas com água dentro, terrível água de lágrimas, frescura possível sobre as mãos, H<sup>2</sup>O. A água primordial e o que nela se suspende (p. 156-157).

Vemos renovar-se o desejo da “possibilidade de”, que a poesia do autor anunciava em *Os Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970). Desta vez, a “frescura possível” é ainda de lágrimas, mas de todo modo água, de todo modo vida. Por isso, ainda é possível que o deserto se torne habitável, principalmente porque agora esse espaço se fez conhecer em profundidade.

A partir dessa manifestação de autoconsciência do narrador, começamos a testemunhar o momento de transição para uma etapa relevante do seu processo de formação. Recebida uma nova encomenda, o retrato de um casal da aristocracia lisboeta, que prometia ser igual aos anteriores, H. pressente a mudança: “Que vai sair daqui?” (p. 160). Ao mesmo tempo, pinta em casa o santo, atrevendo-se a mais uma experimentação, desta vez com as lições do “terceiro exercício”:

Reproduzo (tenho o bilhete-postal) a arquitetura da prisão e o chão de ladrilhos da pintura de Vitale da Bologna, e vou pôr naquele chão e na sombra daquelas grades o Santo Antônio da minha casa, sem menino, sem auréola, sem livro. Descubro que o pintor bolonhês usou antes de mim a medida que de passagem marquei: o centissegundo. Não sendo assim, como teria ele conseguido este efeito de perspectiva

irreal e este tempo que sucessivamente recua no espaço ou este avanço de espaço sobre o tempo? Mas, como não utilizarei nenhuma das personagens do quadro original, terei de encontrar a maneira de aqui introduzir o santo com o mesmo desajustamento espaço-tempo, a mesma dimensão fluída, tornando depois tudo sólido como a textura do ladrilho e o aperto molecular do ferro. Estes são os devaneios do pintor ermado, formas desviadas de aproximação e descoberta, ginástica sem peso, movimento em câmara lenta, decomponível e repetível, providência de ansiosos que por esta maneira última podem duplicar a vida. Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar (p. 160-161).

Os “devaneios do pintor ermado” são, a nosso ver, a descrição da atuação da memória em sua relação com o tempo e o espaço, conectando fios aparentemente inconciliáveis (como o fizera com o cavalo de Vitale da Bologna e o de Picasso), decompondo e lembrando para “duplicar a vida”, tornando sólido o “desajustamento espaço-tempo”. A ideia é, enfim, pela memória, “fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar”. A partir deste momento, o retorno ao passado trará lições para o presente. A mais importante, porque transformadora, será a consciência do pintor como homem político, aspecto que analisaremos na última seção deste capítulo. Entre a pintura que se pretende convencional (sem o conseguir, como veremos), e a pintura experimental do santo, o calígrafo faz mais um de seus exercícios.

\*\*\*

***Quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo.***

É a Florença e Siena que se refere a metáfora do título acima: essas cidades representam, para o viajante, “os dois corações do mundo”, mas é à segunda que dedica o seu verdadeiro afeto, já que Florença lhe parece inacessível, talvez cansada de tantos turistas: “[...] por mais que tivesse visto e ouvido, sabe que lhe escapou o nó apertado e íntimo da cidade, aquele lugar onde pulsará um sangue comum e cujo conhecimento a tornaria sua também. Florença é um coração do mundo, mas fechado e duro” (p. 164). Sua frustração é compreensível, pois ele encerrara o exercício anterior anunciando a aproximação das duas terras “onde não [se] importaria de morrer” (p. 148). Além disso, para quem insiste em descobrir “a verdade” até das cidades, marcando com sua subjetividade a visão de cada rua ou praça, museu ou igreja, encontrar um “coração fechado e duro” é um atentado ao seu amor.

Porque é de amor, afinal, que esses exercícios tratam, como na declaração do narrador ao museu Uffizi, amado porque “soube permanecer na dimensão exactamente humana” (p. 164). É também humana e pessoal a apreciação que faz de algumas obras do museu (Figuras

32 a 38), cuja brevidade se deve à impossibilidade de comentar as centenas de pinturas que lá se encontravam, e não à indiferença do visitante, pois em cada obra escolhida (em uma seleção que já é, por si, pessoal), ele cola uma espécie de selo subjetivo, de modo que o leitor do manuscrito tem duas informações paralelas que se fundem: a identificação da obra e o que ela representa para o autobiógrafo:

Mais vale dizer, apenas, que estão aqui os retratos maravilhosos de Federico da Montefeltro e de sua mulher, Battista Sforza, pintados por Piero della Francesca e que diante deles me esqueço do tempo; que afinal não devo estar maduro para gostar de Sandro Botticelli, pois deixam-me quase inimigo a sua *Vénus* e a sua *Primavera*; que construí toda uma história de ficção científica enquanto olhava a *Adoração dos Pastores* de Hugo van der Goes (aquele Menino Jesus deitado no chão foi manifestamente posto ali por qualquer gente espacial, marciana ou venusina); que torno a olhar, reverente, o Mantegna desta outra *Adoração*, religiosamente agressiva; que Rubens me fatiga e aborrece<sup>73</sup>; que não me ponho a chorar diante de Rembrandt apenas porque nunca pude estar sozinho com ele (p. 165).



Figura 32: Retratos de Federico da Montefeltro e Battista Sforza, 1465-66 (Piero della Francesca)

Diante de obras já consagradas pela crítica de arte, e que resistiram à passagem dos séculos, o narrador não se vê na obrigação de reafirmar o seu valor estético. Importa-lhe mais registrar a sua reação ao contemplá-las: “me esqueço do tempo”, “não devo estar maduro”, “construí toda uma história”, “torno a olhar, reverente”, “me fatiga e aborrece” e, a mais intensa:

<sup>73</sup> A remissão de Pieter Paul Rubens (1577-1640) parece acontecer com a presença da sua obra *As Três Graças* (1639) em *Ensaio sobre a Cegueira*, sugerida como modelo das três mulheres (cegas, exceto a mulher do médico) que se banham na chuva – “três graças nuas sob a chuva que cai” (SARAMAGO, 1995, p. 267) -, como uma forma de purificação do corpo e da alma após sofrerem intensos atos de degradação.



“não me ponho a chorar diante de Rembrandt apenas porque nunca pude estar sozinho com ele”. Tais declarações justificam, a nosso ver, a denominação de autobiografia para os exercícios, considerado o termo como a “revelação” da pessoa em suas opiniões, preferências, sentimentos.



Figura 33: *O Nascimento de Vênus*, 1483-85 (Botticelli)



Figura 34: *Primavera*, 1482 (Botticelli)





Figura 35: *Adoração dos Pastores*, 1475-77 (Hugo van der Goes)



Figura 36: *Adoração dos Magos*, c. 1495 (Mantegna)



Figura 37: *Henrique IV na Batalha de Ivry* (Rubens), Uffizi



Figura 38: *Autorretrato*, 1627 (Rembrandt), Uffizi

A autobiografia também subsiste na tentativa do narrador de sentir a cidade, relacionando-a com as obras que vê. Por esse motivo, antes de visitar a exposição “Firenze Restaura”, atravessará a Ponte Vecchio, sobre o rio Arno, com o intuito de “recordar que aquela mansidão se transformou em furor há meia dúzia de anos: transbordou e saltou como um maremoto, invadiu as ruas, as casas, as igrejas, destruiu, sujou, arrancou, pôs Florença de joelhos, como se ali começasse a acabar o mundo” (p. 165). O narrador se refere à inundação catastrófica de novembro de 1966, considerada a maior desde o século XIV. Choveu na região de Florença, em 24 horas, o equivalente a um terço da média anual, e o rio Arno subiu mais de seis metros em alguns locais. Pelo que as fotos e vídeos da época registraram, não   exagerada a descrição do calígrafo.

A exposição, especialmente para um amante de obras de arte, revela tristemente o alcance da destruição: “Verei, confrangido, o que resta do *Crucifixo* de Cimabue [Figura 39], mas terei finalmente diante dos olhos, depois de tantas tentativas que fiz e falhei, agora liberta da camada de gesso e sujidade que a cobrira, a *Maria Madalena* de Donatello [Figura 40]” (p. 166).



Figura 39: *Crucifixo*, 1287-88 (Cimabue)



Figura 40: *Maria Madalena*, 1425 (Donatello)



Depois dessa e de outras visitas que menciona brevemente (igrejas e museus com obras de Fra Angelico, Andrea de Bonaiuto, mais Donatello e Michelangelo), o viajante se despede da paisagem da Toscana. Quanto ao calígrafo, sente-se impotente ao reconhecer a impossibilidade da escrita para expressar a dimensão do que apenas a visão permite, “porque nada seria escrever ‘colinas, cor azul e verde, sebe, ciprestes, paz, horizontes difusos’. Mais vale olhar aquela nesga de paisagem que aparece no tondo de Botticelli *La Madonna del Magnificat*: é isso a Toscana” (Figura 41) (p. 166).



Figura 41: *Madonna del Magnificat*, 1481 (Botticelli)

A introdução à visita a Siena faz deste exercício o mais afetivo de todos, porque nele sentimento e memória se unem numa declaração de amor a essa cidade que, conforme o narrador anunciara no “primeiro exercício”, abre a todos os viajantes “as portas do coração” (p. 102), ao contrário de Florença:

E agora Siena, a bem-amada, a cidade onde o meu coração verdadeiramente se compraz. Terra de gente amável, lugar onde todos beberam do leite da bondade humana, ponho-te adiante de Florença para todo o sempre. As três colinas em que está construída fazem dela uma cidade em que não há duas ruas iguais, todas elas opostas às sujeições de qualquer geometrismo. E esta maravilhosa cor de Siena, que é a do corpo brunido pelo sol, que é também a cor da cõeada do pão de trigo – esta maravilhosa cor vai das pedras das ruas aos telhados, amacia a luz do Sol e apaga-nos do rosto as ansiedades e os temores. Nada pode haver mais belo que esta cidade (p. 166-167).

Quando afirmamos que sentimento e memória se unem quando o narrador descreve Siena, referimo-nos ao espaço da memória na obra de Saramago. Se a bondade da gente e a singularidade das ruas podem ser atestadas por outros visitantes, a “maravilhosa cor de Siena” tem, para este viajante em particular, a capacidade de trazer um passado e um menino de uma aldeia portuguesa para o lado do homem que, no presente, contempla a cidade italiana. É o que ocorre na crônica “Terra de Siena molhada”, de *A Bagagem do Viajante*, já mencionada no capítulo anterior deste estudo, da qual transcrevemos o desfecho:

Foi como se das antigas terras da memória uma criança viesse colocar-se ali ao meu lado, um rapazinho magro e tímido, de calção e blusa. Éramos dois: eu, calado e grave, já sabedor de que em tais circunstâncias só o silêncio é sincero; ele, gajeiro que no tope do mastro grande descobre pela primeira vez a terra que buscava, murmurando a medo: “Terra sena, terra sena queimada”, e desapareceu, voltou ao passado, feliz por ter visto, por ter sabido finalmente o que significavam as misteriosas palavras que ouvira dizer aos adultos, mortos na ignorância do que haviam dito. Alguém se aproximou de mim. E eu disse, sem olhar, com uma voz brincada que se dominava: “Terra de Siena, terra de Siena molhada” (SARAMAGO, 2000, p. 186).

*A Bagagem do Viajante* reúne, entre outras, as crônicas que Saramago escreveu entre 1971 e 1972 para o *Jornal do Fundão*. É possível, pois, que os apontamentos do escritor sobre a viagem que fez à Itália nesse período, tenham alimentado tanto a crônica da época como os “exercícios” de *Manual de Pintura e Caligrafia*, cinco anos depois, como, aliás, o autor afirma na conferência sobre Mantegna, citada anteriormente. A semelhança se encontra na utilização da memória para compor ambas as obras, e o episódio da cor de Siena é o mais emblemático de nossa dedução, que ousa também sugerir que não é a cor em si que apaga “do rosto [do viajante] as ansiedades e os temores”, mas a presença, ao seu lado, trazida pela memória, da criança que ele foi, e que a crônica revela.

De Siena, o calígrafo anota a admiração causada pelas “pedras ilustres” do Duomo (p. 167), que merecem o mesmo espaço das obras de arte em seu itinerário, e também no manuscrito, por serem criação humana. Dentro da catedral, destaca no museu as obras de Duccio di Buosegna (c. 1235-1318) salientando o valor do trabalho humano não apenas do artista, que as criou, mas de quem as dispõe, ilumina e vigia “com um amor comovente. Na Pinacoteca, o visitante encontrará finalmente aqueles que considera “os mais belos quadros do mundo” (p. 102), como havia antecipado no “primeiro exercício”, e ratifica agora. São duas telas de Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) (Figuras 42 e 43):

[...] duas paisagens miraculosas, feitas num tempo que estava ainda muito longe de cultivar a paisagem como motivo exclusivo da pintura, e que são a figuração de algo que só poderia conter-se dentro de um sonho: um castelo, uma cidade, um barco ancorado que é como uma folha de oliveira, umas poucas árvores dispersas, cores de

cinza, azuis e verdes frios, e sobre tudo isto uma luminosidade que é a dos próprios olhos do artista, maravilhados perante a sua obra (p. 167-168).



Figura 42: *Città sul Mare*, c. 1346 (Ambrogio Lorenzetti)

Descritos os elementos e as cores das paisagens, além de sua atmosfera onírica, o narrador atribui a luminosidade dos quadros à “dos próprios olhos do artista, maravilhados perante a sua obra”. É a manifestação de uma simbiose entre o autor e a obra, que para o narrador é ponto pacífico: “nunca distinguirei entre os homens e as obras dos homens” (p. 167). Por isso, para H., toda obra é autobiográfica.



Figura 43: *Castello in riva al lago*, c. 1345 (Ambrogio Lorenzetti)

Iniciada com uma declaração de amor e um itinerário pelas pedras, a escrita sobre Siena, que encerra este exercício, terminará de forma semelhante: o homem e a cidade, que para ele foi construída como um abraço. Simbólica, por isso, é a arquitetura do Campo, a praça central, “uma praça inclinada e curva como uma concha, que os construtores não quiseram alisar e que assim ficou, para que fosse uma obra-prima” (p. 168). É de lá que o visitante se despede:

[...] coloco-me no meio dela como num regaço, e olho os velhos prédios de Siena, casas antiquíssimas onde gostaria de poder viver um dia, onde tivesse uma janela que me pertencesse, voltada para os telhados cor de barro, para as portadas verdes das janelas, a tentar decifrar donde vem este segredo que Siena murmura e que eu vou continuar a ouvir, mesmo que o não entenda, até ao fim da vida (p. 168).

A natureza afetiva que aflora em cada parágrafo do exercício, de que a passagem acima serve de exemplo, contradiz, a nosso ver, a declaração do narrador na continuação do manuscrito: “parece-se evidente que este meu último capítulo nada biografava” (p. 169), principalmente se considerarmos a sua explicação, imediatamente anterior, para o processo que transforma tudo em autobiografia:

Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa. Só a complexidade das multiplicadas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite, ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio dos nossos diferentes semelhantes (p. 169).

Por que razão essa “delgadíssima lâmina” não teria penetrado no quarto exercício? Se o narrador admite que há “multiplicadas linguagens” em que a autobiografia se mostra, por que não seria a sua escrita, repleta de memória e subjetividade, uma dessas linguagens? H. sente estar se desviando do propósito inicial, que era o de falar de si, sem parecer que assim o faria. No entanto, embora pense que “tudo ficou pelo rés da sombra que as obras de arte projectam” (p. 169), seria razoável ver nisso uma impossibilidade de maior aprofundamento crítico na apreciação das obras (de que, aliás, ele já prevenira o leitor), mas não a ausência de si nessa escrita. Parecendo falar apenas das obras, na verdade foi a si próprio que revelou. E continuará a fazê-lo, no último exercício.

\*\*\*



***Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras.***

Se a afetividade é a principal marca do exercício anterior, neste despontará a situação política da época na Europa, que a palavra “sombras”, no título, representa. “As luzes” referem-se à beleza das obras e à iluminação, natural ou não, das cidades italianas, mas paira sobre tudo uma atmosfera de medo, que o narrador não deixa de registrar, como os cartazes fascistas espalhados em algumas cidades

O visitante encontra luzes, por exemplo, na Igreja de S. Francisco, em Arezzo, mas não por uma tendência religiosa sua. Ao contrário, reafirma, logo de entrada, que o objetivo de suas visitas é somente a arte: “Que se possa ir a Roma só para ver o papa, eis um acto que passei a respeitar: a Arezzo fui eu só para ver Piero della Francesca” (p. 187). Lá se veem, desse pintor renascentista, os afrescos da *História da Verdadeira Cruz* (Figuras 44 e 45) que, para o narrador, “proclamam uma das horas mais felizes de toda a história da pintura” (p. 187). Certamente por isso as “sombras”, que aqui representam os danos que a obra sofreu ao longo do tempo, em forma de “superfícies cegas donde a cor e o desenho desapareceram”, são compensadas pelas luzes que o narrador considera ser a “monumentalidade das figuras”. A admiração faz sair da pena do calígrafo uma das passagens mais sensíveis do exercício: “o que resta dos frescos [...] conserva-se na lembrança com uma nota musical que de si mesma vai extraíndo ecos e infinitas modulações” (p. 187). Assim, pela memória, é possível reconstruir a imagem valiosa, e também completar, com a força do que restou em suas figuras, as lacunas que o tempo provocou, como os ecos de uma nota mantêm o som que já se perdeu.



Figura 44: *Descoberta e Prova da Verdadeira Cruz*, c. 1460 (Piero della Francesca)



Figura 45: *Exaltação da Cruz*, c. 1466 (Piero della Francesca)

As primeiras sombras desse itinerário, o visitante encontrará em Todi, na região da Umbria:

[...] Foi aqui que pude ver um grande cartaz eleitoral encimado pelas palavras CORAGGIO FASCISTI. Senti-me como se uma rápida sombra me arrefecesse o rosto. Olhei em redor, e a pequena praça de Todi transformou-se na Itália inteira: por ela me receei, e por mim: recordei os resultados das recentes eleições, o número de votos do Movimento Social Italiano, e esta peregrinação pessoal por caminhos e miradouros, pelas naves dos templos e pelos salões dos museus, tornou-se-me de súbito inútil, ociosa, com perdão da injúria que a mim próprio assim fazia, e também à Itália. Mas Todi é uma terra consoladora (p. 189).

Há, pelo menos, dois aspectos importantes nessa reflexão do narrador. Um, de natureza temporal, diz respeito à historicidade que, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, se impõe de variadas formas: da parte do autor, que escreveu o romance ainda sob a atmosfera da Revolução de 25 de Abril de 1974, e fez desse fato um ponto nevrálgico da narrativa; da parte do narrador, cujo processo de autoformação passará decisivamente pela sua inserção na história de seu país; da parte das obras de arte e monumentos históricos, cuja presença ao mesmo tempo remete ao passado e desperta um novo olhar sobre o homem e o mundo contemporâneos do narrador. A propósito do último exemplo, cabe registrar, para explicá-lo melhor, a digressão do calígrafo a partir da lembrança da múmia que viu em um dos museus do Vaticano (Figura 46), reflexão que não está no exercício, mas algumas páginas adiante:

Percebo, por exemplo (ainda mortuário exemplo e firmeza de olhos), esta múmia do Vaticano. É, em carne preservada para além da putrefação, uma proximidade. Separar-nos só aquele centissegundo em que me obstino a acreditar. Se o guia oficial do museu me vier dizer que entre este corpo e o meu corpo estão dois ou três mil anos, não duvidarei, uma vez que é obrigação dos guias saberem destas matérias. Mas não consigo representar-me o que sejam três mil anos, se o corpo está aí, resolvida pelo

silêncio a questão da ignorância da língua e estabelecido outro diálogo. As mãos, com seus longos e afilados ossos cobertos de carne que é só fibra e de uma pele negra, sem suor, que solicita o tacto de outras mãos, pouco lhes falta para que se movam, já meio fora da arca mortuária, mas ainda não fora da caixa de vidro que encerra o corpo. As unhas brancas, vivíssimas, não tardarão, humildemente, humanamente, a catar a caspa dos vivos. Eis a longa história (não a pré-história) da continuidade material dos homens. Durante milhões de anos, milhões de milhões de homens nasceram da terra e para ela voltaram. O húmus terrestre já é muito mais poeira humana do que crosta original, e as casas em que vivemos, feitas do que da terra saiu, são construções humanas, no sentido rigoroso de humano, feita de homens. Por isso eu escrevi que o crânio de meu pai era como uma pedra de construção (p. 199).



Figura 46: Múmia exposta em museu do Vaticano

Nesse romance de 1977, o autor expõe a mesma ideia que desenvolveria na entrevista concedida a Carlos Reis, que já mencionamos: a concepção do tempo como “uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. [...] e como se tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra ‘arrumação caótica’, na qual depois seria preciso encontrar um sentido” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 80). Assim, a declaração de que as unhas da múmia “não tardarão, humildemente, humanamente, a catar a caspa dos vivos”, metaforiza a força integralizadora do tempo, estabelecendo relações – supondo-se a imagem da tela – entre “as coisas que não têm (ou não parecem ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 80). Ou, poderíamos acrescentar, o pintor H. ao lado da múmia que viveu um dia.

O outro aspecto que consideramos relevante, naquela passagem do exercício, é de natureza estético-filosófica, pois aborda o problema da utilidade da obra de arte. É preciso ressaltar, no entanto, que o pintor-calígrafo não considera a arte, em si, como “inútil, ociosa”, mas sim a sua “peregrinação pessoal por caminhos e miradouros, pelas naves dos templos e

pelos salões dos museus”. A atitude de H., para ser compreendida, deve ser contextualizada. Em um momento anterior da sua escrita, quando a situação política não estava tão evidente que desviasse a sua atenção do foco que era ele próprio, o pintor soube resolver pacificamente a questão:

Estou outra vez a escrever, mas antes interrompera-me para ir colocar ao lado da estátua [o Santo Antônio de madeira] a cadeira em que estivera sentado. Agora, sim, estou no chão, de pernas cruzadas como o escriba egípcio no Louvre, levanto a cabeça e olho o santo, baixo-a e olho a cadeira, duas obras de homem, duas justificações para viver, e discuto comigo mesmo sobre qual é a mais perfeita, mais adequada à função, mais profundamente útil. Posto o que, tendo discutido, não dou o prémio ao santo nem o dou à cadeira. É um honroso empate, como se diz na linguagem dos jornalistas desportivos, os mais emolientes e repousantes homens entre os que escrevem, abades de uma religião tranquilizadora mais que quantas se inventaram até hoje. Acrescentarei que pouco faltou para me decidir pela cadeira, influenciado deslealmente por aquela outra que Van Gogh pintou (p. 140-141).

O “honroso empate” (irônico, portanto suspeito) tem a vantagem de não exigir que o pintor tome partido. Se o fizesse, provavelmente decidiria pela arte, pois a escolha da cadeira seria influenciada por uma pintura: ganharia a obra, não o objeto útil. No momento em que escreve o exercício, no entanto, reencontrando a si mesmo naquela pequena praça italiana que representou o país inteiro (e o seu também), diante de um cartaz fascista e cercado por uma conjuntura sombria, o calígrafo se cobra, talvez, por sua falta de engajamento – “Pensando bem, não tenho feito muita coisa” (p. 162) -, contemplando tranquilamente obras de arte enquanto pessoas são presas ou até assassinadas. O problema não é, portanto, a arte. Daí o seu pedido de perdão pela “injúria” que fazia a si e à Itália, ao desqualificar o objetivo de sua visita.

É ainda no exercício que o narrador, referindo-se a si mesmo, acaba por apresentar uma razão legitimadora da existência de obras de arte. Ante a impossibilidade de visitar todos os museus do Vaticano, sente “o remorso de estar deixando para trás, talvez para sempre, o quadro, o fresco, a escultura, o livro iluminado que provavelmente nos ajudariam, à boa paz, a compreender melhor este mundo e a vida que fazemos nele” (p. 190). A arte, portanto, ajuda a compreender. E isso é dever do homem: “julgo que cumpro o meu dever quando aproveito e tento perceber. Não se pode exigir mais a um homem comum” (p. 198). O Vaticano oferece ao visitante, além de obras de valor inestimável, a oportunidade de exercitar a sua capacidade de compreensão:

Aqui está, por exemplo, um Sócrates em cópia romana [Figura 47], com a sua cabeça redonda, o pescoço curto, a testa arqueada, o nariz esborrachado, os olhos que nem o vazio do mármore pôde apagar – aqui está o mais belo homem feio da história, aquele que obrigava os outros homens e [sic] renascerem de si mesmos, aquele que foi acusado de “honrar outros deuses e de ter tentado corromper a juventude”, e que por isso morreu. E são estas as duas eternas acusações contra o homem. Entro rapidamente em S. Pedro: eis a grandeza de uma Igreja triunfalista, mas eis também a vitória das obras do homem, a coroa da sua inteligência e da ousadia das suas mãos. Ali, à direita,



estava a *Pietà* de Miguel Ângelo [Figura 48], que um duvidoso louco mutilou. Mas os turistas não mostram desgosto grande, nada mais que a passageira incomodidade de uma ausência no roteiro<sup>74</sup> (p. 190-191).

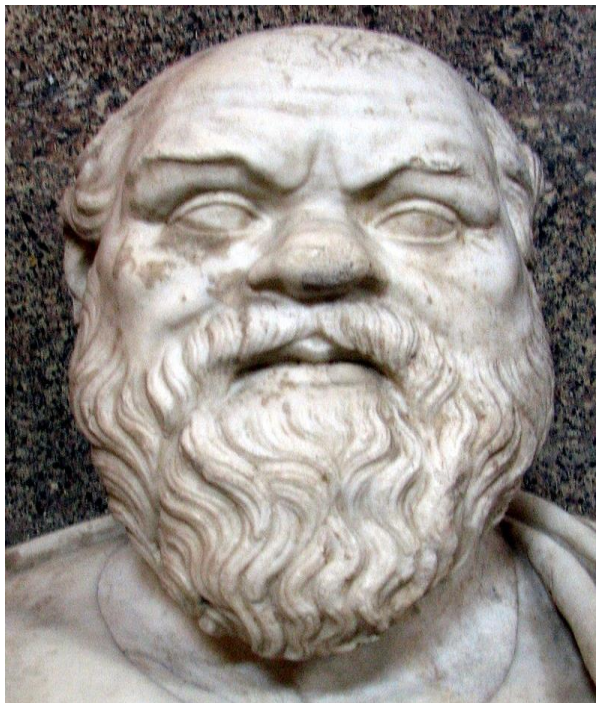


Figura 47: Busto de Sócrates em museu do Vaticano

Em um único espaço, como na tela imaginária do tempo, coexistem duas formas do pensamento ocidental: a antiguidade clássica e o cristianismo. O visitante tem franca admiração por uma, enquanto deprecia a outra em favor das obras do homem, de sua inteligência e ousadia. Ao mesmo tempo, registra a indiferença de outros homens perante a dimensão da obra humana, como em relação à escultura de Michelangelo, “nada mais que a passageira incomodidade de uma ausência no roteiro”. O saber, a religião, a arte (que é, à sua maneira, uma forma de saber), a vida: perceber tudo isso, organizar o pensamento em busca de um sentido para “o mundo e a vida que fazemos nele”, não é uma tarefa simples. Exige de cada um o desdobramento de si mesmo, como se faz ao metro de carpinteiro, para usar a metáfora sugerida pelo narrador:

---

<sup>74</sup> “No dia 21 de maio de 1972, um geólogo com distúrbios mentais atacou a obra *Pietà*, de Michelangelo, no Vaticano, enquanto gritava ‘Eu sou Jesus Cristo’. O húngaro-australiano Laszlo Toth, de 33 anos, deu 15 golpes na estátua com uma marreta, danificando o nariz, uma das pálpebras e arrancado o cotovelo de um braço. Alguns dos espectadores presentes aproveitaram a ocasião para levar os pedaços da estátua, o que depois tornou mais complicado o processo de reparação da obra. Toth nunca foi penalizado pelo crime, e no dia 29 de janeiro de 1973, estava internado em um hospital psiquiátrico na Itália. Tempos depois, ele foi deportado para a Austrália. Atualmente, a *Pietà* está protegida por vidros à prova de bala” (extraído de <http://seuhistory.com/hoje-na-historia/pieta-de-michelangelo-e-vandalizada-no-vaticano>. Acesso em 29 de abril de 2016).

São dez réguas de dez centímetros (ou cinco de vinte?), ligadas ponta a ponta, e que aparecem dobradas, assim projecto certo e medida errada. É preciso desdobrá-lo, estendê-lo, até ao seu tamanho para que o seu tamanho seja. Creio que também aos homens é preciso fazer-se o mesmo, ou que isso a si mesmos se façam. Nascemos já dobrados, já réguas apenas justapostas, e somos comprimidos, apertados. Temos três metros dentro de nós e comportamentos de mão travessa (p. 194).



Figura 48: *Pietà*, 1499 (Michelangelo)

Todo o esforço de H. consiste, pois, em atingir o seu tamanho real, desdobrar-se, sair do labirinto de si mesmo, e finalmente compreender. Sabe que conhecer a biografia de Sócrates não basta, assim como não basta ver grandes obras de arte, nem mergulhar no passado dos mortos. É preciso perceber, organizar, interpretar, ou, para usar a terminologia utilizada por Ricoeur (2012a, p. 82-83), é preciso que haja a “refiguração”, o terceiro estágio da *mimesis* que, considerando o antes da obra (*mimesis* I) e a obra em si (*mimesis* II), permite ao observador (do mundo da arte ou do seu próprio mundo) mudar o seu pensar e o seu agir:

Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor, a palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falte para continuar a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para o ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro (p. 195).

A julgar pelo que este exercício indica, e por todas as páginas do manuscrito acumuladas na escrivânia do pintor, a sua tentativa de compreensão, que partiu de uma imersão em si mesmo, agora se volta para o mundo. Entre um e outro, a arte cumpre a sua

função de fazer perceber. Neste momento, o que o viajante percebe, e o calígrafo registra (a escrita é uma outra forma de compreender), é o que os seus olhos de imediato veem: “a sigla MSI me aparece por toda a parte, nas paredes, no encosto dos bancos dos jardins, [...] os comerciantes saudosos de il Duce têm à venda cinzeiros com o retrato de Benito Mussolini fardado e cesário, entre frases mobilizadoras para a revindicta fascista (p. 191). Tendo dividido com a arte a atenção do pintor – pois, na verdade, todo o manuscrito manifesta essa dupla preocupação -, a política ocupará, a partir deste exercício, um espaço maior em sua vida e em sua escrita. É sintomática, nesse sentido, a passagem que encerra o texto, contendo o diálogo imaginário entre o viajante e Melina Mercouri<sup>75</sup>:

[...] Mas ali vai ela, é ela, Melina Mercuri, de chapéu de palha e vestido comprido, pálida e magra, com Jules Dassin. Arranco-me à indolência do sol e imagino este diálogo entre mim e ela: “Então, Melina, continua fora da Grécia. Aqui tão perto, e não pode entrar na sua terra. Como vão as coisas por lá?” E logo a resposta: “E por lá, como vão as coisas?”

Regresso ao meu lugar, olho as águas paradas deste mar interior que sabe tantas e tão antigas histórias, e repito a mim mesmo a pergunta: “E por lá, como vão as coisas?” (p. 192).

A reversibilidade da pergunta, que poderia ser feita a gregos, portugueses, espanhóis, italianos, e a quase todos os latino-americanos nas décadas de 1960 a 1980, principalmente, desencadeia no narrador a reflexão sobre a situação de seu próprio país e, mais importante, a sua posição em relação aos acontecimentos políticos recentes. Olhando para si mesmo, ou seja, “para o mar interior que sabe tantas e tão antigas histórias”, que pensa em fazer? No momento em que escreve, dois anos após a viagem, que pensa? Além da viagem em roda de si mesmo, orientada pela memória e organizada pela escrita, e das novas experiências em pintura, que os exercícios alimentaram, “alguma coisa está para acontecer” (p. 171). A resposta a Melina Mercouri introduzirá uma nova e definitiva etapa da autoformação do pintor, que analisaremos na seção seguinte.

---

<sup>75</sup> Maria Amalia (Melina) Mercouri (1920-1994) nasceu em Atenas, foi atriz, cantora e ativista política. Em 1960, ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes e indicação ao Oscar pelo filme *Never on Sunday*, de Jules Dassin, com quem foi casada. Encerrou sua carreira no cinema e entrou para a política em 1978. Durante a ditadura militar na Grécia, a partir de 1967, teve que se retirar do país e morar na França, viajando pelo mundo para denunciar as arbitrariedades do regime, período em que teve sua cidadania grega retirada e suas propriedades confiscadas. Retornou com a democracia, tornando-se a primeira mulher a assumir a pasta de Ministério da Cultura na Grécia.

### 3.3 O 25 de Abril em *Manual de Pintura e Caligrafia*

“Uma vida humana é uma história em estado nascente”. Para o autor da frase, Paul Ricoeur (2012a, p. 127), isso significa que “a ação está em busca de narrativa”. Dessa forma, qualquer experiência humana seria uma história potencial, contendo, no dizer do filósofo, uma “estrutura pré-narrativa”. Admitindo o paradoxo da ideia de uma “história (ainda) não contada”, Ricoeur a considera, no entanto, plausível quando se refere a episódios da vida que representam a origem daqueles que efetivamente são contados. A narração corrobora a existência anterior de uma identidade que se quer fazer conhecer. Recorrendo à psicanálise para reforçar seu argumento, o autor menciona a técnica que tem por finalidade fazer com que o paciente resgate fragmentos de histórias vividas, muitas vezes conflituosas, e consiga lhes dar uma forma narrativa:

Essa interpretação narrativa da teoria psicanalítica implica que a história de uma vida procede de histórias não contadas e recalçadas na direção de histórias efetivas que o sujeito poderia assumir para si e ter por constitutivas de sua identidade pessoal. É a busca dessa identidade pessoal que garante a continuidade entre a história potencial ou incoativa e a história expressa pela qual nos responsabilizamos (RICOEUR, 2012a, p. 128).

É, portanto, a busca da identidade que justifica a história contada. Antes desta, porém, existe a “pré-história”, como a designa Ricoeur (2012a, p. 129): “Narrar, acompanhar, entender histórias é apenas a ‘continuação’ dessas histórias não ditas”. De acordo com o seu esquema de representação da *mimesis*, essa etapa anterior ao texto e à sua recepção pelo leitor corresponde à “prefiguração” ou “*mimesis* I”, como já mencionamos. Intimamente relacionada com a identidade daquele que escreve, a prefiguração aponta caminhos para a crítica da obra, pois não desconsidera a pessoa do autor na sua configuração, ou seja, na elaboração artística do material, o que ocorre na “*mimesis* II”, de que resulta a obra “em si”. Cabe à “refiguração” ou “*mimesis* III”, papel do leitor, estabelecer essas relações que, se não explicam a obra, iluminam a sua gênese e a situam no espaço da memória do autor.

O pintor H. não poderia conhecer essas ideias de Ricoeur a respeito da *mimesis*, pois o seu manuscrito as antecede em pelo menos dez anos<sup>76</sup>, mas há uma coincidência evidente entre o pensamento do pintor e o do filósofo, a ponto de ambos utilizarem o termo “pré-história”, tanto para a história social como para a individual. H., por exemplo, comentando um

---

<sup>76</sup> Os três volumes de *Tempo e Narrativa*, a obra de Ricoeur que contém o pensamento aqui abordado, foram publicados entre 1983 e 1985. *Manual de Pintura e Caligrafia* é de 1977, e o manuscrito do narrador-personagem foi escrito entre 1973 e 1974.

trecho que copiara da obra *Contribuição para a Crítica da Economia Política*<sup>77</sup>, de Marx, afirma:

Há a pré-história da sociedade humana, a pré-história do indivíduo como parte da sociedade humana e, portanto, da sua pré-história, e outra vez a pré-história do indivíduo que seria o tempo da sua vida pessoal em que esse indivíduo se vê a si mesmo ou se averigua como parasitado pelo seu inconsciente (p. 197).

É pela via psicológica que H. tenta explicar a sua noção de pré-história, fato que também o aproxima de Ricoeur. A visão desse período pelo narrador (“o indivíduo se vê a si mesmo”) significa uma volta ao passado, com a finalidade de encontrar uma identidade, ou seja, de recuperar aquele ser que deu origem e justifica o indivíduo no presente. Há um momento importante em que essa visão do passado se confunde com o presente de H. como “escrepintor”, ou pelo menos como aprendiz de calígrafo. O narrador se aventura numa estratégia de escrita ficcional para falar de si nebulosamente, simulando um sonho, recurso que justifica ter utilizado para evitar “explicações que doutra maneira teriam de ser longas” (p. 178).

Dentre os fatos que H. recorda em seu estado de semi-inconsciência ficcional, estão os de sua adolescência e juventude em Lisboa: a vida com os pais em quartos alugados de casas divididas com outras famílias; as velhas alcoólicas e seus gestos insólitos; a coleta de fezes feita pela mãe em bacias cobertas com toalhas bordadas e impecavelmente limpas; o casamento feito e desfeito. Alguns desses fragmentos do passado reaparecerão com detalhes no livro de memórias de Saramago, que analisaremos no capítulo seguinte, ligando-o naturalmente ao romance em estudo, pois é essa relação que justifica a declaração do autor de que “o *Manual de Pintura e Caligrafia* provavelmente é um livro de aprendizagem; mas é também (e já o disse várias vezes) talvez o meu livro mais autobiográfico” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 38-39). É o espaço da memória do autor que permite o diálogo profundo entre essas obras.

Colocando entre parênteses, por ora, esses acontecimentos, importa registrar a narrativa onírica de H., que, embora peque, na opinião do próprio calígrafo, contra “a severa regra [...] de contar o acontecido, e nada mais”, vale pelo “pequeno e nada arriscado salto mortal de estilo” contido na frase “Parte de mim dorme, a outra escreve” (p. 177). Mais generosos do

---

<sup>77</sup> O trecho em questão inicia com a seguinte passagem: “O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência. Em certo estágio de desenvolvimento, as forças produtivas da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se no seu entrave. Surge então uma época de revolução social” (p. 196-197). Tal passagem anuncia não apenas o acontecimento social da revolução portuguesa de 1974, como a mudança individual do narrador diante das “relações de produção”, que se negará a continuar a ser o pintor de burgueses salazaristas.

que o autor do manuscrito, diríamos que essa passagem tem ainda o mérito de reforçar, pela memória, a ligação histórica do narrador com uma longa tradição que o precede e justifica, ao mesmo tempo que simboliza o presente e anuncia o futuro. Possui também a qualidade de ir além do escrito (e do romance): transitando pelos caminhos da história, da arte e da filosofia, o autor tece, sem ainda o saber, fios que ligarão sua narrativa a outras, vindouras e, provavelmente, ainda não imaginadas:

Adormecerei, não tarda, não pode tardar muito. Pela porta entreaberta do quarto percebo que a janela que dá para a rua, no atelier, não está já negra: começam as horas do cinzento e da subtil degradação que o tirará da sombra total para a claridade do dia aberto. Mas para isso é cedo ainda. Parte de mim já dorme, enquanto a outra escreve. Por isso tenho na frente, desdobrada como a carta do mundo, toda a minha pré-história, tão perto que me bastaria copiar os nomes, os acidentes –gráficos, os hidro-, os oro-. [...]

Enquanto estamos dormindo, escrevi eu, vela nas salas e nas praças o mundo silencioso das estátuas e das pinturas. É bem que assim seja. Se não, que seria de nós? É esse povo que segura o mundo, trocado no sono pela possibilidade de recuperar a pré-história, essas misteriosas folhas de papel, por exemplo, não a carta do mundo, mas essas folhas que vejo sonhando, já escritas, e que a sonhar leio, esforçando-me por acordar lendo, porque sei que aquilo nunca foi escrito por ninguém, e também não por mim. Em que outro país doutro mundo se escreve português? Que florestas deram estas folhas de papel, ou que trapos, ou que panos bordados? Parte de mim dorme, a outra escreve, mas só a que dorme poderia ler o que está escrito nas folhas de papel, é só no sonho que existe este vento levíssimo que as faz passar, uma a uma, à medida do tempo que a leitura demora. Não tarda que chegue a manhã.

[...] Serão as paisagens vidas para pintar? Quem só pintou rostos, e tão mal, e tão de nada, poderá aprender alguma coisa de Lorenzetti (Ambrogio)? No sonho, sim, mas só dentro dele, como só nele se deixam ler as prodigiosas folhas, quem sabe se o sexto e verdadeiro evangelho, quem sabe se os escritos perdidos de Platão ou tudo quanto falta da *Ilíada*, quem sabe se o que teriam escrito os que antes do seu tempo justo morreram? Esta paisagem, porém, está fora e dentro do sonho, é ela própria sonho e sonhador, sonho e coisa sonhada, pintura de duas faces que recusa a espessura da tábua.

Estou murmurando no sonho e registo o murmúrio. Não o decifro, registo-o. Procuo e encontro sinais fonéticos que ponho no papel. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história (p. 172-175).

Como Jano, o deus de duas faces a olhar simultaneamente para o passado e o futuro, o narrador se situa no intervalo espaço-temporal que a condição de sonhador lhe permite: “Parte de mim dorme, enquanto a outra escreve”. Seduzidos pelo pendor imaginativo de H., poderíamos também acompanhá-lo e supor uma analogia entre esse amanhecer que não tarda e o fim do regime ditatorial português: “não está já negra” a janela pela qual o espectador da história assistia ao “espetáculo do mundo”; a partir desse momento “começam as horas do cinzento e da subtil degradação que o tirará da sombra total para a claridade do dia aberto”. Por ora, é apenas um prenúncio, pois “para isso é cedo ainda”.

Enquanto o futuro aguarda a história que o escreva, o narrador tem diante de si, “desdobrada como a carta do mundo”<sup>78</sup>, toda a sua “pré-história”. Semelha o vitorioso navegante português que, como prêmio por suas conquistas em “mares nunca dantes navegados”, recebeu de Tétis a visão da “máquina do mundo”, e o conhecimento que ela encerra. Num primeiro instante, o mundo que importa ao aprendiz é o da sua própria vida, do seu passado, embora por ele navegue sem demora, reunindo caoticamente, como sói acontecer em sonhos, aqueles fragmentos que a sua memória guardou.

Interessam-lhe também outros mundos, como os das estátuas e das pinturas. Sem elas, “que seria de nós?”, pergunta o narrador, mais uma vez abrindo o horizonte textual para outras matérias, quem sabe filosóficas, muito provavelmente literárias, se pensarmos nas “folhas de papel” como os romances já ou ainda não escritos. Filosoficamente, a questão poderia ser posta nos seguintes termos: que seria do homem sem a arte: as folhas escritas, as pinturas, as esculturas? O narrador tem uma resposta: “É esse povo que segura o mundo”. Sendo assim, não admira que a pintura esteja presente no sonho, talvez como fruto do seu desejo de aprender aquilo que, acordado, não consegue fazer: uma arte como a de Ambrogio Lorenzetti, autor daqueles dois “mais belos quadros do mundo”.

Costuma-se atribuir aos sonhos o poder da premonição. Na criação de H., em que ocorre a simbiose entre sonho e sonhador, ou entre autor e obra, como uma “pintura de duas faces que recusa a espessura da tábua”, a menção a um “verdadeiro evangelho” e aos escritos de Platão ativa no espaço da memória de Saramago a conexão dessa passagem com os romances

---

<sup>78</sup> Embora o narrador não faça uma referência explícita, é curioso notar a semelhança de alguns aspectos do seu sonho simulado (como a presença de anjos e evangelhos) e da sua situação (como a busca de uma identidade e de um equilíbrio) com as indicações feitas pela carta do Mundo, no Tarô, que assim a apresenta: “Dentro de uma grinalda amendoada dança um personagem nu, coberto só parcialmente por um véu que desce do seu ombro esquerdo; na mão do mesmo lado traz uma vareta. Nos cantos da carta, quatro figuras evocam a representação simbólica tradicional dos evangelistas: anjo, águia, leão e touro (embora este último pareça mais um cavalo). A grinalda está formada de folhas simples e oblongas (no Tarô de Marselha da editora Grimaud, as folhas do terço superior são amarelas, as do meio vermelhas e as da parte inferior azuis); está amarrada, em cima e embaixo, por laços vermelhos em forma de xis. Dentro do espaço ovulado que a grinalda limita – com o pé direito pousado sobre um suporte vermelho (ou amarelo) e a perna esquerda dobrada por trás do joelho direito – está o personagem que parece dançar. Sua cara poderia ser masculina, mas tem seios de mulher; o véu curto que o cobre tapa justamente o seu sexo. Em uma mão leva a vara, na outra um objeto indeterminado. No ângulo superior direito da carta há uma águia, a cabeça aureolada por um círculo vermelho, olhando para a esquerda; no ângulo oposto, um anjo olha para baixo. Nos ângulos inferiores se vê, à direita, um leão amarelo com auréola rosada, representado de frente; à esquerda, uma espécie de cavalo, o único dos quatro sem auréola. Este último animal, que é visto de três quartos, olha para a frente e para a esquerda. Tanto o leão como o cavalo parecem dotados de asas de composição semelhante às folhas da grinalda. Significados simbólicos: finalização, realização. Recompensa. Apoteose. Encontrar o próprio lugar no mundo. Centralizar-se. Alegria de viver. O sensível, a carne, a vida transitória. O equilíbrio inspirado”. (Disponível em <http://www.clubedotaro.com.br/>. Acesso em 21 de maio de 2012).



*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *A Caverna* (2000)<sup>79</sup>, respectivamente, funcionando, para o leitor atual, como uma espécie de oráculo que previsse quais seriam as “prodigiosas folhas” a serem escritas, e que o sonho já anunciava.

A alusão a Platão é reiterada quando o narrador se refere a “homens e mulheres entrando e saindo de cavernas”, esperando pela “história que os há-de contar”, porque é preciso que assim seja. Seu pensamento aproxima-se novamente do de Ricoeur (2012a, p. 129): “Contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas. Essa observação ganha toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração”. Que se narre, pois, a história potencial, como aquela que a memória guarda às vezes obsessivamente, até que a escrita alivie a dor do vivido.

Provavelmente seja essa a razão (e não apenas para indicar uma das datas possíveis do seu nascimento, segundo aquele critério de Adriano-Yourcenar de lançar um olhar inteligente sobre si mesmo) por que o calígrafo decide narrar o episódio ocorrido nos anos da guerra civil espanhola (1936-1939):

[...] um polícia de Lisboa me apanhou com uns papéis na mão, pobres e mal impressos rectângulos de papel, ainda com tinta húmida, em que se protestava contra o envio de trigo para as tropas franquistas e se atacava o fascismo, tanto o de fora como o de dentro. Assinava esses papéis uma Frente Popular Portuguesa (influência onomástica da França, por certo, digo eu)<sup>80</sup>, que nem sonhava o que fosse. [...] Estavam os papéis num montinho, em cima de um muro baixo, e hoje sou capaz de imaginar o sobressalto de coração de quem os lá pusera, assim tão acamados, para que se servisse quem passasse e quisesse saber de crimes. Eu era pequeno de mais. Agarrei nos papéis todos e cheguei-me à luz para ler melhor. [...] Mas recordo muito bem (ódio velho não cansa, disse o Rebelo da Silva) a mão que me agarrou bruscamente um braço (com a violência caíram todos os papelinhos ao chão) e a voz do polícia. Apenas não consigo lembrar-me da cara dele. Sei que já não era novo, passaram anos bastantes para que ele justamente morresse, e apenas me pergunto se depois pensou no que fizera, se à

<sup>79</sup> Atualizando o “Mito da Caverna” de Platão, esse romance opõe temas como verdade e ilusão, tradição e contemporaneidade, artesanato e industrialização, propondo uma leitura crítica da ideologia consumista e dos valores humanos na era da globalização.

<sup>80</sup> Havia, de fato, influência francesa, a julgar pelo relato sobre essa organização portuguesa, extraído da página virtual da Fundação Mario Soares: “Durante os primeiros meses da Guerra Civil de Espanha, os exilados republicanos em Paris, juntamente com Bernardino Machado, que se estabeleceu no Mónaco em Janeiro de 1937 (depois de uma breve estadia em Valência, para onde se tinha mudado em Setembro do ano anterior, abandonando Madrid, devido à instabilidade causada pelo início da guerra), concertaram novos esforços para relançar um movimento revolucionário, por um lado, tentando obter recursos financeiros e, por outro, tentando unir os diferentes agrupamentos políticos, para o que formaram, em Paris, um “Comité de Acção”, tendo em vista a criação da Frente Popular Portuguesa. Neste contexto, entre 1936 e 1937, Afonso Costa e José Domingues dos Santos, com o apoio de Bernardino Machado, procuram obter um empréstimo do governo espanhol destinado a financiar a propaganda contra a ditadura e lançar um movimento revolucionário. O empréstimo, além de necessário em termos materiais, visava ainda incentivar à união muitos anti-fascistas que até então permaneciam duvidosos quanto ao sucesso de uma revolução. Paralelamente às negociações junto do embaixador espanhol em Paris, Luís Araquistain, para a obtenção do referido empréstimo, as atenções concentraram-se no redobrar da campanha de propaganda contra a ditadura em Portugal e de apoio à Espanha republicana”. Disponível em <http://www.fmsoares.pt/>. Acesso em 25 de maio de 2016.



hora da morte não sofreu um pouco mais por isso (se há justiça e se crimes maiores não tinha). Baixou-se para apanhar um papel, que leu, mandou-me que apanhasse todos os outros e lhos entregasse, enquanto continuava a segurar-me o braço com força escusada, porque eu nem solto seria capaz de fugir. Fiquei a conhecer uma forma de medo que até aí não sabia que existisse: o medo da vítima escolhida, condenada sem julgamento, o medo do réu que foi nascido para o ser. Estou a tentar definir hoje esse medo de então, propenso a exagerar para me aproximar do inexprimível. [...] O homem quis saber se alguém me entregara os papéis para distribuir (Andavas a distribuir, diz lá, malandro”) e eu repeti, chorando, a minha verdadeira mas não verdadeira história. Para o polícia, a minha verdade era a mentira. [...] Fui levado para a esquadra, a muitos quarteirões de distância, metodicamente sacudido e ameaçado, pelas ruas naquele tempo e àquela silenciosas. Coisa tão sem importância, tão sem crime – porquê este tremor de raiva que mal domino?

[...] Enfim soltaram-me, dizendo que eu tinha muita sorte, que “lá embaixo” eram de opinião que não valia a pena. Mas ficavam-me com o nome e a morada. Cheguei a casa muito tarde para os simples hábitos que eram os meus e fui repreendido e interrogado por causa da demora. Calei-me. O mais certo foi terem meus pais pensado que eu me decidira nessa noite a perder a virgindade. Era verdade, mas não como eles julgaram, a única que eles podiam julgar (p. 110-112).

Detalhadamente narrado, o tratamento desse episódio difere daqueles apenas mencionados no sonho simulado do narrador, que talvez não desejasse lhes dar mais espaço do que o necessário para que o leitor conhecesse minimamente a sua história de vida. Poderíamos supor que o autor, privilegiando o caráter ficcional e existencial da obra, apenas referiu fatos cuja narração só teria razão de ser desenvolvida em um livro de memórias, escrito não mais para compreender um mundo, mas para deixá-lo a salvo do esquecimento. Quanto a H., o motivo para o laconismo e a nebulosidade da escrita daqueles acontecimentos é o mesmo que o fez pormenorizar, ao contrário, o episódio da morte do pássaro: “Não são os vistos de fora os mais importantes factos, mas os de dentro, o pássaro morto, a bofetada<sup>81</sup>, e outros, todos também de fora, mas todos passados para o lado de dentro” (p. 178).

Tornada efetivamente história, a “história (ainda) não contada” (RICOEUR, 2012a, p. 128) do rapazinho em situação kafkiana transfere para a escrita – que busca, assim, aproximar-se do inexprimível – o sentimento da época do acontecido (“ódio velho não cansa”, “o medo da vítima escolhida”, “este tremor de raiva que mal domino”). A visão subjetiva desse episódio torna-o semelhante, em importância, ao do pardal morto, que as esculturas de Trubbianni resgataram, principalmente porque, desta vez, o narrador é a vítima, o pássaro preso. Aproxima ainda os episódios o fato de ambos serem lembrados durante a viagem à Itália. No caso deste último, após ser detalhado na passagem que citamos, retornará com os “devaneios do pintor ermado” (p. 161) quando este associar mais uma vez o cavalo de S. Jorge, no quadro de Vitale da Bologna, àquele pintado por Picasso em *Guernica*:

---

<sup>81</sup> No livro *As Pequenas Memórias* (SARAMAGO, 2006, p. 41) o autor recordará a bofetada que o pai lhe deu por ele ter repreendido um vizinho que o importunava durante um jogo de cartas em família.

Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, por França e Espanha, a Paris, ao Bairro Latino, à Rue des Grans-Augustins, e dizer a Picasso: “Homem, eis o teu modelo.” Nesse tempo, em Lisboa, uma criança, sem saber de Guernica, e de Espanha quase nada, a não ser Aljubarrota, segurava nas mãos uns húmidos pedaços de papel, transmitia sem saber o apelo político de uma Frente Popular Portuguesa que foi esse o nome que teve, mais o que fez ou tentou, como tanto mais feito e tentado, até um dia (p. 161).

O aspecto mais importante dessa escrita do passado, a nosso ver, é que o narrador, legitimando a subjetividade ao não reprimir a sua revolta, prepara-se para o estágio seguinte: universalizar a sua dor, ou seja, deixar de mirar unicamente a si mesmo para olhar o mundo à sua volta e reconhecer a sua postura inerte diante da realidade. Antecipando-se à ação, a escrita abre espaço para a voz de quem não se cala:

Morte e destruição. Algum tempo mais tarde, contado por anos, saberei do grito do franquista Millan Astray. E mais tarde ainda, enfim, aprenderei, e saberei quase de cor, as palavras de Unamuno: “Há circunstâncias em que calar-se é mentir. Acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido: Viva a morte! Este paradoxo bárbaro repugna-me. O general Millan Astray é um aleijado. Não há descortesia nisto. Cervantes também o era. Infelizmente, há hoje em Espanha demasiados aleijados. Sofro ao pensar que o general Millan Astray poderia fixar as bases duma psicologia de massa. Um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes, procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros.” E tarde por diante na vida terei corado de vergonha, quando pela primeira vez li a oração nacionalista espanhola do tempo: “Creio em Franco, homem todo-poderoso; criador de uma Espanha grande e da disciplina de um exército bem organizado; coroados dos mais gloriosos louros; libertador da Espanha que agonizava e cinzelador da Espanha que nasce à sombra da mais rigorosa justiça social. Creio na Propriedade e na grandeza da Espanha na qual se prosseguirá a rota tradicional, que todos nós, Espanhóis, seguiremos; no perdão para os arrependidos de coração, na ressurreição dos antigos corpos de ofícios organizados em Corporações; e na Tranquilidade duradoura. Amén.”<sup>82</sup>

Como a indicar que o terror é atemporal e a desgraça humana não tem pátria, o narrador transita do passado para o presente, da Espanha para Portugal, e encontra o mesmo cenário de morte, destruição, autoritarismo e cegueira. A diferença é que agora há um homem interessado em intervir de alguma forma. A escrita dos exercícios, bem como as reflexões a respeito deles, perseguindo veredas do pensamento e da memória, citando e comentando outros autores, conduziram o pintor a um estágio de conscientização não apenas pessoal, ou seja, da sua

<sup>82</sup> O grito do general Millan Astray (1879-1954) e o discurso de Miguel de Unamuno (1864-1936) fazem parte do mesmo evento, ocorrido no auditório da Universidade de Salamanca em 12 de outubro de 1936. Comemorava-se o Dia Nacional da Raça, juntamente à abertura do ano letivo. Estavam presentes Unamuno, como reitor da Universidade, a esposa do general Franco, Carmen Polo de Franco, o general Millan Astray e outras autoridades. Entre os oradores, o professor Francisco Maldonado pronunciou um discurso fascista, apoiado pelos ouvintes, entre os quais o general Millan Astray, que saudou o regime com o grito “Viva a morte!” A versão integral do discurso-resposta de Unamuno, de que Saramago cita um trecho, pode ser conferida em THOMAS, 1964, p. 49-50.

identidade como homem e como artista. Esse processo de autoconhecimento – em muito promovido pela arte – permitiu-lhe também “compreender melhor este mundo e a vida que fazemos nele” (p. 190), o que significa, considerando o momento político da narrativa, uma tomada de posição no “campo do poder”, para lembrar as lições de Bourdieu (1996):

[...] Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor. Pintor deste santo, desta Lapa, deste mártir, deste crime e desta cumplicidade. Em 1485, já Nicolò dell’Arca compreendia muita coisa: da sua *Lamentação*, só aparentemente chorada sobre a morte de um deus, pode tirar-se o Cristo e substituí-lo por outros corpos: o corpo branco rebentado pela mina, com todo o baixo-ventre arrancado (adeus, meu filho impossível); o corpo negro, queimado a napalme, com as orelhas cortadas, algures guardadas num frasco de álcool (adeus Angola, adeus Guiné, adeus Moçambique, adeus África). Não vale a pena tirar as mulheres: não há nenhuma diferença no choro. Pensando bem, não tenho feito muita coisa (p.162)

A análise de H. propõe uma dialética entre arte e história, de modo a conceber um movimento pendular em que o caráter universalizador da arte, representado pela cena de um homem morto – Jesus ou qualquer outro (v. Figura 26, na seção anterior) – lamentado por mulheres ao seu redor, particulariza-se no sofrimento de portugueses e africanos (“o corpo branco rebentado pela mina”, “o corpo negro queimado a napalme”), no contexto histórico dos anos de 1970, para depois retornar à universalidade da morte humana: “Não vale a pena tirar as mulheres: não há nenhuma diferença no choro”.

A situação política portuguesa começa a se tornar mais concreta no romance, com a menção à Guerra Colonial, que foi, de acordo com Lincoln Secco (2005, p. 12), “o início de tudo. Sem ela não teria havido nenhuma revolução portuguesa. Ao menos na forma em que ela ocorreu. O epicentro do abalo não era a metrópole, mas a África”. Com a economia comprometida por causa da guerra, a emigração aumentou, assim como a deserção e, em consequência, o descontentamento tanto de civis como de militares. Politicamente, a situação se agravou:

Com a morte de Salazar, em 1970, a ditadura continuou. Apesar das esperanças despertadas pela “primavera marcelista” (refere-se a Marcello Caetano, um renomado professor e especialista em Direito Administrativo), a Guerra Colonial permaneceu, a imprensa continuou amordaçada, jornalistas perseguidos e opositores políticos presos e torturados pela temida Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) (SECCO, 2005, p. 12).

Com essa imersão na História, e disposto a participar dela, já é possível a H. responder à indagação que Melina Mercouri, a ativista grega, no diálogo imaginário em Positano, havia lhe devolvido (“E por lá, como vão as coisas?” (p. 192)):

Ambos calámos as respostas. (Não tenho nenhum amigo fascista, ou alguém me engana. Todos somos, ao mesmo tempo que somos os defeitos que temos e as qualidades, antifascistas. Assim. Já pusemos as nossas assinaturas em papéis, gravemente, como quem espera que daí venha o maior bem ao mundo e a Portugal. Já todos demos algumas vezes dinheiro para boas obras e por misteriosas vias, sem saber muito bem qual de nós foi o do recado, ou não querendo reparar. Já trocámos livros e leituras, opiniões e profecias. Já desejamos a morte de Salazar. Detestamos agora as vidas deste Tomás e deste Marcelo. Sonhamos com o seu desaparecimento, sem sabermos nem nos perguntarmos como será depois e quem. [...] Salazar continuou a governar, depois caiu da cadeira, depois ficou podre, depois morreu. E agora temos o Marcelo com dois ll, como o Tomás é Thomaz, o povo grei e a pátria sagrada. Tudo é outra coisa para ser melhor o que não quer parecer. É assim, Melina, que por cá vão as coisas. Presumo que por lá não seja muito diferente.) (p. 201-202).

De fato, do seu grupo de amigos, o único a ter uma atividade política é Antônio, o arquiteto, o mesmo que descobriu a tela negra que continha o segundo retrato de S., e que involuntariamente desencadeou a escrita de H. A prisão desse amigo, ao mesmo tempo que o retirará do convívio do grupo e do leitor, paradoxalmente o transformará em uma espécie de herói, como veremos adiante. Com a situação de clandestinidade do Partido Comunista de Portugal, à exceção de Antônio, o grupo de H. não se arriscava. Por isso o pintor admitia: “não tenho feito muita coisa”.

Devemos reconhecer, no entanto, que no manuscrito de H. deparamos desde o início com a marca da oposição do narrador em relação ao regime salazarista. Lembremos, por exemplo, sua aversão a S., que deflagrou o processo de “busca da verdade”, cujo início pode estar localizado na pergunta “Quem é este homem?” (p. 14). Desviando-nos, no momento, de examinar o pronome *quem* pelas vias psicológicas da constituição de uma identidade (inclusive se admitirmos a possibilidade de o pronome referir-se ao próprio narrador), interessa-nos aqui o que esse pronome simboliza em sua configuração social e estética. Consideremos, para essa discussão, que H. se refere, na pergunta acima, à personagem S., industrial importante que lhe encomenda um retrato para a sala do Conselho da empresa de que é presidente, a SPQR. Quem é, portanto, S., ou melhor, o que ele representa?

Dentre as personagens do romance-manuscrito, há três cujos nomes são reduzidos a suas iniciais: o narrador-personagem, H., o empresário S., paradoxalmente secundário e desencadeador da intriga, e M., irmã do amigo militante, de quem falaremos adiante. Essas letras iniciais permitem várias suposições. Em relação a H., o crítico Horácio Costa (1997, p. 278-279) observa que é uma inicial “não se sabe se referente a um nome ‘real’ ou não ou se simplesmente relativa a ‘Homem’ ou a ‘Herói’ mas, em todo caso, sempre uma consoante significativamente muda quando adjunta a vogais na língua portuguesa”. Ao contrário do silêncio da letra H inicial, a consoante sibilante (S) representaria aquele que se impõe pela voz,

ou, em outras palavras, aquele que é Senhor, o que já indica, de saída, a oposição que alimenta o conflito vivido pelo protagonista. Considerando-se essas duas iniciais, uma disposição análoga à espacial, que é a localização do pintor diante do seu modelo, adquire no romance uma dimensão política, que pode ir da esfera individual – o Homem (empregado, mandado, comprado) diante do Senhor (patrão, mandante, dono) – à esfera coletiva – o Homem português (H.) diante de Salazar (S.)<sup>83</sup>.

Reconhecendo os riscos dessa interpretação, à qual tanto podem ser apresentadas objeções como alternativas por outras razões legítimas, busquemos no próprio romance um argumento que nos permita insistir. Na passagem em que o narrador justifica a escolha por indicar apenas a inicial de alguns nomes (“Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes”, p. 25), encontramos uma lista de possibilidades:

Posso eu escolher qualquer destes para S. (esse)?: Sá Saavedra Sabino Sacadura Salazar Saldanha Salema Salomão Salústio Sampaio Sancho Santo Saraiva Saramago Saul Seabra Sebastião Secundino Seleuco Semprônio Sena Sêneca Sepúlveda Serafim Sérgio Serzedelo Sidónio Sigismundo Silvério Silvino Silva Sílvio Sisenando Sísifo Soares Sócrates Soeiro Sófocles Solimão Soropita Sousa Souto Suetónio Suleimão Sulpício (p. 24-25).

A presença, na lista, dos nomes de Salazar e Saramago, ao lado de outros também significativos para a obra, como Sócrates e Sísifo, ou para o contexto português, como Sebastião, Sidônio, Soares, indica que esse rol não é gratuito (como, de resto, nada deve ser em literatura), e pode embasar a nossa interpretação de que o autoritarismo da personagem S. o aproxima do nome de Salazar. Além disso, se nos for permitida uma projeção no espaço da memória de Saramago, no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* há uma referência à letra S como símbolo do ditador português, bem como do nazismo, corroborando a nossa hipótese: “Se o filho de Lídia vier a nascer, se, tendo nascido, vingar, daqui por uns anos já poderá ir aos desfiles, ser lusito, fardar-se de verde e caqui, usar no cinto um S de servir e de Salazar, ou servir Salazar, portanto duplo S, SS, estender o braço direito à romana, em saudação” (SARAMAGO, 1988, p. 363).

A consciência política de H., que agora se fortalece com o registro desses fatos históricos da Europa, no passado e no presente, mostrava-se, antes da escrita, como a sua consciência artística, ou seja, conformada à situação, no sentido de que o cidadão passivo e o

---

<sup>83</sup> No original datilografado de *Manual de Pintura e Caligrafia*, lê-se a inicial P em lugar de S para identificar essa personagem, como se pode observar na fotografia da primeira página do romance, selecionada para a exposição “José Saramago – a consistência dos sonhos” (AGUILERA, 2008, p. 81). A substituição daquela letra pelo S pode ter sido motivada pelo nome de Salazar, hipótese que adotamos, embora o P pudesse sustentar uma interpretação semelhante, se lhe fosse atribuída a significação de Poder.

pintor frustrado, reunidos na pessoa de H., viviam segundo as circunstâncias mais cômodas, “sem desassossegos grandes”, como queria Ricardo Reis. O exercício da escrita, no entanto, à medida que fez surgir uma obra diferente da que o pintor estava habituado a compor, também lançou as sementes de um novo homem, motivado pelo desejo de compreender:

Não serei capaz de ir mais longe, por enquanto, mas o sinal dessa incapacidade, o risco de unha que o marca, é já o primeiro passo, ainda que outros não continuem: o que distingue o passo único de um primeiro passo é apenas a paciência que houve, ou não houve, para esperar o segundo. Com Sócrates, a arte e Marx, qualquer pode ir longe: calçar as botas de um pai, é também maneira de ser homem, enquanto o próprio pé não cresce ao seu tamanho de adulto (p.198).

Assim, para o narrador, munido da filosofia clássica (Sócrates), da arte (como o melhor do que viu na Itália) e do pensamento social, político e também filosófico de Marx, “qualquer pode ir longe”, pois esses saberes, grandes como a figura do pai em relação ao filho pequeno, seriam indispensáveis para “compreender melhor este mundo e a vida que fazemos nele” (p. 190). Para isso, é necessária a vontade do primeiro passo, corajoso o suficiente para não ser o único, afinal, uma consciência não se forma para ficar inerte, ou não valeria o esforço de compreender.

Provavelmente por pensar assim, ou por ser natural a ação quando baseada na percepção profunda do homem e do mundo, H. deu o segundo passo, que havia ensaiado, mas não concluído, com o retrato clandestino de S.. Desta vez, executando a encomenda dos senhores da Lapa, a pintura verdadeira – aquela que supostamente revelaria a verdade do artista e a do modelo – não será feita em tela separada, muito menos coberta por uma camada espessa de tinta preta, embora também não se deixe explicitar. Ocupará um espaço intermediário: sem deixar de ser semelhante ao modelo, voltar-se-á contra ele, como uma insurreição. Deixemos que o pintor explique:

Tanto a mulher como o homem, estavam (como vou dizer?) duplamente pintados, isto é, com as primeiras tintas necessárias para lhes reproduzir os traços e os planos do rosto, da cabeça, do pescoço, e depois, sobre tudo isto, mas de uma maneira que não permitia descobrir facilmente onde estava o excesso, outra pintura se sobrepunha, que, por assim dizer, não fazia mais do que acentuar o que já lá estava. No caso da mulher o efeito era mais visível porque com ela tivera eu de interpor a pintura intermédia que era a maquilhagem. O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta (p. 204).

Se, em toda a sua carreira de retratista, o trabalho de H. se resumia a “disfarçar o que não poderia ser mostrado” (p. 8), agora não parece mais haver de sua parte disponibilidade para a satisfação do modelo, especialmente em se tratando da alta sociedade portuguesa, representada, no caso, pelos senhores da Lapa. Embora sem nome, nem sequer as iniciais, a

menção ao local de Lisboa onde moram é suficiente para deduzir a que classe social pertence o casal. A Lapa (antiga freguesia, atualmente anexada à de Estrela) é uma região nobre da cidade, onde se concentra boa parte das embaixadas existentes em Portugal, além da Assembleia da República e da residência oficial do Primeiro-Ministro do País (Palácio de São Bento), por exemplo. A escolha desse bairro pelo autor não parece ter sido aleatória, se lembrarmos que o local estava no itinerário de ocupação do Movimento das Forças Armadas na madrugada de 25 de abril de 1974. A descrição, embora rápida, da casa e de seus donos, ratifica a situação social a que pertencem: é uma “opulenta, grave e silenciosa casa”, de uma senhora “amável, mas distante, mas gelada por trás do verniz da educação”, e de um senhor anticomunista: “‘Fumava havanos, mas agora’, sentenciou o dono da casa, e ofereceu-me um charuto holandês, fabricado, provavelmente, com o melhor tabaco de Cuba” (p. 159-160). Imerso nesse ambiente burguês, H. começara o trabalho, e logo a transformação se anunciou:

A mão colhe de longe o que está no rosto, enquanto o pensamento se ausenta, revê, usando de uma outra maneira os olhos que neste momento passam do rosto à tela, revê as correntes da Laguna, lentas, pastosas no lodo subjacente, divididas em verdes e azuis, com nervuras mais claras que separam as grandes faixas coloridas, e uns barcos brancos como pulgões minúsculos naquele reino mais vegetal do que aquático. Passeio o pincel sobre a tela com a mesma lentidão com que as correntes da Laguna se movem, não é o rosto que eu pinto, mas a Laguna que eu penso. Que vai sair daqui? (p. 160).

A imagem de uma laguna e o movimento lento de suas águas, que remetem naturalmente a Veneza, devido à referência que lhe foi feita nos “exercícios”, sugerem também uma correspondência com a gradativa mudança por que H. tem passado. Aprisionada, uma laguna acumula em si elementos vegetais que se sedimentam, ao mesmo tempo que o movimento das correntes aquáticas a impele para a libertação. Experiência de vida acumulada, frustração consigo mesmo e com a política de seu país, tudo representado ali pelos senhores da Lapa, são fatores suficientes para a reação de H., que ficará patente no quadro que pinta: “A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente” (p. 222). A percepção de sua própria mudança é descrita por H. em vários momentos do romance, mas há uma passagem em especial que, por sua simbologia, tanto pode se referir ao protagonista como ao evento político decisivo que ao mesmo tempo se presente:

Alguma coisa, no entanto, se aproxima. Penso que os tempos assinalados se anunciam com trombetas que nós, humanos, não ouvimos, porque a altíssima vibração do som não é captável pelos nossos rudimentares órgãos da audição. Penso também que os cães ouvem essas trombetas, e que nós, humanos, devemos a eles estar mui atentos, porque quando esses animais uivam, e não só à Lua o fazem, é o som das trombetas que os põe nesse transe. Uivam então os cães e principalmente o fazem de desespero por não poderem a nós dizer que coisas são essas que se anunciam. Daí que elas passem quase despercebidas, depois, de nós, porque não estávamos onde era preciso que estivéssemos ou dormíamos quando era mister estar vigilante (p. 172).

Na vida prática de H., as trombetas anunciam a mudança radical por que ele passará a partir do momento em que os senhores da Lapa desistem do quadro e do pintor<sup>84</sup>. Momento tenso, grave, com o seu quê de ridículo, que faz rir a filha inteligente do sisudo casal. Posto para fora da casa da Lapa, levando a contragosto dos donos o quadro inacabado, H. sabe que deflagrou a ruína de sua carreira, e um novo tempo virá.

É o tempo, por outro lado, o que angustia o pintor. Após vagar pelas ruas de Lisboa, pela segunda vez, pensando no ocorrido e no seu futuro, recorre à caligrafia, enquanto observa o relógio de pulso sobre a mesa. À semelhança da conhecida reflexão de Santo Agostinho acerca do tempo, no livro XI de suas *Confissões* (1996, p. 322), H. escreve:

Vejo o ponteiro dos segundos saltitar ao pé-coxinho, circulando, circulando, e acho que isto é, em ponto minúsculo, um retrato da geral vida dos homens. Melhor que um retrato: uma noção confortável do tempo. Não se sabe o que o tempo seja. Provavelmente é um fluído contínuo não visível (simples imagem minha para me aperceber no que estou dizendo), mas a invenção dos relógios, destes que avançam por pequeninos sacões, introduzira nesse fluído minúsculos patamares, rapidíssimas pausas, que, na sua sucessão e na sucessão dos saltos no vazio seguintes, nos davam a impressão tranquilizadora de que o tempo é uma soma, um adicionamento de tempos sucessivos que, pela infinitude dos números, nos prometiam a eternidade. Mas os relógios modernos, eléctricos ou electrónicos, vieram recuperar a angústia da ampulheta: como na areia, o tempo escorre neles sem pausa, sem descanso, sem nenhum patamar onde possamos descansar um instante brevíssimo. Estas coisas, que em si mesmas são banais e decerto já antes muitas vezes ditas, têm nesta altura muita importância para mim. Água que corre, a minha vida bateu contra uma comporta levantada no caminho: por enquanto, nesta pausa forçada, enche, reflui, percorre-se de movimentos que se contradizem e contrapõem. Estou na infinitésima pausa do relógio. Mas o tempo, que se acumula, empurra-me. Olho o retrato dos senhores da Lapa. Têm os olhos fitos em mim, não me largam à medida que me vou deslocando no atelier. E é sentindo a sua presença que me aproximo da tela onde já pintei o ladrilhado absurdo copiado de Vitale da Bologna e a prisão que se perspectiva quase até ao ponto de fuga. Estou a pintar o santo. Fora das grades (p. 211-212).

Noção das mais imprecisas e escorregadias, o tempo tem intrigado a humanidade em todas as épocas. Para compensar a sua impotência diante do mistério, o homem buscou meios de medir, por convenção, esse fenómeno, vivendo a ilusão de controlá-lo, e “a impressão tranquilizadora de que o tempo é uma soma [...] de tempos sucessivos”. Segundo o narrador, a invenção dos primeiros relógios mecânicos prometia a eternidade: sendo infinitos os números, também o seriam as voltas dos ponteiros, que substituíam, assim, “a angústia da ampulheta”,

<sup>84</sup> A discussão em torno do pagamento do quadro é mais uma referência à relação entre pintor e comprador, que fora representada pelo desenho de Bruegel, o Velho, no início do romance (p. 6). Geralmente ofuscadas pelas obras, as transações comerciais que as envolvem são parte importante do trabalho do pintor, e podem influenciar, beneficemente ou não, o resultado. Um caso exemplar, para o qual remetemos o leitor, depreende-se das cartas de Albrecht Dürer a Jacob Heller, que lhe havia encomendado um tríptico para a igreja dos dominicanos em Frankfurt, em 1507. A insatisfação dupla (do cliente, pela demora na execução da obra; do pintor, pelo pagamento que considerou injusto) dá o tom das correspondências, que mostram os bastidores nada sublimes de uma obra-prima (Cf. LICHTENSTEIN, 2013, p. 24-39).



sentimento oposto que retornou com os relógios elétricos. É nesse ponto que a reflexão de H. mostra a sua motivação, que é toda ela subjetiva: “Estas coisas [...] têm nesta altura muita importância para mim”. A imagem da água represada para simbolizar a sua vida dá a dimensão de sua angústia: “o tempo, que se acumula, empurra-me”. Não sendo mais um homem jovem, o tempo vivido, acumulado, é provavelmente maior do que o que lhe resta, especialmente se tem que começar tudo de novo, visto que sua carreira como pintor de burgueses está aniquilada.

Mas é precisamente a reação do pintor à pressão desses modelos (“Têm os olhos fitos em mim, não me largam à medida que vou deslocando no atelier”) que derrubará “a comporta levantada no caminho”. Distanciando-se do quadro, como se, subversivamente, virasse as costas aos opressores, H. aproxima-se de sua liberdade, pois a prisão copiada de Vitale da Bologna não terá ocupante: “Estou a pintar o santo. Fora das grades”. A última frase, sabiamente destacada da anterior, tem uma dupla referência, pois tanto pode indicar a posição da imagem de santo Antônio, que ficará fora da cela, como a do próprio pintor, livre para escolher um outro caminho.

A liberdade, porém, tem um custo, o deserto, que se mostra tanto em sua forma prática (“Feitas as contas, tenho dinheiro para viver entre quatro a seis semanas”, p. 217), quanto na profundidade do ser (“Não sou já, não sou ainda, não sei que serei”, p. 219). A única certeza de H., prêmio pelo seu esforço de compreender, é que “A folha de papel continua a ser [...] o lugar do homem” (p. 220). O pintor refere-se às folhas de esboços de desenhos, dos rostos que agora toma na rua como modelos, como um aprendiz, mas esse papel também pode significar o da escrita, a sua, que também é o lugar do homem.

Se a escrita de H. foi motivada pela busca de conhecimento, menos do outro do que de si mesmo, iniciada com o retrato do empresário (“foi por me descobrir separado do conhecimento de S. que comecei a escrever”, p. 221), as páginas acumuladas que o aproximaram de si, bem como o último trabalho como retratista (“os senhores da Lapa são, enfim, o segundo retrato de S. e a minha compreensão”, p. 223) já lhe permitem suspender a caligrafia, pois entre o sujeito e o objeto de conhecimento não há mais separação: “apertei o parafuso solto” (p. 221).

Esse ajuste era o que faltava na existência do narrador, e lhe dá, naturalmente, a sensação de bem-estar por já se sentir outro. Difícil precisar, no entanto, o “virar de esquina” (p. 222) onde acaba um homem e começa o novo. Na escrita, que palavra delimita um e outro? Na pintura, o que distingue os traços, mesmo em retratos tão diferentes, se a mesma mão moveu o pincel nos dois casos? “A diferença do autor, em que consiste?” (p. 222). Este é, a nosso ver, o ponto essencial: a diferença não está nos modelos, no referente, no mundo retratado (“esta

mão desenhou e pintou de modo diferente coisas iguais” (p. 222); a diferença está no autor, no seu modo de *ver* a realidade (“como se os nervos que partem do olho fossem agora ligar-se a uma região nova do cérebro”, p. 223). Se o autor se transforma, e a obra o acompanha, fica sugerida a intervenção autobiográfica (“Tudo é autobiografia”, afirmou o narrador várias vezes) na composição artística: “A folha de papel continua a ser, para mim, o lugar do homem” (p. 220), inclusive o do seu autor.

Foi a recusa do mimetismo do modelo, e a obediência à visão do autor (“o camaleão não mudou de cor”, p. 224) que resultaram no quadro repellido pelos senhores da Lapa. H. percebe agora que isso aconteceu pelo fato de ele estar oposto (embora não se opusesse na prática) àquelas pessoas e ao que elas representavam, e por ter manifestado isso no quadro, situação que compara à de Goya em relação à corte espanhola de seu tempo:

Duvido que Goya se opusesse a Carlos IV quando o pintou entre a família real [...]: perante aquele grupo de degenerados, Goya olhou-lhes os rostos friamente, e, nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo. Pode isto ser opor-se a, mas só hoje o sabemos de facto, porque entretanto se adiantou a história das instituições monárquicas em geral e desta em particular, e porque nós sabemos o que em 1800 [data do retrato de Carlos IV e sua família] Goya ainda não sabia: que em 1810 pintaria o *2 de Maio* e os *Fuzilamentos de 3 de Maio*, que ao final da sua vida viriam as “pinturas negras” e os “disparates”. Opus-me (se este latim fosse possível, opus-me poderia ser *opus me*, obra minha) aos senhores da Lapa? Não creio. O mais exacto (enfim) seria dizer: estava oposto (p. 224-225).

As obras a que o narrador se refere nessa passagem foram pintadas por Francisco Goya (1746-1828) no início do século XIX, período da invasão napoleônica a vários países da Europa, intimando-os a aliarem-se à França contra a Inglaterra. A Espanha, sob o reinado de Carlos IV (Figura 49), tinha como ministro, em 1807, Manuel Godoy, cuja postura, mais próxima dos iluministas, descontentava os obscurantistas, desejosos de ações conservadoras, como o retorno da Inquisição. À frente desse último grupo, o herdeiro do trono, Fernando, recorreu a Napoleão para destituir Godoy do poder. O imperador francês, que queria aproveitar a oportunidade para invadir Portugal, enviou suas tropas à Espanha. Carlos IV foi obrigado a abdicar em favor do filho, agora Fernando VII. Como funcionário real, Goya pintou-lhe o retrato (Figura 50). Sobre esse e outros trabalhos semelhantes do pintor (como o retrato da família de Carlos IV), E. H. Gombrich (1909-2001) afirmou:

Os retratos de Goya que lhe asseguraram um lugar na corte espanhola, à primeira vista podem parecer os tradicionais retratos de Van Dyck, ou de Reynolds. A perícia com que ele representava o brilho da seda e do ouro remete a Ticiano ou Velázquez. Mas ele também vê seus modelos com outros olhos. Não que esses outros mestres tenham bajulado os poderosos, mas Goya parecia implacável. Fazia com que seus traços revelassem toda a sua vaidade e feiura, ganância e empáfia. Nenhum pintor de corte,

antes ou depois, deixou jamais tal registro de seus patrocinadores (GOMBRICH, 2013, p. 370-371).



Figura 49: *A Família de Carlos IV*, 1800-1801 (Goya)

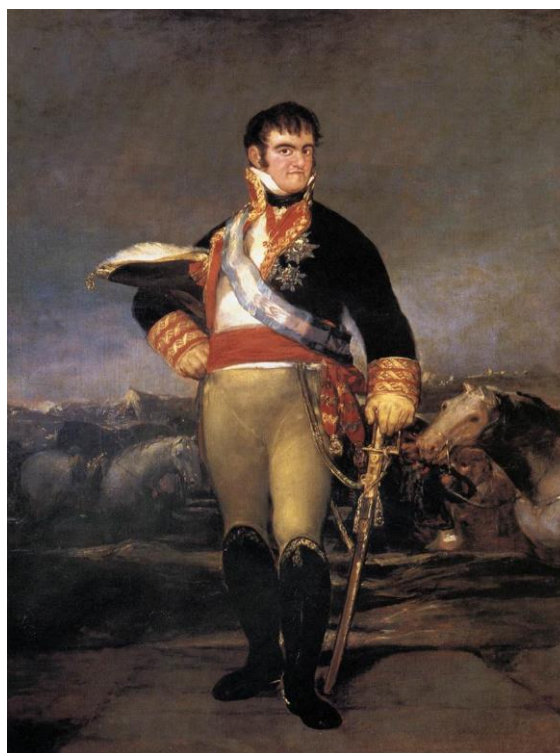


Figura 50: *Rei Fernando VII da Espanha*, c. 1814 (Goya)

Como se pode observar, a opinião de H. assemelha-se à do renomado crítico de arte, sobre o modo como Goya via seus modelos. Os “outros olhos” de que fala Gombrich teriam

sido os mesmos com que H. viu os senhores da Lapa. Mas a situação de Goya era bem mais complicada, tão instável e paradoxal quanto a de seu país. Sua tendência “esclarecida” devia sujeitar-se ao rei conservador. “Estava oposto”, mas não se opunha.

Segundo H., existe diferença entre “opor-se” e “estar oposto”. A primeira forma indica uma situação que pode ser passageira ou impulsiva, em uma “relação de inferior para superior” (p. 225). A segunda deve ser o estágio seguinte a essa situação, que indica a consciência dela por parte do inferior, “para que o primeiro impulso se mantenha e seja permanência, tensão contínua, um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançado” (p. 225). No seu caso, sente-se oposto aos quadros que pintou durante toda a vida, e ao que o rodeia, e pretende agir de modo diferente, embora ainda não saiba o que fazer. Quanto a Goya, enquanto não pôde refugiar-se em seu deserto, teve que se curvar:

De qualquer modo, não podemos nos impedir de notar esse paradoxo: o pintor que, mais do que qualquer outro, anuncia o advento da modernidade, subverte as hierarquias existentes e revoluciona as relações da arte com a autoridade, é também aquele que, ao longo de todos os seus anos de maturidade, será sustentado pelos reis do país, inclusive por um soberano tão retrógrado e repressivo como Fernando VII. Nesse sentido, poderíamos dizer que o comportamento de Goya está conforme à descrição feita por Montaigne de sua própria conduta pública: “Minha razão não está moldada para curvar-se e dobrar-se, mas meus joelhos sim”. Quanto à razão e aos sentimentos de Goya, o que se sabe? (TODOROV, 2014, p. 120)

De fato, foi com a sua pintura, não com ações políticas, que Goya deixou o seu nome marcado de modo irreversível na história da Espanha. Depois de poucos dias no trono, Fernando VII foi obrigado por Napoleão a devolvê-lo a seu pai, Carlos IV, que, por sua vez, teve que novamente abdicar, desta vez em favor de José Bonaparte, irmão do imperador. Inconformada com a manobra, a população de Madri se revoltou em 2 de maio de 1808, sendo reprimida com violência pelo Marechal Murat, que comandava as tropas napoleônicas. Em 1814, entre a queda de José Bonaparte (destronado no ano anterior) e o retorno de Fernando VII, Goya buscou recuperar seu prestígio na corte, dirigindo um requerimento à Regência provisória “no qual, diz o relatório que o resume, ‘manifesta seu desejo ardente de perpetuar por meio do pincel as ações ou cenas mais notáveis e mais heroicas de nossa gloriosa insurreição contra o tirano da Europa’” (TODOROV, 2014, p. 154), e para isso solicita recursos financeiros. Sendo atendido, pintou duas de suas obras mais conhecidas, *O Dois de Maio de 1808* (Figura 51) e *O Três de Maio de 1808* (Figura 52). Comentando esses quadros, Todorov procura desvelar a alma do artista em seu jogo duplo:

Para falar a verdade, esses quadros não são assim tão conformes ao espírito heroico quanto a proposta de Goya fazia imaginar. O primeiro mostra o povo simples de Madri atacando os mamelucos, mercenários de Napoleão: estes, montados em seus cavalos, tentam se defender, lê-se o medo em seu olhar. O rosto dos atacantes espanhóis

exprime, ao contrário, uma resolução irrevogável: para vencer, é preciso matar. À diferença das cenas clássicas de batalha, estamos mergulhados aqui em plena luta corporal e temos dificuldade de compreender a quem pertence tal parte de tal corpo, mas essa indistinção traduz bem a confusão do próprio combate. Nas duas obras, Goya não hesita em exagerar as proporções dos corpos, em colocá-los em posições impossíveis, a fim de reforçar-lhes a expressividade (TODOROV, 2014, p. 155).



Figura 51: *O Dois de Maio de 1808, 1814* (Goya)



Figura 52: *O Três de Maio de 1808, 1814* (Goya)



O segundo quadro, *Três de maio de 1808*, muito célebre, tendo-se tornado uma espécie de emblema nacional espanhol, mostra uma execução: aqui, as simpatias do pintor se dirigem claramente às vítimas, bem diferenciadas de seus executores; [...] com a fileira de fuzis à direita e as vítimas à esquerda [...]. Aqui, os assassinos são franceses, e não espanhóis. Os fuzilados pelos franceses no quadro *Três de maio* teriam sido aqueles que matavam os soldados de Napoleão, no *Dois de maio*? Vistos de costas, os soldados não têm rosto nem individualidade; estão ali, organizados em linha, somente para acionar os fuzis, e abrirão fogo no instante seguinte. Diante deles, a vítima central se destaca graças à camisa branca e à calça amarela: como sugerem seus braços abertos e os estigmas em suas palmas, esse homem é um duplo do Cristo crucificado. De fato, a propaganda católica da época apresentava Napoleão como um anticristo. Fiel ao pensamento que suas gravuras expressavam, Goya não perpetua a gloriosa insurreição por um ato que ilustre a força dela, mas pela imagem de um assassinio coletivo. A assimilação da vítima a Cristo é impressionante; convém dizer que, nos raros quadros de Goya consagrados à história de Jesus, vemos o Filho de Deus reduzido à impotência, tornado pura vítima expiatória: é o que se dá no jardim de Getsêmani ou no momento de sua prisão. Contudo, a semelhança do insurreto espanhol com Cristo não chega ao ponto de sugerir que ele será salvo no reino de Deus.

Se os gestos do cidadão Goya ao longo desse período não estão acima de qualquer crítica, isso não o impediu em absoluto de pintar, no *Três de maio*, uma obra-prima que hoje fala a todos e diz a verdade sobre esses fatos e os sentimentos que eles suscitam.

[...]

Se os joelhos se dobram, o espírito se mantém de pé (TODOROV, 2014, p. 155-157).

Considerando a situação dos dois pintores, cada um em seu tempo e em seu país, percebemos que não há muita diferença entre eles. Evidentemente não está em questão o cotejo entre o talento do espanhol e o da personagem, este um aprendiz se comparado ao outro. Aproxima-os a sua relação com a arte, sem dúvida, mas a presença de Goya no manuscrito de H. reflete a tentativa deste de compreender melhor, pela história da Espanha, a situação atual do seu país. Isso significa olhar para o passado (na suposta grande tela) e relacioná-lo consigo mesmo, no presente:

É de mim que falo, não de Goya, deveria falar de Portugal (se não fosse tão custoso), não de Espanha. Porém, os homens, que são diferentes, são também muito iguais, e os países são essas diferenças e essas igualdades combinadas (combinando-se) infinitamente, por vezes coincidentes por sobre as fronteiras e os tempos, outras vezes procurando-se mutuamente ou recusando-se. Quando, em 1814, Goya pintou os seus dois quadros sobre os acontecimentos de Maio de 1808 e Fernando VII restaurava a Inquisição, que teve isso comigo e com Portugal, ou viria a ter? (p. 226)

Duas cenas da repressão espanhola (os quadros de Goya) e um nome (Fernando VII) encontram facilmente equivalentes em Portugal (as prisões políticas e Salazar ou Marcello Caetano); ou na Itália, onde o viajante também viu a presença póstuma de Mussolini e a polícia carabinieri. Entre os países, além da proximidade geográfica, há uma tradição católica enraizada no seio da sociedade, justificando os atos sangrentos de seus governantes (à maneira de Hitler, na Alemanha). Por isso, “a fim de também alguma parte ficar explicada de Portugal, não parecendo”, H. copia (hábito que adquiriu nesse exercício de compreender) o decreto com

que Fernando VII, contrariando o ato iluminista de José Bonaparte, restaurou a Inquisição na Espanha, em 1814, passagem de que transcrevemos um trecho:

“O glorioso título de Católicos, com que os reis de Espanha são diferenciados dos outros príncipes da cristandade por não tolerarem no seu Reino ninguém que professe outra religião senão a Católica, Apostólica e Romana, tem impulsionado poderosamente o meu coração a empregar todos os meios que Deus tem posto nas minhas mãos, para o merecer. As graves perturbações e a guerra que devastou todas as províncias do Reino durante seis anos; a presença nele, durante todo este tempo, de tropas estrangeiras, pertencentes a várias seitas, quase todas contaminadas de ódio e aversão à religião católica [...] deram aos pecadores completa licença de viverem como quisessem e a oportunidade de introduzirem no Reino e insinuar no povo opiniões perniciosas pelos mesmos meios utilizados para as propagar noutros países. Com vista, por um lado, a obter um remédio para um tão grave mal e preservar nos meus domínios a santa religião de Jesus Cristo, que nós amamos e a que meu povo deu a sua vida e vive muito feliz, e também com vista aos encargos que as leis fundamentais do Reino impõem sobre o príncipe reinante, e que eu jurei proteger e observar, e porque é o melhor meio de os manter em estado de tranquilidade e de calma, creio que será um grande benefício nas presentes circunstâncias restaurar, para o exercício da sua jurisdição, o Tribunal do Santo Ofício” (p. 227-228).

As palavras do rei espanhol, repetidas em atos intolerantes por Hitler, Mussolini e Salazar, dão ao calígrafo a dimensão histórica da sua situação como cidadão português. A consciência política, no entanto, ainda não encontra resposta em nenhuma ação:

E eu, que faço? Eu, português, pintor que fui de gente fina e hoje desempregado, eu retratista dos protegidos e protectores de Salazar e Marcelo e suas opressões de censura-e-pide, eu por isso protegido por aqueles que aquilo protegem protegendo-se, e portanto também protegido e protector na prática, mesmo que não nos pensamentos, eu que faço? Está o deserto feito em redor de mim, para o encher de quê? (p.229)

Podemos afirmar que o deserto existencial de H. agora tem um quarto âmbito, o político, que se acrescenta àqueles já analisados por quem decidiu “limpar o terreno”: o artístico, o pessoal e o profissional. Não há desespero, no entanto: “O tempo só precisa de tempo. A revolta do povo de Madrid, em 1808, só encontrou Goya preparado em 1814” (p. 229). A aprendizagem da escrita sobre si mesmo seria responsável também por essa compreensão do tempo.

H. não precisará esperar tanto como o pintor espanhol. A notícia da prisão, pela PIDE, do amigo Antônio, de cujas atividades políticas ninguém no grupo tinha conhecimento, trouxe, em uma única pessoa, “a diferença entre o círculo e a espiral” (p. 236): a irmã de Antônio, que o narrador identificará apenas pela inicial M., não de mulher, simplesmente, mas a Mulher, que também será Mestre. De acordo com Horácio Costa (1997, p. 315), “a função de M. parece ser a de induzir H. à História”. Realmente, é com o aparecimento dela, com sua experiência política (a militância clandestina no Partido Comunista, a prisão, o trabalho invisível, mas infatigável,

de conscientização e organização dos operários), que o pintor começa a vislumbrar um sentido para a vida. Mas a presença de uma personagem como M., neste romance, revela bem mais do que a sua função histórica, como pretendemos demonstrar.

É acompanhada de duas referências artísticas que M. entra na vida de H.. A primeira delas é um livro sobre a obra de Georges Braque (1882-1963), pintor francês que, juntamente com Picasso, fundou o Cubismo. Enquanto esperava a chegada da irmã do amigo preso, a qual não conhecia, H. tem em mãos esse livro, embora provavelmente não o estivesse lendo de fato, aturdido que estava com a visita inesperada. Se buscarmos uma razão para que a escolha do autor tenha recaído em Braque, talvez a encontremos no fato de este artista haver cultivado por um tempo o *fauvismo*, com suas formas simples e cores puras e intensas, características semelhantes à personalidade de M.

A outra referência é René Magritte (1898-1967). Embora o narrador não mencione nenhuma obra específica desse pintor belga, indicamos dois quadros (Figuras 53 e 54) que se aproximam da reflexão de H.:

Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um acto banal, pensa-se, um movimento que não costuma merecer reparo ou registo particular. Que eu me lembre, só o mais literário dos pintores (Magritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos. As portas de Magritte, abertas ou entreabertas, não garantem que do outro lado esteja ainda o que lá tínhamos deixado. Antes entrámos e era um quarto de cama; outra vez entraremos e será um espaço livre e luminoso, com nuvens passando devagar sobre um azul pálido, sereníssimo. Estranho é que a literatura (se muita pintura vi, também muito livro li) não tenha dado grande importância às portas, a essas pranchas largas reunidas ou chapas móveis, tampas que a vertical poupa à gravidade. Estranho, sobretudo, que se tome como insignificante o que digo ser o espaço instável entre as ombreiras. E, no entanto, é por aí que os corpos passam e se detêm a olhar (p. 241).

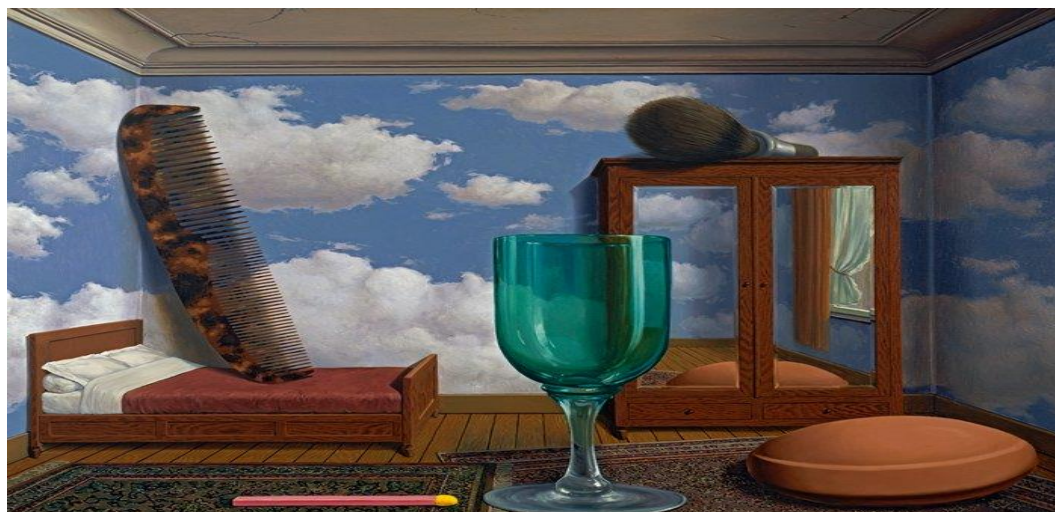


Figura 53: *Les valeurs personnelles*, 1952 (Magritte)





Figura 54: *L'embellie*, 1962 (Magritte)

O “espaço instável entre as ombreiras”, que dá margem à criação surrealista de Magritte e às possibilidades simbólicas da passagem por uma porta, foi tema, relembremos, de uma das crônicas de Saramago reunidas no livro *A Bagagem do Viajante*, que comentamos no capítulo anterior. Em “Os portões que dão para onde?”, o cronista instiga o leitor a refletir sobre o espaço entre os pilares de portões abandonados: “Penso naquelas pessoas que vivas ali passaram e é como se a atmosfera rangesse com a respiração delas, como se o arrastar dos suspiros e das fadigas fosse morrer sobre a soleira apagada” (SARAMAGO, 1996, p. 72). Destacamos dessa passagem a preocupação do escritor com as *pessoas* que atravessam as ombreiras dos portões ou portas. Embora tenha se esquivado a estabelecer uma relação intratextual com o seu livro de crônicas, nós, leitores, podemos observar semelhante preocupação em H., que justifica o seu estranhamento pelo que considera ser a pouca importância que a literatura dá às portas: “E, no entanto, é por aí que os corpos passam e se detêm a olhar”. O cronista se referia ao passado, aos mortos; H. se volta para o futuro, aos que virão. Seu futuro é M.

A julgar pelos olhos dessa mulher, ela parece ser uma antecipação de Blimunda, de *Memorial do Convento*: “claros, amarelos, dourados, ou ruivos, largos e abertos, fitos em mim como janelas não sei se mais abertas para dentro do que para fora”, escreve H. (p. 242). Baltasar Sete-Sóis, quando chegar a sua vez, anos depois, também ficará retido pelo mesmo motivo:

“apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam, ou o pensamento de dentro” (SARAMAGO, 2001, p. 53). Como as portas de Magritte, os olhos das mulheres de Saramago são janelas talvez “mais abertas para dentro do que para fora”. Além da variação da cor conforme a circunstância, eles revelam a alma dessas pessoas, sem verdades a esconder, como S. e os senhores da Lapa.

Se o olhar, a franqueza e a simplicidade de M. refletiriam em Blimunda, o seu esboço estaria, por sua vez, nas notas preparatórias do escritor para o romance inacabado *Os Emparedados*, que comentamos no início deste capítulo. Diferente do perfil do primeiro protagonista – “introvertido, labiríntico, algo de masoquista na dissecação dos seus sentimentos”, “uma constante necessidade de comunicação”, “uma angustiosa procura de outra pessoa” -, que apresenta traços da personalidade de H., a representação feminina no romance seria bem mais decidida:

Ela, franca como uma janela aberta, leal como a luz do sol, uma concepção de vida onde não há lugar para a morte. A linha recta, o sorriso claro, a mão firme, algo de masculino no temperamento. Olhos directos, boca firme, corpo bem assentado no chão, cabeça bem assente no corpo. Uma impressão de solidez que contrasta com o ar flutuante dele (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p. 47).

Nos dois perfis de mulher – a personagem de *Os Emparedados* e M. -, que seriam a preparação de Blimunda, evidencia-se a franqueza simbolizada pela janela aberta, o sorriso claro, o olhar direto, qualidades com que o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* não está acostumado a lidar em seu meio: “O que me impressionava era a simplicidade”, escreve, ao referir-se ao modo “firme, mas não acentuado” (p. 245) com que M. se expressava. Entre os protagonistas de *Os Emparedados*, haveria uma relação, considerando as notas, em que a mulher, por sua maturidade e firmeza, conduziria o homem: “A luz dela começa a iluminar as sombras dele. As sombras dele dão relevo à luz dela” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p. 47). Os dois juntos, por sua vez, seriam representantes da geração do autor. Analisando o esboço do romance e a situação do escritor na época (cerca de 1951), Fernando Aguilera conclui:

O propósito de Saramago é o de escrever uma obra que responda ao mal-estar da sua geração, fracassada, aprisionada num país e num tempo sem horizontes, uma geração enclausurada: “Eu quero, sem dúvida [anota o romancista], escrever um romance de amor, mas quero também, e isso não é menos importante, escrever a história de uns tantos representantes de uma geração falhada e inútil – ou não estarei a generalizar um facto que apenas me respeita? Creio que não. Esta sensação de sonolência, de apatia, de ‘apagada e vil tristeza’, não é só minha. Paira na atmosfera, respiramo-la, absorvemo-la e afundamo-nos nela.”

[...] Estas palavras constituem o seu testemunho mais antigo de compromisso ideológico, além de uma manifesta e precoce condenação da ditadura de Oliveira Salazar: “Temos (nós, os que a temos) uma doutrina e somos obrigados a trazê-la escondida, apesar da nossa certeza de que a sua aplicação seria um passo para a plenitude do homem. As circunstância[s] são mais fortes que a nossa vontade. Dobramo-nos, calamo-nos, temos vergonha de nós mesmos e da terra em que vivemos. Daí o nosso ar soturno, esta melancolia, este pessimismo, este sono. Mas, ‘leur sommeil a toujours l’air d’un pressentiment’. E é este pressentimento de algo que será a nossa vida verdadeira, para a qual nos preparamos no silêncio e na humilhação, que impede o nosso afundamento na derrota. É isto o que quero dar no romance. Quero dar o homem completo, o homem que ama, pensa e age. O quadro em que se inserem os amores de João e Sofia alarga-se” (AGUILERA, 2008, p. 49-50).

João e Sofia não existiram além desse esboço, pelo que se sabe, mas as semelhanças apontadas entre eles e o recente casal de *Manual de Pintura e Caligrafia*, H. e M. (homem e mulher em sua plenitude) fazem-nos pensar que estes últimos seriam a feição acabada daquele projeto de duas décadas anteriores. O próprio romance de 1977, abordando o tema da ditadura salazarista (embora nos seus últimos momentos), desenvolve a ideia germinada pelo autor naquelas notas a *Os Emparedados*. A geração de H. e M., que têm, respectivamente, cerca de cinquenta e quarenta anos, passou toda a vida aprisionada no sistema repressor que agora se aproxima do fim. A perspectiva de M., por sua experiência, é mais profunda do que a de H.; por isso, também nesse aspecto, ela o deverá conduzir do pensamento à ação, além de introduzir o amor na vida do pintor, numa relação afetiva em tudo diferente das anteriores.

A presença de M. inaugura uma linhagem de mulheres importantes que povoarão os romances de Saramago daí em diante. Embora não atinja a complexidade de Blimunda, ou da mulher do médico de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), que o autor conseguirá nas obras da maturidade, M. representa, neste romance transicional entre as duas fases do escritor, um traço que será não apenas recorrente, mas emblemático da obra de Saramago: a força das personagens femininas. Nesse sentido, ela também simboliza, como uma forma de reconhecimento, o trabalho das mulheres, aparentemente simples, mas imprescindível, na clandestinidade do Partido Comunista:

“Não sou importante. Contactos com camaradas em algumas aldeias, organizações diversas, um trabalho que não se vê, mas que é necessário. De grandes calores e grandes chuvadas, já passei da minha conta. Mas, sabes, agora mesmo, olho para estes campos e sei que tenho razão”. [...]

“É duro, o teu trabalho.” “Sim, às vezes. Mas é necessário. Mais duro é o dos trabalhadores e eles não se queixam: lutam, continuam a lutar. [...] Continuamos. Isto é como um rio: leva mais água ou leva menos água, mas corre sempre. Não secamos” (SARAMAGO, 1992, p.266-267).

O testemunho de M. poderia representar o de inúmeras mulheres que, ao longo da História, renunciaram a uma vida tranquila para dedicar-se à luta heroica por uma causa justa,

raramente sendo reconhecidas por isso. A propósito, lembremos Zita Seabra, que em colaboração para a revista *Camões*, quando da comemoração dos 25 anos do 25 de Abril, reivindica um olhar para elas:

Muitas vezes, estas mulheres tiveram filhos na clandestinidade e deles foi preciso separar-se na idade de entrarem para a escola. Então as crianças eram entregues para a família do pai ou da mãe em Portugal que desconheciam em absoluto, ou iam para a União Soviética para uma escola especial de portugueses, onde permaneciam juntas longe da pátria e dos pais. Desta escola vieram em grupo após o 25 de Abril.

Separadas dos filhos e do mundo são obreiras de uma luta que as esqueceu. Após a queda do anterior regime, algumas (poucas) transitaram – finalmente – para o trabalho de organização. Mas a maioria continuou com funções que vinham no seguimento do que já anteriormente faziam. Muitas vêm a assegurar as sedes do PCP legal (limpeza, abertura de porta e funcionamento em geral). E ninguém recorda o seu esforço e abnegação. Não figuram pura e simplesmente nas múltiplas listas de antifascistas a recordar ou a condecorar.

Este ano, que se assinala os vinte e cinco anos do 25 de Abril, apetece porém lembrar que houve pessoas, como elas que apenas por amor a um ideal ou por amor ao homem da sua vida, ou pelas duas coisas, dedicaram anos e anos a uma causa que consideravam justa, sem esperar nada em troca (SEABRA, 1999, p.30).

A julgar por esse relato, em organizações ditas libertárias o machismo também encontra abrigo. A proposta de toda a obra de José Saramago, ao contrário, é dar voz a quem a História silenciou, e a importância que as mulheres têm em seus escritos já foi notada pela crítica inúmeras vezes. Longe, no entanto, do tom panfletário que poderia se esperar de um romance com esse perfil, *Manual de Pintura e Caligrafia* tem a leveza de uma personagem como esta mulher: “[...] M., que me sorri de longe, pisando a areia com pés de vento, que usa as palavras como se elas fossem lâminas de cristal e que de repente se aproxima e me dá um beijo” (SARAMAGO, 1992, p. 257). Assim como nessa passagem, a linguagem de todo o romance está a nos dizer que é afinal de Poesia que a História se reveste.

Embora partilhe, dentro de seus limites, da vida política de M. (recentemente agitada com a revolta do Movimento dos Oficiais de Caldas da Rainha<sup>85</sup>, de cujo manifesto H. copia o trecho final em seu manuscrito), o pintor ainda precisa concluir o seu processo de aprendizagem, simbolicamente encerrado com o seu autorretrato:

Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). Olho-me na superfície polida, ainda fechados os tubos, secos os pincéis que há semanas se cobrem de pó. Olho-me ao espelho, não distraído, não de passagem solta, mas atento, avaliando, medindo a profundidade do golpe que vou dar. Um pincel [...] é assim como um bisturi. Não é um bisturi, mas assim como um bisturi. Serve para levantar, delicadamente ou aos rasgões, a pele dos senhores da Lapa, por

<sup>85</sup> No dia 16 de março de 1974, o Regimento de Infantaria nº 5, das Caldas da Rainha, avançou para Lisboa, sob o comando do capitão Armando Marques Ramos. Sem o apoio necessário, a revolta acabou sendo frustrada por outras unidades militares leais ao regime. Apesar disso, é considerado um fato determinante para o fortalecimento das ações que culminaram no dia 25 de abril, com a queda do regime.

exemplo, e saber quem está por baixo. Serviu-me para enxertar pele sobre pele, como já abundantemente expliquei antes, e essa operação julgo eu tê-la feito, em vinte anos de vida artística (não há outra maneira de designar), umas oitenta vezes) (p. 273).

Diante da tela em branco, uma outra espécie de espelho, como estive tantas vezes em relação às folhas de papel, H., amadurecido em todos os aspectos, retomará a pintura, ou, para sermos mais coerentes com a sua situação, começará uma nova fase da sua “vida artística”. Por uns tempos, a caneta substituiu o pincel, assumindo a função de bisturi, que deveria (também) ser a sua. Serviu para levantar a pele do próprio autor do manuscrito, que, inicialmente, desejava conhecer a verdade do outro. A escrita autobiográfica cumpriu o seu papel, por isso já pode terminar:

Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos, para isso. Não peço mais: peço muito. Outros (Piero della Francesca, Mantegna, Luca Signorelli, Paolo Uccello, Bosch, Pieter Bruegel, Miguel Ângelo, Leonardo, Mathis Grünewald, Van Eyck, Goya, Velásquez, Rembrandt, Giotto, Picasso, Van Gogh, e tantos) puseram na pintura tudo. Que eu (H.) ponha este pouco (p. 274).

Se porventura se tratasse de uma disputa entre a pintura e a caligrafia, qual a vencedora? A escrita, agora prestes a ser dispensada, exerceu a nobre e desafiadora missão de fazer “acabar um homem e começar outro”. Por sua vez, a pintura nunca esteve ausente das folhas de papel. Representada por grandes nomes, como aqueles que constam da lista acima, esteve a vigiar o andamento do aprendiz que, agora pronto (pelo menos para recomeçar), retorna ao seu “terreno verdadeiro”. Um “honroso empate”, como concluíra o narrador a respeito da justa entre arte e utilidade. Dir-se-ia que a escrita lhe foi útil; agora fará a sua arte. Mas, até que ponto também não é arte a escrita de si?

Uma certeza o calígrafo tem: quer colocar em sua pintura aquilo que conseguiu com a escrita: o homem que ele é. Se “tudo é autobiografia”, a sua pintura também o será. A tela ou a folha em branco, como desertos, devem ser habitados, e apenas a presença humana o fará:

Anda aí (não só de agora) a abstracção a tentar os pintores: copiam eles a ilusão que o caleidoscópio mostra, agitam-na suavemente de vez em quando e continuam, sabendo de antemão que nunca nenhum rosto humano se mostrará no jogo dos espelhos e dos fragmentos coloridos. Será preencher o deserto, mas não é habitá-lo. Ainda que (e a isto consegue chegar a minha compreensão de pintor português dos seus burgueses mesmo) não baste a topografia dos rostos para povoar desertos e telas que estavam desertas: desertos ficam (p. 229).

Como a reflexão do narrador sugere, não devemos ser rigorosos na interpretação desse “rosto humano”, e concluir que o pintor apenas valoriza as obras em que ele (o rosto) aparece.

A presença humana pode se fazer sentir de outras formas, até quando não se mostra à vista do espectador (ou leitor). O que o pintor reivindica em uma obra é a sua humanidade, ou seja, a presença do autor por meio da configuração de sua visão de mundo. A forma mais evidente disso será o autorretrato, “a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspecção, contemplação, exame de si mesmo” (p. 275). Em outras palavras, a autobiografia na pintura. Entre o espelho e a tela, coloca-se o homem com o seu bisturi:

A tela ainda está branca. É ela própria um outro espelho coberto de pó. Diria que o meu rosto está já pintado por baixo de uma camada compacta que vai ser preciso levantar. Torno a dizer que o pincel é assim como um bisturi. Será também uma navalha, um raspador, e porque não uma picareta? Isto é também um trabalho de arqueologia (p. 275).

Segundo H., o autorretrato deverá ser um “prolongamento deste manuscrito” (p. 276), por isso a operação de “arqueologia”, que ele realizou com sua escrita, deverá continuar, sob a forma de pintura, para dizer, por sua vez, “o que ainda não fora dito” (p. 276). Ambos, o manuscrito e o quadro, pretendem ser uma cópia do seu autor, por não esconderem aquilo que deve ser revelado, ao contrário do que o pintor fazia com os antigos modelos. O espelho ajudará a compor a imagem de fora, mas é a de dentro, a “que vai ser preciso levantar”, que mostrará verdadeiramente o retratado: “Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torna-la-á explícita. Por isso, é uma verificação” (p. 276). O pincel, como um bisturi, revelará o homem em si mesmo.

Para o seu quadro, H. tomará como modelo o *Paracelso*<sup>86</sup>, de Rubens (Figura 55). Figurará de meio corpo, braços apoiados em um parapeito; a mão direita, pousada sobre a esquerda, segurará folhas de papel nas quais “estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito” (p. 275); haverá céu e nuvens, uma paisagem com árvores e talvez meandros de um rio. Será armoriado, “terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna” (p. 275-276).

Há, portanto, nessa descrição, os principais elementos responsáveis pela transformação de H.. As três palavras a que se refere são “Continuarei a pintar”. Dessa forma, o livro fecha, com o quadro, um ciclo iniciado com pintura do segundo retrato de S., por onde começou a sua “busca da verdade”. Sendo desenhadas, tais palavras prolongarão no quadro a relação entre pintura e caligrafia: “demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas

---

<sup>86</sup> Pseudônimo do médico, cientista e alquimista suíço Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), responsável pela descoberta do zinco e pela cura da sífilis.

letras do alfabeto” (p. 275). Árvores e rio, além de remeterem à paisagem italiana que viu *in loco* e nos quadros que contemplou, sugerem a da aldeia onde o rapazinho apedrejou e matou o pardal, para nunca ser consolado. O céu e as nuvens poderiam simbolizar a plenitude e a liberdade, alcançadas de vez com a chegada de M.. Quanto às cópias reduzidas, uma de cada lado, lembram os passos que deu além do primeiro, que foi o desejo de compreender.



Figura 55: *Paracelso*, 1617-18 (Rubens)

Para começar o seu trabalho decisivo, o pintor enche o ateliê com as vozes do *Magnificat*, do compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643). Considerando o que afirmou em relação às obras sacras em seus exercícios de autobiografia, quando negava qualquer motivação religiosa para vê-las, podemos deduzir que não foi com intenção de glorificar a Deus que escolheu esse canto. Mais acertado seria pensar que o tom elevado e sublime da música aproxima-se do momento em que o narrador se encontra. Após transitar pela pintura e pela caligrafia, é a música que vem coroar a sua conquista.

À gradação e superposição das vozes em harmonia, o pintor propõe a unidade da cor. “Preto. Agora para revelar, não para esconder”. Essa frase também funciona como o fechamento de um ciclo (embora H. prefira a ideia de espiral), pois se contrapõe àquela das primeiras páginas do manuscrito, segundo a qual todo o trabalho do pintor (o outro, o primeiro) “iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado” (p. 8). Entre uma e outra, o longo processo de formação do protagonista, a que o título do romance alude. A cor preta, que serviu para esconder

a sua primeira tentativa de revelar o outro, será utilizada pelo pintor agora para sustentar, como uma base, a imagem de si mesmo.

Como um prolongamento da atmosfera esplendorosa do *Magnificat*, H. encerra o seu manuscrito com a notícia do golpe militar que derrubou o regime salazarista:

Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. Estou neste momento sozinho: M. foi encontrar-se com alguém do Partido, não sei onde. Vai acabar a clandestinidade. O meu auto-retrato já está muito adiantado.[...] Abraçámo-nos (meu amor, estás a chorar), e embrulhados no mesmo lençol, abrimos a janela: a cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe. Eu disse: “Amanhã vamos buscar o António.” M. apertou-se muito contra mim. “E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.” “Segredos?”, perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas.” (p. 277).

A “claridade difusa” do alvorecer desse “dia levantado e principal”, como o designaria talvez o narrador de *Levantado do Chão*, anuncia o fim da clandestinidade, mas não apenas a do Partido Comunista. Na esfera pessoal, as folhas manuscritas receberão o olhar do outro, como o autorretrato, que provavelmente já se mostra. Essas “coisas escritas”, íntimas e profundas, não precisam ser escondidas por quem teve a coragem de se desnudar diante de si mesmo.

\*\*\*

Para dimensionar a importância do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* no espaço da memória de Saramago, podemos tomar de empréstimo duas passagens com que Merleau-Ponty conclui o seu ensaio sobre “A dúvida de Cézanne”:

É certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*. [...] Portanto, é ao mesmo tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141 e 148).

Nos anos seguintes ao 25 de Abril, período em que o *Manual* foi escrito, a dúvida de Saramago, se não era tão dramática quanto a de Cézanne, por não ter o escritor português os sintomas psicológicos de esquizoidia que caracterizavam o comportamento do pintor francês, era-lhe, por outro lado, semelhante em relação à existência ou não de talento que justificasse a sua permanência no terreno da arte. Essa dúvida, que o fez cultivar diversos gêneros no início de sua trajetória – poesia, crônica, teatro -, era mais acentuada em relação ao romance,



provavelmente em decorrência do fracasso de *Terra do Pecado* (1947), sua primeira experiência.

*Manual de Pintura e Caligrafia* surge, assim, como a “única possibilidade de salvação e conhecimento” (p. 12), como esperava H. de seu manuscrito. Por isso, é razoável afirmar, como Merleau-Ponty, que “essa obra por fazer exigia essa vida”. Não houvesse a dúvida, a necessidade de dar o segundo passo por acreditar ser possível encontrar a sua voz, o seu estilo, o escritor teria suspenso a caminhada na obra de 1947, que seria, assim, o seu passo único. Como H., que precisou “limpar o terreno” e fazer dele um deserto, para tornar a habitá-lo com outras formas de ver o mundo, Saramago o fez em relação a seu projeto literário, se não for imprópria a designação para quem andava tão ermado.

Da privilegiada posição em que nos situamos, tendo à nossa frente a obra do escritor como uma “grande tela”, imagem que ele costumava utilizar ao tratar do tempo, podemos acompanhar os fios que ligam *Manual de Pintura e Caligrafia* ao passado e ao futuro dessa obra e da vida do seu autor, e observar como vida e obra “se comunicam”, de acordo com o crítico francês. Para quem não se põe diante dessa tela da memória, a obra *em si* talvez seja suficiente. “Porque, se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor, mas o quadro” (p. 9), afirmou H. em relação aos que considerava os melhores retratos, como os de Ticiano. Mas ele também reconhece que *O Homem dos Olhos Cinzentos* “é inseparável daquele Tiziano que o pintou num momento da sua vida pessoal” (p. 9). Há muitas maneiras de ler *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas, seja como romance autobiográfico, de aprendizagem, histórico, de ideias ou, simplesmente, romance, esse livro precisava da vida do autor para existir como tal. E não pensamos ser exagero acreditar que as obras que se lhe seguiram, assim como o próprio autor e a sua vida, teriam sido diferentes se H. não tivesse pintado o segundo retrato de S.

Depois de escrever o seu autorretrato e habitar o deserto com dezenas de personagens e suas histórias, vidas dentro da vida, o autor se colocou por duas vezes mais diante do espelho. Primeiro, correndo os riscos de Narciso e tentando fugir deles, alternando o olhar entre o espelho e o mundo, escreveu os seus diários. Mais tarde, talvez ciente do fim próximo, procurou reencontrar o menino do pardal e o passado que não pôde trazer na algibeira: escreveu as suas memórias. Nessas obras, como nos romances, continuou a pintar a sua imagem.

#### 4 VIDA E LITERATURA: AS MEMÓRIAS DE SARAMAGO

“O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui.”

Machado de Assis, *Dom Casmurro*.

Com o processo de formação e amadurecimento ocorrido durante a composição de *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago sentiu-se apto a enfrentar um dos principais desafios de sua escrita: transfigurar nas páginas de um romance a história de luta, sacrifícios, tortura e mortes dos trabalhadores rurais do Alentejo, com os quais conviveu durante algumas semanas do ano de 1976. Deu ao livro, como sabemos, o título emblemático de *Levantado do Chão* (1980), e com ele iniciou – o que ainda não sabia – a fase áurea da sua narrativa, de êxito ininterrupto até a morte do autor, trinta anos depois: seguiram-no *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1884), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), *As Intermitências da Morte* (2005) e *Caim* (2009), para mencionar apenas os romances, havendo ainda, no âmbito ficcional, os livros de conto e teatro.

Percorrendo o espaço da memória na obra de Saramago, até agora com a atenção voltada para a fase inicial de sua trajetória, mencionamos pontualmente esses e outros livros do autor, oportunidades em que foi possível observar a recorrência de temas e técnicas cuja origem se encontra naquele período de germinação do qual *Manual de Pintura e Caligrafia* marca o limite, ao mesmo tempo que se instaura como transição para o seguinte. Por outro lado, confrontando essa obra com as declarações de Saramago em entrevistas, prefácios ou conferências, ou seja, em textos nos quais se manifesta a própria “pessoa” do autor, foi possível identificar a coincidência entre a sua visão de mundo e aquela incorporada pelos narradores e protagonistas de seus livros. Tal proximidade ilustra a complexa relação *vida e obra* que buscamos elucidar a partir do pensamento de Bourdieu, Maingueneau e Ricoeur, especialmente, e também do próprio Saramago, que inúmeras vezes comentou o assunto, como nesta entrevista a Juan Arias:

Olhe, se há um lugar onde eu estou é nos meus romances. Mas o leitor não deve perder o seu tempo a procurar a minha vida nos meus livros, porque ela não está ali. O que

está ali não é a minha vida, mas a pessoa que sou, que é uma coisa muito diferente. Justamente essa coerência de que falávamos tira a máscara de narrador que está ali para contar as coisas com toda a objetividade do mundo, sem se envolver. Quando digo que eu talvez não seja romancista, ou que talvez o que eu faça sejam ensaios, refiro-me justamente ao que estamos a falar, porque a substância, a matéria do ensaísta, é ele próprio. Se você consultar os ensaios de Montaigne, que foi quem inaugurou o gênero, verá que é ele que está ali, sempre ele, já desde o prólogo, na própria introdução. Em suma, eu sou a matéria daquilo que escrevo (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 30).

Em outro passo da mesma conversa, o escritor reitera:

[...] uma coisa é a vida e outra o que acontece na literatura. Meus livros, meus romances, são minha biografia, mas não uma biografia no sentido corrente, em que passaria ao romance tudo quanto me acontece. Não, são biografias num sentido mais profundo, não no circunstancial. O que acontece, o que está a acontecer, os encontros, nada disso passa para um romance que escrevo. O que tento, e não é que o tente, é a minha forma natural de escrever, é que apareça ao leitor a pessoa que sou, com independência do que me aconteça; o que me acontece não tem a menor importância, ou só tem para mim, para o leitor não (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 57-58).

Assim, vinte e um anos depois da publicação de *Manual de Pintura e Caligrafia* (a entrevista acima ocorreu em 1998), o autor repetia a tese do pintor H., segundo a qual “tudo é biografia”, e a sua estaria nos romances que escreveu. Quanto aos fatos da vida, esses que só teriam importância para o autor, o leitor não os encontraria em sua ficção: estaria aí a sua “pessoa”, não a vida vivida, o cotidiano ou as memórias de si.

Ora, se desconsiderássemos o fato de que, em uma entrevista, as respostas dadas nem sempre são refletidas, pela natureza oral e espontânea do gênero, poderíamos acusar o autor de contradição: se o que lhe acontece “não tem a menor importância” para o leitor, por que então publicar um diário ou um livro de memórias? Arriscamos uma explicação. Os fatos *em si* podem ser irrelevantes para quem não tenha nenhuma relação com eles, mas, considerando que quem os relata é a mesma “pessoa” que se encontra nos romances, talvez interesse ao leitor reencontrá-la em uma narrativa pessoal.

Os tipos de narrativa que têm como centro a pessoa do autor apresentam em comum a memória como elemento fundamental, daí a designação de “gênero memorialístico” para o conjunto de textos variados como autobiografia, diário, memórias, autorretrato. Além disso, segundo a lição de Philippe Lejeune (2008), tais formas se assemelham por assumir o “pacto autobiográfico”, perante o qual o leitor há que considerar como única a identidade do autor, a do narrador e a do protagonista do relato, todos designados pelo mesmo nome, aquele que se lê na capa do livro, ou seja, o do autor. Portanto, uma história de vida pertencente ao gênero memorialístico pretende ser lida como tal, mesmo admitindo-se a possibilidade, legítima, de ser contaminada pela ficção.

Baseando-se na memória, essa forma de escrita estabelece uma relação fundamental com o tempo. Seja o registro diário de acontecimentos num jornal íntimo, seja a recordação de um passado distante ou a composição, com palavras, de um autorretrato, o gênero memorialístico impõe ao escritor o olhar sobre si mesmo e o seu tempo, passado, presente ou futuro. É a perspectiva do futuro que, muitas vezes, provoca o desejo utópico de reter o tempo por meio da escrita. Se o resultado é sabidamente frustrado, isso não importa a quem quer ao menos deixar um rastro de si no mundo em que viveu.

Saramago viveu neste mundo 87 anos. Publicou dezenas de livros e neles guardou a sua memória, no sentido de que, sem a intervenção dela, eles não seriam possíveis: “por essa espécie de ponte que é a minha memória [...] transito entre o que estou a escrever [...] e o meu tempo”, afirmou o autor. Mas novamente ressaltando: “o que não significa que alimente os livros com os factos da minha vida que ela recorda” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 130). Desse modo, o autor distingue a escrita ficcional da autobiográfica, mas tem a convicção de que a memória está no fundamento de ambas, porque em tudo o que escreve há a sua “pessoa”. A diferença consiste entre o que ele chama de autobiografia profunda, no primeiro caso, e autobiografia circunstancial, no segundo, como a que existe no diário, por exemplo.

Foi por meio do diário que Saramago penetrou francamente no terreno memorialístico, que visitara obliquamente em suas crônicas e no *Manual de Pintura e Caligrafia*. (Nelas, mais do que neste romance, pudemos observar como o hibridismo do gênero fez alguns textos penderem decididos para o relato das vivências do autor, como no caso das lembranças dos avós Jerônimo e Josefa, em *Deste Mundo e do Outro*, ou no da fotografia dos pais, em *A Bagagem do Viajante*.) Depois de publicados todos os romances daquela que podemos considerar a segunda fase do autor, que se encerra com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (obra que o próprio Saramago aponta como o limite entre “a estátua e a pedra”), a previsão, conforme o escritor anunciava em entrevistas, era de que surgisse primeiro um livro de memórias, para o qual já havia algumas notas e o título, *O Livro das Tentações*. No entanto, as circunstâncias polêmicas da recepção de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que levaram o autor a sair de Portugal, desencadearam a escrita do diário, para que nele fossem registrados os acontecimentos de sua nova vida na ilha de Lanzarote, que deu nome aos *Cadernos* escritos no período de 1993 a 1997.

Quatro anos antes de sua morte, Saramago voltou ao lugar onde tudo começou, a aldeia de Azinhaga, para lhe devolver em livro a história do menino que se sentia parte daquela paisagem. *O Livro das Tentações* tornou-se *As Pequenas Memórias*, que contêm as recordações

da infância e da adolescência do escritor, como se ele desejasse registrar uma ponta da vida para uni-la à outra, no presente.

Entre esses dois extremos, a vida e a literatura se confundem, porque apresentam muitos aspectos em comum, como buscamos demonstrar em nosso estudo. Alguns deles retornarão neste capítulo, agora da perspectiva propriamente memorialística do autor, que revisita o seu passado e o da sua obra, assim como registra o presente enquanto o tempo lhe permite. Dentre esses aspectos que fundem literatura e vida, daremos especial atenção às mulheres que povoam a memória e a obra do autor, e são os seus pilares. Nas duas pontas da vida, abrindo e fechando um ciclo, despontam respectivamente as figuras soberanas da avó Josefa e de Pilar, a companheira, no sentido pleno da palavra.

Com a escrita memorialística, completa-se o *espaço autobiográfico* (Lejeune, 2008) de Saramago. Os diários e as memórias lançam luzes sobre o restante da obra e a imagem se torna mais nítida: a de um homem perante os livros que escreveu, como um pintor que, diante do espelho e da tela, conclui o seu autorretrato.

#### **4.1 *Cadernos de Lanzarote: o homem e o autor***

De quem afirmou tantas vezes em *Manual de Pintura e Caligrafia*, pela voz do narrador, que “tudo é autobiografia”, e o repetiu em entrevistas ao longo da vida, não se esperaria a frase com que introduz o seu diário: “Ninguém escreve um diário para dizer que é” (SARAMAGO, 1994, p. 9). Como conciliar as duas declarações, sem contradizer o que vimos buscando demonstrar durante esse percurso pela memória do autor em sua obra?

É no mesmo prefácio aos *Cadernos* que a resposta se nos oferece. Ao afirmar que “a questão central sempre suscitada por este tipo de escritos” é a da sinceridade (SARAMAGO, 1994, p. 9), o autor utiliza a comparação com o espelho, como o fizera em *Manual de Pintura e Caligrafia*, para situar-se diante da escrita de si: “Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade” (SARAMAGO, 1994, p. 9). Por isso, o que o leitor depreenderá ao longo da obra não é o real, mas a imagem do real, qual na ficção. Daí a afirmação, na mesma página, de que “o diário é um romance de uma só personagem”. Assim, o pacto autobiográfico atesta a mesma identidade entre autor, narrador e personagem, unidos por um único nome, mas não garante a sinceridade do conteúdo, embora suposta pelo pacto. Se o gênero memorialístico se aproxima de tal modo da escrita ficcional, é possível que ele admita

as duas frases sem contradizer-se: “Ninguém escreve um diário para dizer quem é”, mas “tudo é autobiografia”. Em ambas as formas de escrita, é uma imagem de si que o autor constrói, esperando talvez que o leitor reconstitua aquilo que o espelho não foi capaz de mostrar.

Assumidos os riscos de insinceridade, o autor passa à justificativa de sua decisão: a necessidade de, vivendo longe, “juntar aos sinais” que o identificam (pois “tudo é autobiografia”) um olhar sobre si mesmo. “O olhar do espelho”, ratifica (SARAMAGO, 1994, p. 10)<sup>87</sup>. Descartando peremptoriamente a acusação de narcisismo por parte da crítica, as razões apontadas pelo autor para a escrita do seu diário são de ordem espaço-temporal, pois decorrem do lugar em que passou a viver a partir de 1993, e da consciência mais forte da passagem do tempo. Em ambos os casos, o que está em questão é o passado, o que ficou para trás: um lugar e uma vida. Quanto ao primeiro, o autor explica:

Tenho uma casa numa ilha magnífica, um mar que é um deslumbramento, um céu que não é igual em dois minutos seguidos, tenho saúde, estou contente, estou feliz. Apetece-me dizer que tenho tudo, ainda que isto possa chocar muita gente. Mas o facto de estar longe da que é, e continua a ser, a minha terra, é como se eu me encontrasse de certa maneira só. Embora não haja solidão quando se vive como eu vivo, mas há uma espécie de separação de um lugar, e isso, de um modo nada consciente, levou-me a apontar aquilo que vai acontecendo (SARAMAGO *apud* BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 57).

Vimos no primeiro capítulo deste estudo as razões da mudança de Saramago para a ilha de Lanzarote, nas Canárias. Dissemos na ocasião que a ilha representa, nesse caso, uma dupla *paratopia*, conceito de Maingueneau referente ao problema da pertinência do escritor ao campo literário e à sociedade: “Não é uma espécie de centauro, uma parte do qual estaria imersa na gravidade social e a outra, a mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um ‘lugar’ verdadeiro” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27). Embora a situação do escritor no campo literário seja envolvida por elementos concretos como contratos com editoras, faturamento, listas de mais vendidos etc., aquilo que se designa por instituição literária continua no nível da abstração, contribuindo para a sensação de não-lugar do escritor na sociedade.

Maingueneau exemplifica como *espaços paratópicos* aqueles que estão à margem do mundo comum, como os salões literários, que têm ritmo próprio e afrontam as necessidades vitais da sociedade; o subúrbio, que não se encontra nem na capital nem no interior; o sanatório

---

<sup>87</sup> Utilizamos as edições portuguesas dos *Cadernos*, em cinco volumes, equivalentes aos anos de 1994 a 1998. Nas citações feitas a partir de agora, retiradas das entradas e não mais do prefácio, mencionaremos apenas o número do diário (em algarismo romano, conforme a publicação) e a data (dia e mês) do registro. Assim, o leitor que deseje conferir pela edição brasileira não terá dificuldade de localizá-las.

(como em *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann), cuja marginalidade também é associada às comunidades que aí se enclausuram. A propósito, acrescentaríamos a situação de Louis Althusser (1918-1990) quando de seu internamento em uma clínica psiquiátrica, após ter assassinado a esposa por estrangulamento, crime de que não foi responsabilizado em razão de sua doença mental. Filósofo marxista dos mais influentes da sua época, Althusser viveu a experiência de ser “enterrado” em vida:

Durante todo o tempo em que se está internado, o doente mental, a menos que consiga se matar, continua evidentemente a viver, mas no isolamento e no silêncio do hospício. Sob sua pedra sepulcral, ele é como um morto para os que não o visitam, mas quem o visita? Porém, como não está realmente morto, como não se anunciou sua morte, se ele é conhecido (a morte dos desconhecidos não conta) torna-se lentamente uma espécie de morto-vivo, ou melhor, nem morto nem vivo, não podendo dar sinal de vida, salvo a seus íntimos ou aos que se preocupam com ele (caso raríssimo, quantos internados praticamente *jamais recebem visitas!* – verifiquei com meus próprios olhos no Sainte-Anne e em outros lugares), não podendo, além do mais, expressar-se publicamente do lado de fora, e figurando de fato, arrisco o termo, na rubrica dos sinistros saldos de todas as guerras e de todas as catástrofes do mundo: o saldo dos *desaparecidos*.

Se falo dessa estranha condição, é porque a vivi e, de certa forma, vivo-a ainda hoje. Mesmo libertado após dois anos de internação psiquiátrica, sou, para uma opinião que conhece meu nome, um *desaparecido*. Nem morto nem vivo, não ainda enterrado mas “sem obra” – a magnífica expressão de Foucault para designar a loucura: *desaparecido* (ALTHUSSER, 1992, p. 29).

Recorrendo à memória, Althusser escreveu a sua versão do assassinato (segundo ele, de fato, inconsciente), que terminou por ser a história de toda a sua vida. Mais do que uma defesa para um julgamento que nunca houve, *O Futuro Dura Muito Tempo* (cuja leitura Saramago menciona em seu diário<sup>88</sup>) ocupa, no espaço autobiográfico do pensador francês, graças a circunstâncias da vida pessoal, um lugar que suplanta o restante de sua obra.

Sem nada que se compare à tragédia do caso de Althusser, a *paratopia* de Saramago, dizíamos, é dupla, pois à situação incerta do escritor na sociedade, acrescenta-se o fato de viver em uma ilha, “o espaço paratópico mais evidente [pois] pertence ao mundo sem pertencer” (MAINGUENEAU, 2001, p. 184). A esses dois aspectos poderíamos acrescentar um terceiro,

---

<sup>88</sup> Na entrada de 6 de maio de 1993, o autor registra: “Leio *El Porvenir es Largo*, a autobiografia de Althusser, impiedosa e descarnada, como só a poderia ter escrito quem, como ele, havendo passado pela experiência de *um nada* psiquiátrico, se preparasse, lucidamente, para a entrada na morte, no *nada absoluto*, depois de uma vida durante muito tempo assombrada pela consciência angustiante de *ser nada*. Leio e, inevitavelmente, sou levado a pensar no meu *Livro das Tentações*, sempre anunciado e sempre adiado: que não será um livro de memórias [...] mas sim [...] um livro do qual eu possa vir a dizer: ‘Esta é a memória que eu tenho de mim próprio.’ A questão, então, estará em saber se me contentarei com devanear aprazivelmente pela superfície lisa da memória aparente ou se, como Althusser fez, serei capaz de remover e varrer essa camada neutra, composta de reordenamentos de imagens e de sensações, de condescendências e desculpas, de distorções, intencionais ou involuntárias, para cavar fundo e continuar cavando, até à medula oculta dos factos e dos actos. Provavelmente, a maior de todas as tentações, hoje, é a de calar-me”.

referente à situação de Saramago em relação à literatura portuguesa, que o autor analisou na entrevista a Baptista-Bastos:

[...] pertenço a uma determinada geração, biologicamente entendida, mas não posso reivindicar-me de pertencer a qualquer uma dessas duas ou três gerações literárias que couberam na minha vida. Nunca estive ligado a grupos, quer do ponto de vista estético ou do ponto de vista da relação que se estabelece, às vezes, entre escritores e artistas. Estive sempre fora disso; não porque quisesse estar fora, não resultou de uma deliberação minha, mas sim das circunstâncias da minha própria vida que não me colocaram aí.

Quando começo a trabalhar com mais afinco na literatura já a geração a que literariamente eu podia ter pertencido tinha feito o seu trabalho. Achei-me, de certa maneira, como alguém de uma geração de trás, que é contemporâneo de uma geração de agora. Mas em relação às gerações de agora – dos escritores que têm entre 40 e 50 anos – também não me sinto próximo, quer como grupo, quer como área literária optada, ou determinada pelas circunstâncias. Continuo a ser literariamente um isolado (SARAMAGO *apud* BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 26-27).

Considerando o ano em que nasceu (1922), Saramago poderia ter pertencido à geração literária do Neorrealismo, que vigorou entre fins de 1930 e 1950, com Alves Redol (n. 1911), Vergílio Ferreira (n. 1916), Fernando Namora (n. 1919) e Carlos de Oliveira (n. 1921). No entanto, quando a sua primeira tentativa romanesca surgiu, em 1947, estava se instalando em Portugal, embora tardiamente, o Surrealismo, e *Terra do Pecado*, com seu tanto de naturalismo, passou despercebido. O exemplo mais evidente desse descompasso, obtemos ao comparar a trajetória do autor com a de Agustina Bessa-Luís (n. 1922). *A Sibila*, obra que consagrou essa escritora, é de 1954, período do “casulo” de Saramago, que só retornaria à literatura em 1966. Quando o escritor atingiu a notoriedade, no início dos anos de 1980, Agustina havia publicado mais de duas dezenas de livros.

Nomes como os de Agustina Bessa-Luís e Vergílio Ferreira, de vida e obra extensas, perpassam vários períodos da história literária de Portugal. Quanto a Saramago, contemporâneo deles, só poderá ser buscado nos capítulos que tratam dessa história recente, a partir dos últimos vinte anos do século XX: “O trajecto literário de José Saramago apresenta-nos [...] algumas peculiaridades, com incidência em temas, estratégias discursivas e atitudes ideológicas de clara inserção post-modernista” (REIS, 2005, p. 306). Por outro lado, se essas características o aproximam da nova geração, representada por escritores como Valter Hugo Mãe ou Gonçalo M. Tavares, nascidos nos anos de 1970, o seu estilo, marcado pela presença de uma tradição literária e linguística, em que se mesclam erudição e oralidade, mantém-no dentro de um círculo imaginário, isolado como uma ilha. Daí a sua tríplice *paratopia*: ser escritor, morar em Lanzarote e não pertencer a geração alguma.



Contraopondo-se à ideia de solidão, descartada por Saramago em razão do assédio constante de amigos, leitores e estudiosos da sua obra, além, naturalmente, da companhia da esposa e dos cães, a ilha afigura-se mais como um porto seguro. Do mesmo modo, a escrita do diário possibilita “fazer regressar a casa um nome de escritor que anda espalhado pelo mundo (BAPTISTA, 1997, p. 74). Segundo o autor, no entanto, a decisão de começar um diário deveu-se a outros motivos:

Compreendi, também, que a memória é de uma fragilidade extraordinária. Quando queres recordar o que aconteceu no ano anterior recordas apenas meia dúzia de acontecimentos. A memória tem lá tudo, mas a tua possibilidade de recordar é muito limitada, selectiva. Há acontecimentos e pensamentos que desapareceriam da tua vida, pelo esquecimento, pela consideração de que certas coisas são insignificantes e não vale a pena retê-las – e mais tarde damo-nos conta de que tantas coisas que pareciam insignificantes não o eram, ou só o eram do ponto de vista de então.

Há ainda outro aspecto: tenho 73 anos e uma espécie de necessidade, que não considero mórbida, de reter o tempo, de viver tão completamente quanto se pode, não digo intensamente porque isso obriga a viver cada minuto em tensão, para que se esteja consciente de que se está a vivê-lo e, portanto, tem de se aproveitar e ao fim de 15 minutos já se está cansado dessa tensão louca. Mas reter o tempo é reter o que acontece. Se não nos limitamos à memória e apontamos tudo o que acontece, damo-nos conta, quando voltamos a reler o diário, de que a riqueza da existência é muito superior àquela que julgávamos ter tido (SARAMAGO *apud* BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 57-58).

Incapaz de reter a memória e o tempo, o escritor recorre ao diário para guardar parte de uma e registrar o outro, que se escoia junto com a vida. Os *Cadernos de Lanzarote* contêm, pois, diversos acontecimentos que preencheram um tempo de cinco anos e que, graças à escrita, estão a salvo do olvido, pelo menos enquanto forem lidos. Porém, como a sua vida não é apenas a de um homem “comum”, mas a de um escritor conhecido e festejado<sup>89</sup> à época que o diário cobriu, resulta dessas páginas uma simbiose entre o homem, o autor e a sua obra, que torna ineficaz qualquer tentativa de separação, nem nos interessa fazê-lo. Para dar conta, minimamente, da variedade e da riqueza de aspectos suscitados pelo diário de Saramago, optamos por reunir alguns temas que se encontram espalhados pelos cinco volumes. Acreditamos que esses temas, por sua recorrência, revelam aquilo que o escritor teria desejado mostrar de si mesmo, como se compusesse um autorretrato.

---

<sup>89</sup> Como vimos, os *Cadernos de Lanzarote* sofreram muitos ataques da crítica jornalística, pelo que se julgou ser o narcisismo do autor, que neles registrou os convites, as viagens, os prêmios e as visitas de pessoas renomadas, por exemplo. Saramago sempre rebateu: “O que não compreendo é como isso se transformou em pedra de escândalo. Repito: em Portugal a quantidade de pessoas modestas é, de facto, muito grande. Mas talvez o que as tenha chocado seja o facto de eu viajar tanto, conhecer tanta gente, de ser tão solicitado e, com toda a naturalidade do mundo, registar isso. O que é que se queria? Que eu viajasse e não dissesse? Que conhecesse as pessoas e não dissesse que as conheço? Em nome de quê? Da modéstia que eles têm? Que significa, afinal, tudo isso? Ou não estará subjacente uma manifestação mais clara, ou menos clara, de despeito ou de inveja?” (SARAMAGO in BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 58-59).

Comecemos por aquele que é a razão do próprio diário: a memória. São várias as entradas em que Saramago reflete sobre o passado, o ato de recordar, a passagem do tempo, a identidade em relação à história, a morte, às vezes tentando definir esses aspectos fugidios da existência humana, às vezes tomando-os como mote para algum fato a registrar. No primeiro caso, por exemplo, inclui-se a seguinte passagem:

Sobre a memória: “A memória é um espelho velho com falhas no estanho e sombras paradas: há uma nuvem sobre a testa, um borrão no lugar da boca, o vazio onde os olhos deviam estar. Mudamos de posição, ladeamos a cabeça, procuramos, por meio de justaposições ou de lateralizações sucessivas dos pontos de vista, recompor uma imagem que nos seja possível reconhecer como ainda nossa, encadeável com esta que hoje temos, quase já de ontem. A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não é a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada momento, outro e o mesmo. Por isso deveríamos perguntar-nos quem, de nós, ou em nós, tem memória, e que memória é ela. Mais ainda: pergunto-me que inquietante memória é a que às vezes me toma de ser eu a memória que tem hoje alguém que já fui, como se ao presente fosse finalmente possível ser memória de alguém que tivesse sido.” (Excerto, com modificações, de um texto que publiquei algures, não sei quando. Ah, esta memória.) (I, 07/05).

Esse texto é emblemático porque sintetiza o pensamento que Saramago desenvolveu sobre a memória ao longo de sua obra, associando-a à identidade do ser. Se “vivemos para dizer quem somos” (III, 06/05), e “somos a memória que temos” (II, 28/02), é preciso restaurar continuamente, “de memória, a memória”, para que a imagem que reconhecemos como nossa não se perca em “nuvem”, “borrão” ou “vazio”, como ocorre quando nos miramos em espelhos velhos. No entanto, a memória nunca será uma imagem nítida no espelho, porque ela olha para o passado, embora também faça parte do presente. Seu esforço consiste em sustentar os fios frágeis que contornam uma imagem basicamente reconhecível, que “não é a mesma, mas não é outra”. A memória salva-nos do “vulto informe” em que nos transformaríamos, se recusássemos o olhar do espelho. Nesse sentido, a escrita, autobiográfica ou não (e qual, a rigor, não é?), estaria a serviço da memória na (re)composição de uma imagem do eu:

A experiência pessoal e as leituras só valem o que a memória tiver retido delas. Quem tenha lido com alguma atenção os meus livros sabe que, para além das histórias que eles vão contando, o que ali há é um contínuo trabalho sobre os materiais da memória, ou para dizê-lo com mais precisão, sobre a memória que vou tendo daquilo que, no passado, já foi memória sucessivamente acrescentada e reorganizada, à procura de uma coerência própria em cada momento seu e meu. Talvez essa desejada coerência só comece a desenhar um sentido quando nos aproximamos do fim da vida e a memória se nos apresenta como um continente a redescobrir (III, 13/01).

Por essa passagem, confirma-se que o conceito de representação, para Saramago, não se desvincula da memória, do qual é elemento fundador. Tal relação ultrapassa o âmbito da literatura, estendendo-se às demais artes. Sobre a pintura, por exemplo, que o autor já havia abordado em *Manual de Pintura e Caligrafia*, lemos em seu diário: “Ao pintar, o pintor não vê o mundo, vê a representação dele na memória que dele tem. A pintura é, em suma, a representação duma memória” (III, 19/03). Desse modo, como um “contínuo trabalho sobre os materiais da memória”, a obra de um artista revela-o em sua tentativa de dar coerência a uma imagem que se vai formando com os inúmeros matizes da vida, do mundo e do tempo.

Saramago expressa uma constância pessoal, como o havia feito explicitamente no *Manual* e nas crônicas, sempre que se refere ao menino que ele foi, procurando demonstrar uma coerência identificadora que subjaz às mudanças do tempo:

A mim estas coisas assombram-me, quase me deixam sem palavras, e desconfio que as poucas que restam não serão das mais apropriadas. O rapazito que andou descalço pelos campos da Azinhaga, o adolescente da fato-macaco que desmontou e tornou a montar motores de automóveis, o homem que durante anos calculou pensões de reforma e subsídios de doença, e que mais adiante ajudou a fazer livros, e depois se pôs a escrever alguns – esse homem, esse adolescente e esse rapazito acabam de ser nomeados Doutor *honoris causa* pela Universidade de Manchester<sup>90</sup>. Lá irão os três em Maio<sup>91</sup>, a receber o grau, juntos e inseparáveis, porque só assim é que querem viver. Tão inseparáveis e juntos que, mesmo agora, quando estou a procurar as palavras certas para deixar notícia do afago que me fizeram, estou também, de forquilha na mão, a mudar a cama aos porcos do meu avô Jerónimo e a rodar válvulas num torno de bancada. Benedetto Croce dizia que toda a História é história contemporânea. A minha também (III, 17/02).

Reafirmando o que as crônicas da década de 1970 já diziam, como “Terra de Siena molhada” (SARAMAGO, 1996, p. 185), os *Cadernos de Lanzarote* atendem ao propósito do autor de unir as duas pontas da vida pelo único meio possível: a memória. Nessa integração,

<sup>90</sup> Esse foi o terceiro dos 39 doutoramentos *honoris causa* concedidos ao autor, a partir de 1991, por universidades da Itália, Espanha, Reino Unido, Brasil, Estados Unidos, França, Chile, Uruguai, Argentina, México, Portugal, Canadá, El Salvador, Costa Rica, Suécia, Irlanda e Hungria, segundo informa a Fundação José Saramago (disponível em [www.josesaramago.org/distincoes/](http://www.josesaramago.org/distincoes/). Acesso em 20/07/2016).

<sup>91</sup> Na entrada de 10 de maio de 1995, o escritor registra a cerimônia do doutoramento. É provável que o assombro mencionado no momento da notícia deva-se, em parte, aos aspectos que destaca com ironia e humor nesta passagem: “Informa-me Luís de Sousa Rebelo de que foi este o primeiro grau *honoris causa* conferido em Inglaterra a um escritor português. Mesmo sendo a vaidade o pecado que me há-de levar ao inferno, como não se cansam de mo dizer alguns teólogos da imprensa, fiquei satisfeito. Mas o mais assombroso de quanto aqui se passou foi que o meu apresentador, o professor B. S. Pullan, no discurso laudatório de praxe, entendeu não dever omitir dois dos atributos intelectuais mais discutidos do doutorando: ser ele ateu e ser ele comunista. Perguntei-me então, e agora me pergunto, se alguma vez terão sido pronunciadas tais palavras entre as veneráveis paredes de Withworth Hall. O certo é que, ou fosse pela violência da revelação ou por motivos naturais próprios, um dos professores que assistiam ao acto, antigo secretário da Universidade, sofreu um desmaio e teve de ser retirado, primeiro em braços, depois em cadeira de rodas... A cerimônia prosseguiu (não me competiria a mim interrompê-la), os ingleses comportaram-se de acordo com as tradições: acima de tudo, a fleuma. Diante do acidente sucedido ao compatriota, diante do fenómeno moral a quem estavam distinguindo”.

desfaz-se a ideia da existência de uma história passada e, separada desta, uma história presente, pressuposto para o qual o autor utiliza a tese de Benedetto Croce:

A necessidade prática, que está no fundo de todo juízo histórico, dá a toda história o caráter de “história contemporânea”, porquanto, por muito e muito distantes que pareçam cronologicamente os fatos por ela referidos, a história se relaciona sempre com a necessidade e a situação presentes, nas quais aqueles fatos propagam suas vibrações (CROCE, 1962, p. 14).<sup>92</sup>

As vibrações que se propagam no tempo, atualizando ou, de certo modo, presentificando o passado, devem-se, segundo a tese de Croce, ao espírito ou estado de ânimo do historiador, ou, como diria Saramago, à sua “pessoa”. Para o filósofo italiano, a história “não nos é dada pelo exterior, mas sim vive em nós” (CROCE, 1962, p. 15). Desse modo, não são os documentos, em si, que guardam o passado:

O que se chama, no uso historiográfico, documentos escritos, esculpido, figurado ou aprisionado nos fonógrafos ou também existentes em objetos naturais, esqueletos ou fósseis, não age como tal, e tal não é salvo enquanto estimula e acentua em mim recordações de estados de ânimo que estão em mim (CROCE, 1962, p. 15).

Assim, a história não existe independentemente da memória de quem a escreve, pois apenas por intermédio dela é possível atribuir sentido a uma documentação que, de outro modo, restaria no silêncio.

Com relação à sua própria história, o escritor dispõe da memória não para que esta o leve ao passado, mas para trazer esse tempo ao presente, pela recordação de suas vivências. Aproximam-se, assim, os dois eus que a distância temporal separou, e a história de ambos, que é única, caracteriza-se pela contemporaneidade do momento em que é lembrada. É com os olhos do presente que o passado se deixa representar, e o que o leitor dessa história terá em mãos não é o passado do escritor, mas aquilo que a memória do seu espírito presente filtrou e a sua escrita transfigurou. O resultado é, pois, uma história ao mesmo tempo passada e presente, ou contemporânea, segundo o pensamento de Croce, porque é o presente que dá forma ao passado.

Quando Saramago utiliza essa tese, destaca especialmente a nulidade do distanciamento temporal, alegando a convivência constante entre o menino, o adolescente e o homem que são, afinal, a mesma pessoa. Não se trata, nesse caso, de um olhar sobre o passado, mas de uma presença deste que é inerente ao eu atual, possivelmente orientando as suas

---

<sup>92</sup> Na entrada de 28 de outubro de 1995, Saramago transcreve a sua conferência intitulada “Contar a vida de todos e de cada um”, sobre ficção e história, em que reutiliza a tese de Croce, combinando-a com uma frase de Fernand Braudel, para conceituar o romance histórico: “Direi igualmente que o romance histórico, também ele, ‘não é outra coisa que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente’”.

decisões. Já mencionamos, no primeiro capítulo, a conferência em que o escritor propõe como “filosofia de vida” a atitude de deixar-se levar pela criança que foi: “não concebo nada tão magnífico e tão exemplar como irmos pela vida levando pela mão a criança que fomos, imaginar que cada um de nós teria de ser sempre dois, que fôssemos dois pela rua, dois tomando decisões, dois diante das diversas circunstâncias que nos rodeiam e provocamos” (SARAMAGO, 2013, p. 46). Deve-se a esse pensamento a frequência com que o autor se reporta ao passado, nos *Cadernos de Lanzarote*, equilibrando o tratamento geralmente concedido ao tempo nesse tipo de escrita autobiográfica, que privilegia o presente. Para Saramago, “o tempo é uma tira de elástico que estica e encolhe” (II, 31/12). Por isso, a par de informações sobre o cotidiano do homem e do escritor, há registros da sua infância e dos seus antepassados, além de reflexões que caracterizaríamos como atemporais, se não fosse abusar do termo.

Do acervo de temas universais presentes no diário, destacamos algumas reflexões que são recorrentes não apenas nessa obra, mas que, transfiguradas pela ficção, integram os enredos de seus romances, contos, peças, crônicas, poemas, o que significa que expressam a visão de mundo do autor, que o diário veio ratificar: sua percepção da humanidade. Um daqueles que julgamos ser os principais registros desse pensamento, repete-se, com mínimas variações, nos volumes I e III: respectivamente as entradas de 03 de maio de 1993 e de 05 de fevereiro de 1995. Transcrevemos a primeira:

No meu tempo de escola primária, algumas crédulas e ingênuas pessoas, a quem dávamos o respeitoso nome de mestres, ensinaram-me que o homem, além de ser um animal racional, era, também, por graça particular de Deus, o único que de tal fortuna se podia gabar. Ora, sendo as primeiras lições aquelas que mais perduram no nosso espírito, ainda que, muitas vezes, ao longo da vida, julguemos tê-las esquecido, vivi durante muitos anos aferrado à crença de que, apesar de umas tantas contrariedades e contradições, esta espécie de que faço parte usava a cabeça como aposento e escritório da razão. Certo era que o pintor Goya, surdo e sábio, me protestava que é no sono dela que se engendram os monstros, mas eu argumentava que, não podendo ser negado o surgimento dessas avantesmas, tal só acontecia quando a razão, pobrezinha, cansada da obrigação de ser razoável, se deixava vencer pela fadiga e mergulhava no esquecimento de si própria. Chegando agora a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me diante de duas probabilidades: ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles. Vou-me inclinando cada vez mais para a segunda hipótese, não por ser eu morbidamente propenso a filosofias pessimistas, mas porque o espetáculo do mundo é, em minha fraca opinião, e de todos os pontos de vista, uma demonstração explícita e evidente do que chamo a irracionalidade humana. Vemos o abismo, está aí diante dos olhos, e contudo avançamos para ele como uma multidão de *lemings* suicidas, com a capital diferença de que, de caminho, nos vamos entretendo a trucidar-nos uns aos outros (I, 03/05).

Talvez nenhum outro pintor fosse mais adequado como referência em uma leitura realista do mundo, como essa que se lê nos *Cadernos de Lanzarote*, do que Francisco Goya

(1746-1822). Saramago menciona a legenda e título da gravura nº 43 dos *Caprichos* (1797-1798): *O Sono da Razão Produz Monstros* (Figura 56). As 80 peças, em água-forte e formato pequeno, que compõem essa obra do pintor espanhol, pretendiam, segundo o anúncio de sua publicação feito no *Diário de Madrid*, em 1799, a “condenação dos erros e vícios humanos” e “dos exageros e loucuras comuns a todas as sociedades civilizadas”, como informam Rose-Marie e Rainer Hagen (2004, p.31), que observam os riscos que o título da gravura poderia trazer ao artista, que atingia a Razão em pleno vigor do Iluminismo<sup>93</sup>.



Figura 56: *Capricho nº 43: O Sono da Razão Produz Monstros* (Goya, 1797-1798)

A gravura retrata um artista adormecido sobre sua escrivaninha, atacado por monstros noturnos que invadem seus sonhos. O sono e o sonho da razão se fundem na língua espanhola, como bem observa Todorov (2014, p. 80):

Em espanhol, o termo *sueño* possui um sentido duplo, o de “sono” e o de “sonho”, o que autoriza uma dupla interpretação dessa frase. Se ele significa “sono”, entende-se por aí que, quando a razão adormece, os monstros noturnos levantam a cabeça, e portanto é preferível que ela desperte para expulsá-los. Os monstros são externos à razão, permanecemos dentro de um projeto educativo. Mas, se a palavra significa “sonho”, então é a própria razão que, quando funciona em regime noturno, produz monstros. Aqui, a condenação desses personagens é muito menos nítida: a razão fabrica ideias claras mas também pesadelos, e o pintor se propõe a ampliar o campo

<sup>93</sup> Fayga Ostrower (1997, p. 11-12) comenta a reação do campo do poder aos *Caprichos*: “Sofrendo fortes pressões oficiais, e também receoso de ser citado perante o tribunal da Inquisição - e não é nada difícil imaginar que tipo de acusações e ameaças ele teria então de enfrentar – Goya viu-se obrigado a entregar ao Rei (a “presentear”, no linguajar oficial) as matrizes originais das gravuras, além dos 260 exemplares da primeira edição já impressa (27 haviam sido vendidos). [...] Goya estava tocando numa ferida viva. Era perigoso. Sua obra representava uma ameaça à tranquilidade das pessoas e, portanto, à segurança pública. Ele era um subversivo”.

do conhecimento mostrando-nos o conteúdo deles. A razão está ausente do sono, está envolvida no sonho. E o sentido que a palavra assumiu nos desenhos precedentes de Goya intitulados *Sueños* é de fato sonho, e não sono.

Uma dubiedade semelhante à que Todorov analisa na obra, a partir da palavra *sueño*, existe na explicação do próprio artista para a imagem que criou e para o título que lhe deu, de acordo com a citação feita por Fayga Ostrower (1997, p. 16): “A fantasia desligada da razão produz monstros impossíveis; unida com ela, é a mãe das artes e origem de suas maravilhas”. No primeiro caso – a separação entre fantasia e razão –, o pintor pode estar se referindo às próprias visões e pesadelos de que foi vítima, quando acometido por um esgotamento nervoso que, além da paralisia temporária das mãos, deixou-o surdo pelo resto da vida. Por outro lado, esse e os outros *Caprichos* retratam a profunda consciência de Goya – “filósofo sem nunca ter estudado filosofias”, como afirma Saramago (III, 05/02) – em relação à sociedade do seu tempo. No segundo caso – a união entre razão e fantasia –, a capacidade racional do homem está no fundamento da criação artística, orientando a fantasia em seus voos, numa cumplicidade saudável e produtiva. Desligada da razão, a fantasia abre espaço para o monstruoso, e já não é à arte que o pintor deve estar se referindo.

Pode-se então considerar as gravuras dos *Caprichos* como visões da razão funcionando em “regime noturno”, fabricando pesadelos, como sugere Todorov. Segundo Fayga Ostrower (1997, p. 16), “Goya abre as comportas de nosso mundo inconsciente, um mundo incomensurável de luz e sombras. Nele encontra um turbilhão de forças ocultas, de desejos inconfessos, de prazeres e tentações, das bruxas que habitam dentro de nós”. Para ela, considerando aquela distinção de Goya, o lado *positivo* dos monstros é a sua ligação com a imaginação criativa; o lado *negativo* “é tudo o que diminui a humanidade dos homens, tudo o que há de abominável e destrutivo dentro das pessoas: a baixeza, a insensibilidade, a ignorância, a crueldade, a violência e, sobretudo, a hipocrisia cínica, que procura encobri-las com retóricas bombásticas e floreadas” (OSTROWER, 1997, p. 17). É desse ponto de vista que resulta o pensamento de Saramago sobre a humanidade, reiterado em outro momento do seu diário:

Vista à distância, a humanidade é uma coisa muito bonita, com uma larga e succulenta história, muita literatura, muita arte, filosofias e religiões em barda, para todos os apetites, ciência que é um regalo, desenvolvimento que não se sabe aonde vai parar, enfim, o Criador tem todas as razões para estar satisfeito e orgulhoso da imaginação de que a si mesmo se dotou. Qualquer observador imparcial reconheceria que nenhum deus de outra galáxia teria feito melhor. Porém, se a olharmos de perto, a humanidade (tu, ele, nós, vós, eles, eu) é, com perdão da grosseira palavra, uma merda. Sim, estou a pensar nos mortos do Ruanda, de Angola, da Bósnia, do Curdistão, do Sudão, do Brasil, de toda a parte, montanhas de mortos, mortos de fome, mortos de miséria, mortos fuzilados, degolados, queimados, estraçalhados, mortos, mortos, mortos. Quantos milhões de pessoas terão acabado assim neste maldito século que está prestes

a acabar? (Digo maldito, e foi nele que nasci e vivo...) Por favor, alguém me faça estas contas, deem-me um número que sirva para medir, só aproximadamente, bem o sei, a estupidez e a maldade humana. E, já que estão com a mão na calculadora, não se esqueçam de incluir na contagem um homem de 27 anos, de profissão jogador de futebol, chamado Andrés Escobar, colombiano, assassinado a tiro e a sangue-frio, na célebre cidade de Medellín, por ter metido um golo na sua própria baliza durante um jogo do campeonato do mundo... Sem dúvida, tinha razão o Álvaro Campos: Não me venham com conclusões! A única conclusão é morrer”. Sem dúvida, mas não desta maneira (II, 03/07).

Os casos específicos do ano de 1994, mencionados por Saramago – o genocídio em Ruanda, os combates da guerra civil angolana, a guerra na Bósnia, o assassinato do zagueiro da seleção colombiana, com doze tiros, após discussão com torcedores, em 2 de julho daquele ano – demonstram como as gravuras de Goya repercutem por séculos a sua mensagem incessantemente atualizada, conferindo à obra desse pintor o estatuto de universalidade que serve ao propósito do escritor português em sua reflexão sobre a humanidade. Os *Cadernos de Lanzarote* ratificam o ceticismo que os romances do autor revelam por meio de suas personagens e, principalmente, do narrador. Mas também guardam a resposta para a pergunta: em que crê Saramago?

Creio no direito à solidariedade e no dever de ser solidário. Creio que não há nenhuma incompatibilidade entre a firmeza dos valores próprios e o respeito pelos valores alheios. Somos todos feitos da mesma carne sofrente. Mas também creio que ainda nos falta muito para chegarmos a ser verdadeiramente humanos. Se o seremos alguma vez... (III, 31/03).

O contraponto direto da humanidade, na obra de Saramago como um todo, e que continua nos *Cadernos de Lanzarote*, é Deus: “Como será possível acreditar num Deus criador do Universo, se o mesmo Deus criou a espécie humana? Por outras palavras, a existência do homem, precisamente, é o que prova a inexistência de Deus” (I, 02/05). Por vezes, é com base em notícias do que considera a irracionalidade humana (como a de populações brigando entre si para carregar a imagem de uma santa, ou o ataque ao hotel que hospedava o editor dos *Versos Satânicos*, de Salman Rushdie), que o autor volta ao tema: “Deus, definitivamente, não existe. E se existe é, rematadamente, um imbecil. Porque só um imbecil desse calibre se teria lembrado de criar a espécie humana como tem sido, é – e continuará a ser” (I, 03/07). Em outros momentos, as entradas contêm apenas sentenças sobre Deus, mas sempre em confronto com o homem, como esta:

Levaram Deus a todos os lugares da terra e fizeram-no dizer: “Não adoreis essa pedra, essa árvore, essa fonte, essa águia, essa luz, essa montanha, que todos eles são falsos deuses. Eu sou o único e verdadeiro Deus.” Deus, coitado dele, estava caindo em flagrante pecado de orgulho.  
Deus não precisa do homem para nada, excepto para ser Deus.



Cada homem que morre é uma morte de Deus. E quando o último homem morrer, Deus não ressuscitará.  
 Os homens, a Deus, perdoam-lhe tudo, e quanto menos o compreendem mais lhe perdoam.  
 Deus é o silêncio do universo, e o homem o grito que dá sentido a esse silêncio.  
 Deus: um todo arrancado a nada por quem é pouco mais que nada (II, 23/02).

Sobre a relação entre a humanidade e o divino, Saramago esteve sempre convicto (tanto o mostram a sua obra ficcional como o seu diário) de que, ao invés do que pregam as religiões, o homem não é criatura de Deus, e sim, Deus é criação do homem. Por dedução, o autor conclui que um é tão histórico quanto o outro.

Havendo Deus, há um só Deus. Dele, desse Deus único, é que teriam provindo as revelações que levaram ao judaísmo, ao cristianismo e ao islamismo. Ora, como essas revelações, que no espírito quer na forma, não são iguais entre si (e deveriam sê-lo, uma vez que nasceram da mesma fonte), infere-se que Deus é histórico, que Deus é simples História. Por outras palavras: quando a História precisa de um Deus, fabrica-o (II, 13/12).

Partindo desse pressuposto, o ataque do escritor se volta para aquilo que, historicamente, alimenta a ideia de Deus: as religiões. O autor do *Evangelho segundo Jesus Cristo* denuncia em seu diário, como o fizera no romance, o que considera ser a hipocrisia dos líderes e seguidores religiosos. Destacamos duas entradas que ilustram esse fato. A primeira refere-se ao islamismo (a propósito da perseguição ao escritor Salman Rushdie, mais de uma vez mencionada nos *Cadernos*):

Viajando para Lisboa, leio no *Libération* que uma fundação religiosa do Estado iraniano subiu para dois milhões e meio de dólares a recompensa pelo assassinio de Salman Rushdie. O *ayatollah* que preside à “benemérita” instituição, uma religiosíssima pessoa chamada Hassan Saneí, anunciou que, juntamente com o prémio, seriam também pagos os juros acumulados desde a data da sua fixação... Prevenindo algum pouco provável escrúpulo de consciência, o *ayatollah* explicou que “a *fatwa* do imã Khomeiny é um decreto divino que todos os muçulmanos devem tentar executar”, que tal dever “não é reservado a uma pessoa ou a uma nacionalidade determinada, antes incumbe a todos os muçulmanos”, e, como se tanto ainda fosse pouco, quis aclarar o assunto de uma vez: o prémio será entregue à pessoa que execute a *fatwa*, seja ela quem for, “tanto fazendo que se trate de um muçulmano ou não, incluindo até os guarda-costas de Rushdie”, no caso de eles se decidirem a assassinar o escritor.

O que assombra é que tudo isso se diz, confirma e ameaça em nome do Corão, o mesmo Corão onde se podem ler palavras como estas: “Que ninguém seja forçado em matéria de religião: o bom caminho distingue-se por si mesmo”, ou “Se Deus o tivesse querido, teria feito de vós uma única comunidade: mas Ele quis experimentar-vos nos Seus dons. O que deveis é lutar por boas acções. Deus vos dirá depois para que serviram as vossas divergências”... Meu Deus, meu Deus, quando nos veremos livres de tí? (V, 13/02).

O argumento do autor assemelha-se ao discurso proferido hoje pelos líderes muçulmanos, quando condenam os ataques terroristas que vêm preocupando especialmente as

nações europeias, mas que deixam o mundo inteiro em estado de alerta para uma situação que parece ter fugido ao controle daqueles que supostamente teriam meios para resolvê-la. O islamismo esforça-se para lembrar ou fazer conhecer ao mundo os ensinamentos do Alcorão, mas sua voz é todos os dias silenciada por aqueles que, além de cegos, como diria Saramago, estão surdos.

O segundo exemplo, prenhe de ironia, desta vez contra a religião católica, encontra-se na entrada a propósito das mortes da Princesa Diana e de Madre Teresa de Calcutá (a propósito, canonizada em 2016), ocorridas respectivamente em 31 de agosto e 05 de setembro de 1997:

Soube-se hoje que o anel de noivado que Dodi Al Fayed havia acabado de oferecer a Diana de Gales vale quase 40 mil contos... Ora, entre outras lindezas igualmente edificantes, sabe-se que o dito Al Fayed, nos intervalos dos exercícios amatórios da sua intensa atividade de *playboy*, aplicava o mais substancial das energias da alma ao tráfico de armas de guerras, não sendo portanto disparatada a hipótese de que lhe tivessem passado pelas unhas muitos milhares das terríveis minas antipessoais para cuja erradicação e proibição andava em acesa cruzada a sua aristocrática e louríssima noiva, fazendo-se fotografar (obscenamente, digo eu), com os pezinhos intactos e pedicurados, ao lado de crianças atrozmente mutiladas. Suponho que não deverá ser necessária uma lente de aumento especialmente potente para distinguir alguns sinais de sangue nas pedras preciosas do anelzinho...

E hoje morreu Madre Teresa de Calcutá, personagem de celebridade mundial que nunca me caiu nas boas graças e me parecia ser, até, uma das mais orgulhosas criaturas que o Deus dos católicos alguma vez pôs no planeta. Desconfio que, lá no fundo, Inês Gonxha Bojaxhiu não queria que os pobres se lhe acabassem, duvido mesmo que o mais importante para ela fosse sarar as enfermidades do corpo dos infelizes que recolhia no seu “hospital” (as aspas estão mais do que justificadas pela recusa que opôs sempre a ofertas de hospitais devidamente equipados, que mais de uma vez lhe foram feitas). A suprema preocupação de Madre Teresa de Calcutá consistia em salvar as almas aos pobrezinhos, e, quando a prioridade é essa, então quanto mais depressa elas se libertem do carnal e sofredor invólucro, melhor. Acabo de ler nos jornais que a famosíssima religiosa, entrevistada depois da morte de Diana de Gales, declarou que a princesa teria gostado de ajudar as Missionárias da Caridade na sua obra, mas que não o tinha podido fazer devido à posição social que ocupava... Não sei qual das duas foi mais hipócrita (V, 05/09).

Assim como nesses dois casos, grande parte das referências feitas por Saramago a Deus ou às religiões, provém de notícias do mundo, como ocorre também em relação ao que ele considerava ser a irracionalidade humana, de que tratamos anteriormente. A prática da leitura de jornais e seu posterior comentário, nos *Cadernos*, lembra aquela abundantemente utilizada no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que o poeta assistia ao “espetáculo do mundo” em 1936. A intenção evidente de submergir o epicurista no horror que a realidade apresentava pelos noticiários, revelou naquele livro o que o diário do autor confirma: a sua consciência histórica e a conseqüente necessidade de se sentir parte do mundo, estabelecendo relações entre o presente e o passado, o humano e o divino, a luz e a sombra, numa ânsia incessante de compreender.

São frequentes também as entradas que têm a finalidade de responder (o que o autor fez incansavelmente em entrevistas) às críticas ao *Evangelho segundo Jesus Cristo*, notadamente nos dois primeiros volumes do diário, cronologicamente mais próximos da publicação do romance. Os ataques vêm, em sua maioria, por meio de cartas de cristãos revoltados com o tratamento do tema religioso pelo escritor. Algumas dessas cartas são apenas mencionadas, outras são transcritas parcial ou integralmente, como é o caso da mais extensa de todas (ocupa sete páginas do quinto volume), enviada de Fortaleza e assinada por Maria, simplesmente (V, 18/05). Supomos que a decisão de transpor para o diário a carta inteira tenha se devido, entre outras razões, ao fato de ela representar todas as outras do mesmo teor, ou seja, de ataque ferrenho ao escritor que “mentiu” em relação à história de Jesus Cristo. Acrescenta-se o tom caricatural e até involuntariamente humorístico de algumas passagens, humor de certo modo anunciado pelo escritor ao avisar que vai copiar a carta “melhorando-lhe a ortografia e ajustando os tempos verbais, mas respeitando-lhe a pontuação, muito mais extravagante que a minha” (V, 18/05). Logo no primeiro parágrafo, a “leitora” (não resta dúvida de que leu realmente o livro) deixa claro a que veio:

“Não lhe escrevo, com cortêsias e respeito para quem não merece, pois não passas de um herege, ateu e ímpio. Só escreveste heresias, deboches e burrices, pois como se diz e todo o mundo fala ‘todo português é burro’. Comprovaste com tua pena e ainda tens o descaramento de achares que foste chamado a contar a vida de Jesus Cristo, tu que não és digno, nem de pronunciar o nome Dele. Só se foste chamado pelo Satanás, teu amigo” (V, 18/05).

A par dos ensinamentos que pretende dar ao autor, corrigindo os fatos que este teria “deturpado” no romance – desde a concepção de Jesus, passando por sua infância, até a fase adulta, com os apóstolos, Maria Madalena, os milagres e a morte – a missivista não economiza nas ofensas: “tu coitado não passas de um mero analfabeto que devias estar vendendo verduras, bebidas nos botequins de Lisboa”; “Deves ser um desses portugueses, que vivem de camiseta, suado bigodudo nojento de se ver”; “Tens sorte de Deus não ser igual a mim, pois eu sendo Ele, tu a estas horas estarias todo entrevado e carcomido”; “És, mesmo um palhaço inventar que S. José morreu crucificado, só na tua cabeça de camarão”, “És um mentiroso de marca maior”; “És um pilantra descarado”; “no mínimo deves ser viciado”; “Que cérebro de lama o teu” (V, 18/05). Esses e outros exemplos são responsáveis pelo que apontamos como o humor involuntário da carta, em virtude da discrepância entre o juízo que essa leitora por engano (“Comprei este maldito livro pensando que prestava”) tem de Saramago como escritor – “Teus livros devem ser todos umas belas porcarias. Coitado. (Será que alguém te conhecerá em Portugal?)” (V, 18/05) - e o que ele representa para a literatura.

O autor reconhece, no discurso assumido na carta, a voz da própria Igreja a condená-lo. A remetente não seria mais do que uma vítima do poder exercido pela religião:

Pobre Maria de Iguatemi (Fortaleza), lamentando-se por já não haver Inquisição para poder assistir de camarote ao churrasco da minha pessoa. Pobre, pobre Maria, que crê ter garantidas as riquezas espirituais prometidas pelo céu. Ou por quem em seu nome fala, a Santa Igreja Católica Apostólica Romana, autora moral desta carta (V, 18/05).

Embora seja um tema crucial na vida e na obra de Saramago, a religião não ocupa, no diário, espaço superior ao de outras reflexões. Dir-se-ia que o autor, talvez cansado do assédio de entrevistadores sobre a polêmica do *Evangelho*, deu-se a liberdade de falar mais de outros assuntos também importantes, como a política, especialmente a europeia e a portuguesa. Ocorre, por vezes, a mistura dos dois temas, motivada pela atuação do escritor no campo literário e no campo do poder, como no caso em que a maioria dos vereadores de Mafra decide se opor a que seja atribuída ao autor do *Memorial do Convento* a medalha de ouro do Conselho, “alegando que ‘estraguei o nome de Mafra’” (I, 30/04).

A primeira referência à história política de Portugal aparece nas páginas iniciais do Diário I, começado em 15 de abril de 1993. No aniversário da Revolução de 25 de Abril, o autor registra:

Carmélia telefonou de manhã, aos gritos: “25 de Abril, sempre!” Lembrei-me daquela outra chamada, há 19 anos, no meio da noite, quando uma das filhas do Augusto Costa Dias me avisou de que a revolução estava na rua. Agora, o entusiasmo de Carmélia, um entusiasmo de sobrevivente, deixou-me lamentavelmente frio (I, 25/04).

De certo modo reconstituindo a cena final de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o sentimento de frustração de Saramago se deve a um projeto político que não teve o êxito que se esperava com a revolução, sendo essa a razão (pelo menos assim o escritor deixa entender em diversas entrevistas que tratam do assunto) que explica a sua frieza nas datas que lembram o evento. Nos *Cadernos de Lanzarote*, dois dos cinco volumes (o II e o IV) sequer contêm entradas no dia 25 de abril; no restante, o assunto só é tratado se houver alguma motivação externa, como no exemplo acima.

É da perspectiva de um português, antes de tudo, que são escritas as entradas sobre a Europa. Defendendo a ideia de ibericidade, ou seja, a união entre Portugal e Espanha, como o havia feito no romance *A Jangada de Pedra*, o autor reconhece a necessidade econômica de seu país e a proximidade cultural entre as duas nações. Por outro lado, a sua postura contra a União Europeia decorre de sua visão anticapitalista, que concebe o acordo econômico como uma tentativa de hegemonia dos países ricos a que os pobres cederão sempre, inclusive comprometendo a sua cultura. Daí o ceticismo do escritor diante de uma Europa comunitária:

Como é que se pode, por exemplo, acreditar na boa-fé de Delors<sup>94</sup>, que agora, na cimeira de Copenhague, se saiu com um apelo à solidariedade dos povos europeus para a resolução do problema do desemprego? Foi a falta de solidariedade que fez na Europa 18 milhões de desempregados, ou são eles tão-somente o efeito mais visível da crise de um sistema para o qual as pessoas não passam de produtores a todo o momento dispensáveis e de consumidores obrigados a consumir mais do que necessitam? A Europa, acostumada a viver na irresponsabilidade, é um comboio disparado, sem freios, onde uns passageiros se divertem e os restantes sonham com isso. Ao longo da linha vão-se sucedendo os sinais de alarme, mas nenhum dos condutores pergunta aos outros e a si mesmo: “Aonde vamos?” (I, 22/06).

A imagem do trem descontrolado, com passageiros desnorteados, aparece como um protótipo da cegueira que contaminará a humanidade no romance que o autor virá a escrever em 1995. A observação do mundo vem reforçar o seu pessimismo sobre o assunto, pois no ano seguinte, registra em seu diário:

Clinton visita oficialmente a Alemanha. Segundo os jornais, o presidente dos Estados Unidos declarou em Bona: “A Alemanha é o nosso parceiro mais significativo para a construção de uma Europa segura e democrática.” Se sou capaz de entender o que leio, deduzo destas palavras que a administração norte-americana tem uma ideia muito clara do que lhe convém que seja Europa: um todo conduzido por um só país, uma União cuja sede real, a seu tempo, será em Berlim, ficando Bruxelas para a burocracia e Estrasburgo para o entretenimento verbal. Incapazes de uma relação directa e equilibrada com todos e cada um dos países que constituem a Europa, os Estados Unidos vão preferir a negociação a dois, entre potência e potência. Aposto dobrado contra singelo que esta Europa será diferente quando no fim do ano terminar a presidência alemã da União Europeia. Poderá não se notar à vista desarmada, que é como nós geralmente andamos (desarmados da vista...), mas o tempo dirá se me engano (II, 13/07).

Com a expressão “desarmados da vista”, o autor faz uma nova menção à cegueira dos europeus (e da humanidade como um todo) com que está tramando o *Ensaio sobre a Cegueira*. O romance terá a missão de expor, no plano da ficção, o caos planetário que o diário vem acompanhando pelas notícias de jornais. A Europa, por exemplo, a essa altura não sabe como lidar com o problema crescente da imigração, em grande parte de africanos. Da viagem a Frankfurt para uma leitura do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, na Literaturhaus, em 1993, Saramago comenta:

O diálogo que se seguiu à leitura não se limitou às questões literárias: também se falou de intolerância, de racismo, de coisas bem mais duras que a língua alemã. Em dada altura meti uma frase de efeito que espero ter ficado em algumas memórias. Falava-se do imparável afluxo de imigrantes à Europa, e eu disse: “Se o centro não vai à periferia, irá a periferia ao centro.” Por outras palavras: a Europa está hoje “cercada”

<sup>94</sup> Jacques Delors (1925) foi presidente da Comissão Europeia no período de 1985 a 1995. A Comissão é uma instituição que representa os interesses da União Europeia, legislando e propondo programas de ação que coloquem em prática as decisões do Conselho e do Parlamento Europeu. Em 22 de junho de 1993, data dessa entrada do diário, o Conselho Europeu estava reunido em Copenhague, Dinamarca, onde encarregou a Comissão de preparar um Livro Branco sobre a estratégia a longo prazo para promover o crescimento, a competitividade e o emprego nos países europeus.

por aqueles a quem abandonou depois de os ter explorado até às próprias raízes da vida (I, 26/10).

As entradas sobre a Europa multiplicam-se nos *Cadernos*, mas mantêm a coerência do pensamento que esses exemplos demonstram, e que podem ser resumidos com esta passagem: “A culta Europa, a civilizada e democrática Europa tem, nos seus tecidos profundos, um tumor que pode ser mortal, e gasta o tempo em trabalhos de cosmética, de maquilhagem, como uma velha cortesã que ainda alimentasse a esperança de alguém a pôr por conta” (I, 20/05). A ironia do autor, que lembra o estilo de Eça de Queirós, é a arma com que pretende continuar intervindo.

A essas reflexões se juntam diversas outras que abordam os problemas latino-americanos (por exemplo, o legado da ditadura no Chile e na Argentina, os sem-terra no Brasil) e africanos (guerras em Ruanda, Timor Leste, Uganda e Angola); o “fascismo” de Berlusconi, na Itália; o horror em Sarajevo; os conflitos entre Israel e Palestina; a situação dos Chiapas; o terrorismo do ETA; a relação entre Cuba e Estados Unidos; o holocausto. Os *Cadernos de Lanzarote* revelam o esforço de um homem que, de sua ilha, tenta abarcar o mundo e compreendê-lo.

O leitor de Saramago pode reconhecer nos diários, em forma de reflexões pessoais ou de intervenções públicas comentadas, a mesma tendência política que há na obra ficcional do autor. A razão está no propósito que o escritor tomou para si, o qual desejaria que fosse o de todos os outros colegas de profissão, como aqueles que compunham à época o recém-criado Parlamento Internacional de Escritores:

que este [...] se considere reunido em sessão permanente, isto é, que o facto da sua existência sirva para estimular uma participação quotidiana e efectiva dos escritores na sociedade, ao mesmo tempo que vá recebendo alimento e substância dessa mesma participação. O bom Parlamento não é aquele em que se fala, mas aquele em que se ouve. Os gritos do mundo chegaram enfim aos ouvidos dos escritores. Vivemos os derradeiros dias daquilo que, no nosso tempo, se chamou “compromisso pessoal exclusivo com a escrita”, tão querido a alguns, mas que, como opção de vida e de comportamento, é, essencialmente, tão monstruoso quanto já sabemos que é o compromisso pessoal exclusivo com o dinheiro e o poder... (I, 25/11)

É, pois, o tantas vezes condenado tema do compromisso do escritor que Saramago, tendo-o posto em prática na vida e na ficção, agora traz para o seu diário. Na esteira de Jean-Paul Sartre (1999), defende a atitude engajada do escritor, como cidadão que não se deve abster diante de sua “responsabilidade pública” (III, 23/03). Em conferência pronunciada em Vigo, a que deu o título de “Será sábio quem se contenta com o espectáculo do mundo?”, o autor trata exclusivamente desse tema, como resume no diário:

Como se vê logo, continuo a malhar no pobre Ricardo Reis, que não tem nenhuma culpa da supina inépcia que o Pessoa o obrigou a escrever. O meu objetivo era falar do compromisso na literatura, melhor dizendo, do compromisso cívico e político (não necessariamente partidário) do autor com o tempo em que vive. O público, que era numeroso (mais de quatrocentas pessoas), percebeu bem aonde eu queria chegar, e não fez depois perguntas tolas, como esta, por exemplo, ouvida tantas vezes noutros lugares: “Então vossemecê agora quer fazer da literatura panfleto?” Os sinais são claros na Europa: não tarda muito que os leitores comecem a perguntar-nos: “Olhe lá, senhor escritor, o senhor, além de escrever, o que é que faz?” E não adiantará que tentemos responder-lhes, do alto da nossa suposta infalibilidade: “O meu compromisso, pessoal e exclusivo, senhor leitor, é com a escrita, é com a minha obra.” Declarações assim, aparentemente tão ascéticas, já não causam nenhum temor sagrado. O mundo ainda vai pedindo livros aos escritores, mas também espera que eles não se esqueçam de ser cidadãos de vez em quando (II, 18/11).

Ao contrário do que se poderia concluir desse pensamento do autor, ele não acreditava, como manifestou algumas vezes nos *Cadernos* (Cf. I, 26/05 e IV, 20/04), ser a literatura capaz de transformar o mundo. Não é por uma crença salvacionista no escritor que ele pede o seu compromisso. Pelo que compreendemos, Saramago lhes pede somente humanidade, no sentido de importar-se com o outro. Na obra, essa humanidade se plasmaria não apenas por esse olhar atento às dores do mundo, mas pelo retorno à pessoa do Autor, como o escritor sugere na conferência proferida em Arrecife, capital de Lanzarote, em 1996, e que transcreve no diário, texto de que retiramos o fragmento seguinte:

“Em que ficamos, então? Se as sociedades não se deixam transformar pela literatura, ainda que ela, numa ou noutra ocasiões, possa ter tido nas sociedades alguma influência superficial, se, pelo contrário, é a literatura que se encontra hoje assediada por sociedades que não lhe pedem mais que as fáceis variantes de uma mesma anestesia de espírito que se chamam frivolidade e brutalidade – como poderemos nós, sem esquecer as lições do passado e as insuficiências de uma reflexão dicotômica que se limitaria a fazer-nos viajar entre a hipótese de uma literatura agente de transformações sociais e a evidência de uma literatura que parece não ser capaz de fazer mais que recolher os destroços e enterrar as vítimas das batalhas sociais – como poderemos nós, insisto, embora provocando a troça das futilidades mundanas e o escárnio dos senhores do mundo, restabelecer o debate sobre literatura e compromisso sem parecer que estamos a falar de restos fósseis? Espero que num futuro próximo não venham faltar respostas a esta pergunta e que todas juntas possam fazer-nos sair da resignada e dolorosa paralisia de pensamento e acção em que nos encontramos. Por minha parte, limitar-me-ia a propor, sem mais considerações, que regressemos rapidamente ao Autor, à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, não para que ela ou ele nos digam como foi que escreveram as suas grandes ou pequenas obras (o mais certo é não o saberem eles próprios), não para que nos eduquem e instruem com as suas lições (que muitas vezes são os primeiros a não seguir), mas, simplesmente, para que nos digam *quem são*, na sociedade que somos, eles e nós, para que se mostrem como cidadãos deste presente, ainda que, como escritores, creiam estar trabalhando para o futuro” (IV, 20/04).

Com essa conferência, Saramago atendeu ao tema indicado pelos organizadores do evento: “Literatura, compromisso, transformação social”. Depois de explicar o seu ceticismo em relação ao poder transformador da literatura, em escala social, aventando até a sua influência

negativa em algumas situações, como aquelas em que ela alimenta a frivolidade, o escritor aponta um caminho para que a literatura tenha uma razão para existir, o qual seria a tomada de posição do autor como cidadão. Novamente ecoa nesse pensamento a voz de Sartre (1999, p. 29), para quem “um escrito é uma empreitada”. Por isso, segundo o filósofo francês,

o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não com uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós (SARTRE, 1999, p. 29).

Há que insistir, no entanto, no aspecto da questão que é ressaltado tanto por Sartre quanto por Saramago, e que se refere à frequente confusão que a palavra “engajamento” provoca. Não se trata, para esses autores, de transformar a literatura em panfleto, nem os escritores em militantes de partidos. Antes, espera-se destes que assumam a responsabilidade por desvendar o mundo, e que não se fechem em “torres de marfim”.

Com relação a Saramago, podem-se observar duas linhas, não excludentes, que derivam de sua noção de compromisso do autor: uma que se volta para a atuação direta do escritor na sociedade, com intervenções orais ou escritas (entrevistas, conferências, manifestos) sobre acontecimentos do seu país ou do mundo; outra, de natureza propriamente literária, que direciona as suas escolhas temáticas e formais. Na conferência referida acima, é a primeira linha que se sobressai, pois a reflexão de Saramago se encerra com uma espécie de intimação aos escritores para que, em razão da influência que possam exercer como figuras públicas, intervenham socialmente em defesa do que lhes parecer justo.

A outra vertente dessa postura, de conotação teórica, também desenvolvida por Saramago em conferências, entrevistas, artigos, diz respeito à figura do narrador de ficção e à sua relação com o autor. Um exemplo disso é o artigo “O autor como narrador” (SARAMAGO, 1998), que comentamos no primeiro capítulo deste estudo. Esse texto originou-se da conferência de Saramago intitulada “Narrador inexistente”, que o autor transcreveu parcialmente em seu diário, na entrada de 9 de agosto de 1996. A introdução ao texto delinea os aspectos conflitivos do tema:

Para a conferência de encerramento dos Cursos de Verão da Universidade Complutense, em El Escorial, retomei o tema do “Narrador Inexistente”, já provocadoramente presente do papel que há dois anos fui debitar a Edmonton (Canadá), por ocasião de um Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. Claro que o mundo das teorias literárias não mudou de rumo por eu ter dito o que lá disse, nem tão-pouco irá mudar agora, mas não resistirei, sempre que venha a propósito, e mesmo sem a-propósito nenhum, a meter o meu remo na água ao contrário da corrente. Diz-se que cada doido tem a sua mania, e a minha, se doido sou, é esta (IV, 09/08).



A ideia central do escritor consiste em recusar a existência do narrador, pelo menos como entidade distinta do autor. Para Saramago, essa concepção retira do autor a responsabilidade sobre o que escreve, atitude que destoa completamente da sua defesa do escritor. No plano formal, seu argumento é o de que “só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro”, como afirmara em momento anterior, na entrada de 7 de fevereiro de 1995, ocasião em que utiliza a comparação entre as artes a seu favor, provavelmente aproveitando para isso a sua experiência com a escrita de *Manual de Pintura e Caligrafia*<sup>95</sup>:

E quando (indo procurar auxílio a uma duvidosa, ou pelo menos problemática, correspondência das artes) me atrevo a observar que entre um quadro e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do pintor, e que não é possível localizar uma figura de narrador na *Guernica* ou na *Ronda da Noite*, respondem-me que, sendo as artes distintas, distintas também teriam de ser as regras que as definem e as leis que as governam. Esta resposta parece querer ignorar o facto, a meu ver fundamental, de que não há, objectivamente, nenhuma essencial diferença entre a mão que encaminha o pincel ou vaporizador sobre o suporte e a mão que desenha as letras no papel ou as faz aparecer no mostrador do computador, que uma e outra coisa são, com adestramento e eficácia semelhantes, prolongamentos de um cérebro e de uma consciência, mãos que são, uma e outra, ferramentas mecânicas e sensitivas capazes de composições e ordenações, sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia (III, 07/02).

Essa discussão ilustra como os *Cadernos de Lanzarote* se apresentam também como um espaço de reflexão do autor sobre a própria obra, o que ocorre de várias maneiras. Algumas vezes, é de uma visão de conjunto que o autor observa a sua criação, procurando apontar a coerência que une um livro ao outro. Em outras, ocupa-se em comentários específicos sobre determinada obra, especialmente a recém-publicada. Ou, finalmente, dedica as entradas a um acompanhamento da obra que está nascendo, como é o caso, no período que o diário cobre, de *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*, e algumas anotações para *A Caverna* e *As Pequenas Memórias*.

Podemos introduzir a análise do aspecto mais amplo – a visão de conjunto do escritor em relação à sua obra -, com a concepção que Saramago manifesta, no diário, sobre a ligação

---

<sup>95</sup> A propósito, a presença desse romance nos *Cadernos*, no que se refere à pintura, se faz sentir de modo mais evidente em algumas entradas que o autor dedica à prática da *ekphrasis*, utilizando o mesmo estilo do narrador H., como a de 1º de dezembro de 1993 (diário I), em que comenta algumas obras de um museu de Liverpool, e a de 8 de abril de 1995 (diário III), em que registra a visita feita à Pinacoteca de Ferrara, por ocasião da apresentação da ópera *Divara*, baseada em *In Nomine Dei*. Nessa última, Saramago descreve uma pequena tábua de Antonio da Crestalcore, até então desconhecido para o escritor, denominada *Descimento da Cruz*, cuja impressão sobrepujou as obras que viu depois: “eu tinha comigo a recordação viva daquele outro ‘quadro mais belo do mundo’, a colocar, no meu museu imaginário, ao lado do *S. Jorge Matando o Dragão* de Vitale da Bologna, que em Bolonha está, e das duas paisagens de Ambrogio Lorenzetti que podem ser vistas em Siena. Quadros todos eles pequenos, para poderem caber no coração” (III, 08/04). Note-se como se rompe a fronteira entre vida e obra, pois agora é o autor que toma para si as imagens, as palavras e as emoções do pintor que criou para seu romance.

entre o livro e o seu autor, quaisquer que sejam estes. No primeiro volume encontramos transcrito um trecho de uma entrevista em que ele afirma:

“Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par da personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas interrelações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmônica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença*” (I, 18/06).

De um outro ângulo, é também de compromisso que se trata nessa declaração: o compromisso do escritor com o mundo do qual é “uma pertença”, pois mantém com ele “interrelações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam”. Assim, tanto quanto a contemporaneidade, a tradição delinea o lugar do escritor no mundo, mesmo que ele se recuse a intervir nesse espaço e em suas inter-relações, com a sua palavra ou a sua ação.

Decorre dessa consciência das complexas relações que um livro estabelece entre o seu autor e o mundo, a tarefa que Saramago tomou para si de fazer do romance o lugar de confluência dos mais variados gêneros, temas e formas de expressão, capaz de abrigar filosofia, história, política, psicologia e todo um mundo de ideias que podem ser mediadas pela arte para expressar um pensamento e atingir o leitor. É o que o autor chama de “homerização do romance”:

[...] falei do romance tal como gostaria que ele fosse, isto é, não um *gênero literário*, mas um *lugar* capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes, das ciências... O que eu queria defender, mas não sei se me chegou a língua, era assim como uma espécie de *homerização do romance*, ideia minha antiga que de vez em quando regressa e que bem gostaria alguma vez de desenvolver melhor, se não me faltassem para isso as indispensáveis unhas ensaísticas (IV, 04/09).

Saramago propõe uma volta ao canto primordial, aquele que Homero eternizou, e que, com intenção totalizante, expressa uma mundivisão, composta de filosofia, história e ciência, de poesia, drama e ensaio. O desenvolvimento dessa ideia, que na citação acima aparece como um projeto, terá lugar no volume seguinte dos *Cadernos*, transcrito de uma conferência em que o autor, com mais vagar, mas ainda hesitante sobre a sua capacidade de se fazer entender, utiliza a própria experiência de romancista como bússola para esclarecer o seu desejo de retorno à antiguidade clássica na construção de um romance como um “canto novo”:

Começemos por considerar o tempo. [...] Falo, sim, de um tempo poético, feito de ritmos, suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo capaz de criar as suas próprias leis, um fluxo verbal que transporta

uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes. Este tempo, repito, é o tempo poético, usa todas as possibilidades expressivas do andamento, do compasso, da coloratura, é melismático e silábico, longo, breve, instantâneo. De um tempo assim entendido tem sido minha ambição que vivam as ficções que invento, consciente de que estou querendo, mais e mais, aproximar-me da estrutura de um poema que, sendo expansão pura, se mantivesse fisicamente coerente.

[...]

Porventura estarei caindo em um erro de perspectiva, se tenho em conta a crescente e parece que irreversível especialização, já quase microscópica, das aptidões humanas. Não é impossível, porém, que essa mesma especialização, por força de mecanismos ou impulsos de compensação, e talvez como recurso instintivo de sobrevivência e de reequilíbrio psicológico, nos leve a procurar uma nova vertigem do geral em oposição às aparentes seguranças do particular. Literariamente, porque só de literatura é que estou falando aqui, talvez o romance possa restituir-nos essa vertigem suprema, o alto e extático canto de uma humanidade que ainda não foi capaz, até hoje, de conciliar-se com a sua própria face (V, 01/12).

No espaço da memória de Saramago (sua vida e sua obra), essa conferência pode ser lida como uma poética do seu romance, pois estabelece as linhas de execução do projeto literário do autor, que ao longo do seu desenvolvimento visou à expressão de uma visão de mundo, expansiva e totalizadora, de que cada romance seria uma feição particular, com seus “ritmos e suspensões”, “linear e labiríntico”, com “todas as possibilidades expressivas do andamento, do compasso, da coloratura”. E cada romance, por sua vez, contendo em si uma mundivisão, seria parte de um romance maior, um canto, uma poética da sabedoria.

Antes, porém, de oferecer essa possibilidade expansiva e ser o “lugar literário” das múltiplas relações do homem com o tempo e com o mundo, o romance – todo livro, na verdade, segundo Saramago – contém uma personalidade, a do autor que o assina: “O romance é uma máscara que oculta e ao mesmo tempo revela os traços do romancista” (II, 27/02). Provavelmente, deve-se a essa convicção a naturalidade com que o escritor, em seu diário, associa a sua vida e a sua obra, dispõe num mesmo lugar, integrando-os, comentários sobre pessoas reais e personagens de seus livros, e compreende a obra como inseparável dos fatos da vida: às mudanças desta corresponderiam as várias fases de sua escrita, como de algum modo buscamos mostrar neste estudo. Para Saramago, seus livros podem ser considerados

[...] como autênticos “actos de passagem”, que, implicando obviamente as respectivas personagens, talvez envolvam, mais do que pareça, o próprio autor. Não digo em todos os casos nem da mesma maneira. Por exemplo: de passagem a uma consciência se trata no *Manual*; da passagem de uma época a outra creio estar feito muito no *Memorial*; em passagens da vida à morte e da morte à vida passa *Ricardo Reis* o seu tempo; passagem, em sentido total, é a *Jangada*; passagem mais do que todas radical é a que quis deixar inscrita no *Cerco*; finalmente, se o *Evangelho* não é a passagem de todas as passagens, então perca eu o nome que tenho... Do que aí fica não tiro conclusões, nem para sim, nem para não. A primeira operação investigadora a cometer seria confrontar as sucessivas fases da minha vida com os livros que a prepararam ou delas foram consequência – e isso quem o fará? Não eu, porque de certeza me perderia

no labirinto que inevitavelmente estaria a emaranhar no mesmo instante em que começasse a pôr a claro as primeiras relações de causa e efeito... (II, 15/09).

A coincidência entre a reflexão de Saramago e a nossa investigação não nos autoriza a afirmar que realizamos a operação de cotejo entre vida e obra, na forma a que o autor se refere, pois não analisamos minuciosamente, por exemplo, todos os livros mencionados na citação. Menos ambiciosa, nossa pesquisa focaliza as obras em que a intervenção da memória (e, conseqüentemente, a relação vida e obra) se faz sentir mais intensamente, como aquelas que se situam na fase inicial do autor (anterior a *Levantado do Chão*) e as de gênero autobiográfico. No entanto, a razão de nossa busca se encontra no igual pressuposto de que os livros revelam, mesmo quando escondem, o seu autor, pois são a manifestação de sua memória.

Ainda da perspectiva de conjunto da obra, há outra conclusão que o autor registra em seu diário, desta vez acerca de uma espécie de “unidade na diversidade”, ou seja, uma reflexão comum que fundamentaria a variedade dos temas de seus livros:

Quem tiver acompanhado com alguma atenção o que venho escrevendo desde *Manual de Pintura e Caligrafia* saberá que os meus objetivos, como ficcionista, e também (vá lá!) como poeta, e também (pois seja!) como autor teatral, apontam para uma definição final que pode ser resumida, creio, em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro. A fórmula corrente – meditação sobre a verdade – é, sem dúvida, filosoficamente mais nobre, mas sendo o erro constante companheiro dos homens, penso que sobre ele, muito mais que sobre a verdade, nos convirá reflectir (II, 10/02).

Com essa declaração, o autor acrescenta mais um elemento à poética do seu romance, sugerindo um modo de leitura, uma perspectiva que acredita ser mais coerente com o seu propósito. A “meditação sobre o erro” seria, para além de uma temática ficcional, um traço comum também à vida do autor, se considerarmos as inúmeras entrevistas que deu, as conferências que pronunciou, além dos artigos, crônicas e outros textos que publicou em jornais, revistas, livros e em seu *blog* na internet, geralmente voltados para aquela reflexão, à qual o escritor dedicou grande parte de sua vida como cidadão.

A confluência entre vida e obra, nos *Cadernos de Lanzarote*, pode ser percebida, ainda, pelo processo de escrita de um novo livro, cujas fases o diarista vai registrando, desde a ideia inicial, passando pelas dificuldades, impasses e soluções, tudo imerso no cotidiano do escritor e envolvido pelo ambiente mais íntimo, a casa, de cujos elementos mais familiares e pessoais trataremos na seção seguinte.

O primeiro romance escrito por Saramago em Lanzarote, simultaneamente ao diário, foi *Ensaio sobre a Cegueira*. Ao longo do período de 1993 a 1995, o leitor acompanha a construção do livro, o que permite um interessante exercício de comparação entre a pretensão

inicial do autor e a obra finalizada. O tempo narrativo, por exemplo, foi um elemento que sofreu alterações muito importantes para compor a versão que conhecemos:

Esta manhã, quando acordei, veio-me à ideia o *Ensaio sobre a Cegueira*, e durante uns minutos tudo pareceu claro – excepto que do tema possa vir a sair alguma vez um romance, no sentido mais ou menos consensual da palavra e do objeto. Por exemplo: como meter no relato personagens que durem o dilatadíssimo lapso de tempo narrativo de que vou necessitar? Quantos anos serão precisos para que se encontrem substituídas, por outras, todas as pessoas vivas num momento dado? Um século, digamos que um pouco mais, creio que será bastante. Mas, neste meu *Ensaio*, todos os videntes terão de ser substituídos por cegos, e estes, todos, outra vez, por videntes... As pessoas, todas elas, vão começar por nascer cegas, viverão e morrerão cegas, a seguir virão outras que serão sãs da vista e assim vão permanecer até à morte. Quanto tempo requer isto? Penso que poderia utilizar, adaptando-o a esta época, o modelo “clássico” do “conto filosófico”, inserindo nele, para servir as diferentes situações, personagens temporárias, rapidamente substituíveis por outras no caso de não apresentarem consistência suficiente para uma duração maior na história que estiver a ser contada (I, 20/04).

A dilatação do tempo, prevista pelo autor, acabou por se tornar praticamente irrealizável, e o projeto foi alterado, após dois meses de impasse que impedia o início da obra: “Dificuldade resolvida. Não é preciso que as personagens do *Ensaio sobre a Cegueira* tenham de ir nascendo cegas, uma após outra, até substituírem, por completo, as que têm visão: podem cegar em qualquer momento. Desta maneira fica encurtado o tempo narrativo” (I, 21/06). Resolvido esse primeiro impedimento, começa a escrita do romance. É nesse momento que Saramago revela uma particularidade de seu processo criativo, segundo ele comum aos romances que escreveu até então, referente ao capítulo supostamente inicial (porque alguns deixam de sê-lo, para dar lugar a outros):

Continuo a trabalhar no *Ensaio sobre a Cegueira*. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modera na continuação. É por isto que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. Ah, se as pessoas soubessem o trabalho que me deu a página de abertura do *Ricardo Reis*, o primeiro parágrafo do *Memorial*, quanto eu tive de penar por causa do que veio a tornar-se em segundo capítulo da *História do Cerco*, antes de perceber que teria de principiar com um diálogo entre o Raimundo Silva e o historiador... E um outro segundo capítulo, o do *Evangelho*, aquela noite que ainda tinha muito para durar, aquela candeia, aquela frincha da porta... (I, 13/08)

Por passagens como essa, o leitor do diário compreende que a ideia de um bloco firmemente construído, que os capítulos iniciais dos romances de Saramago expressam, na verdade deve ser substituída por outra, que supõe a hesitação do escritor em seu processo criativo, responsável por inumeráveis leituras e emendas de um mesmo texto, até que este lhe

pareça bom. Tais emendas podem ir desde a substituição de uma palavra (“a importância que pode ter uma palavra em vez de outra, aqui, além, um verbo mais certo, um adjetivo menos visível, parece nada e afinal é quase tudo” (I, 17/12)) até alterações nos elementos da narrativa, como ocorreu com o tempo no *Ensaio sobre a Cegueira*. Para as personagens desse romance, por sua vez, o autor havia planejado algo mais radical do que a ausência de nomes:

Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de *quem* se trata, que quando *alguém* lhe apareça se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, *de facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos (I, 15/08).

É possível imaginar o grau de dificuldade que esse projeto apresenta, mas não foi o medo da empresa que fez o escritor desistir dela. Quase um ano depois, quando “o *Ensaio* saiu do atoleiro em que tinha caído há já não sei quantos meses” (II, 08/07), Saramago percebeu a ineficácia da ideia original:

Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o *Ensaio sobre a Cegueira*. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo (II, 24/07).

Se bem observarmos, veremos que a insistência na decisão anunciada – a de escrever um romance “sem personagens”, ou seja, sem vidas a serem acompanhadas, seria uma incoerência da parte de quem sempre reivindicou a humanidade na literatura. Graças a essa mudança de perspectiva, a mulher do médico e os seus companheiros de infortúnio podem hoje criar raízes na memória do leitor, mesmo que este não lhes conheça os nomes: no mundo da ficção, eles são gente, e nisso consiste a sua humanidade, com a qual o leitor se identifica. Retificado o erro, foi necessário mais um ano para que esses cegos finalmente viessem à luz:

Terminei ontem o *Ensaio sobre a Cegueira*, quase quatro anos após o surgimento da ideia, sucesso ocorrido no dia 6 de Setembro de 1991, quando, sozinho, almoçava no restaurante Varina da Madragoa, do meu amigo António Oliveira (apontei a data e a circunstância num dos meus cadernos de capa preta). Exactamente três anos e três meses passados, em 6 de Dezembro de 1994, anotava no mesmo caderno que, decorrido todo esse tempo, nem cinquenta páginas tinha ainda conseguido escrever: viajara, fui operado a uma catarata, mudei-me para Lanzarote... E lutei, lutei muito, só eu sei quanto, contra as dúvidas, as perplexidades, os equívocos que a toda a hora se me iam atravessando na história e me paralisavam. Como se isto não fosse bastante, desesperava-me o próprio horror do que ia narrando. Enfim, acabou, já não terei de sofrer mais (III, 09/08).

O final dessa etapa importante da sua trajetória leva o escritor a voltar-se novamente para o passado e, de uma perspectiva do conjunto da obra, afirmar:

Um pensamento me tem ocupado nestes dias: há vinte anos chamei “ensaio de romance” ao *Manual de Pintura e Caligrafia* (a designação só aparece na primeira edição, a da Moraes), hoje ponho ponto final num romance a que dei o nome de *Ensaio*. Vinte anos de vida e de trabalho para ir dar, por assim dizer, ao mesmo sítio: de falta de persistência e sentido de orientação não poderão acusar-me... (III, 18/08).

Esse pensamento traz embutida aquela ideia da “homerização do romance”, que desfaz a separação rígida dos gêneros, entre outras características. Ensaio de romance ou romance com título de ensaio, as duas obras – *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Ensaio sobre a Cegueira* - testemunham o desejo do autor, persistente, de fazer do romance um espaço múltiplo.

A importância deste último livro na obra de Saramago - seja por sua força temática e formal, seja por iniciar, segundo o autor, a fase da “pedra”, o interior da estátua -, é notada nos *Cadernos* pela sensação de impotência que o escritor descreve após o seu término. Em carta a Luís de Sousa Rebelo, escrita quase um ano depois do encerramento do romance, o autor confessa:

A pergunta que eu me faço agora é tão simples quanto assustadora: “Depois do *Ensaio*, quê?” Não o digo como quem decidiu representar o papel de escritor angustiado. Digo-o, sim, com toda a frieza, e ando a dizê-lo com os meus botões, e à Pilar em voz alta, desde que em Agosto do ano passado acabei o livro. Mais longe, ou mais alto, ou mais fundo do que isto, sei que não poderei, e se não for para ir mais fundo, ou mais alto, ou mais longe, valerá a pena? Claro que todos temos os nossos limites, e poucos conhecerão os seus melhor do que eu os meus, e que portanto seria infantil imaginar que é possível fazer *sempre* e melhor o que se faz. Mas estes oito romances publicados em menos de vinte anos acostumaram-me mal (não precisei da opinião da crítica para saber que vim *crescendo*), levaram-me a crer que *isto* não pararia, ou só quando parasse a vida. E agora, com alguma vida ainda por diante (espero-o, ao menos), encontro-me com uma pedra no meio do caminho: “Depois do *Ensaio*, quê?” (IV, 11/07)

Não deve ser difícil, para quem conhece o *Ensaio sobre a Cegueira*, compreender a legitimidade dessa pergunta. Se, com o romance seguinte, o autor chegou “mais fundo, ou mais alto, ou mais longe”, não cabe a este trabalho responder. O que se tornou evidente é que, com *Todos os Nomes*<sup>96</sup>, Saramago deu continuidade a uma vertente de sua obra que se abriu com o *Ensaio*, e que consiste em um mergulho na personalidade humana, uma análise de suas contradições, anseios e conflitos, o que não significa que os romances anteriores

<sup>96</sup> Os *Cadernos de Lanzarote* registram a “saga” que motivou a escrita desse romance. No diário de 1996, as entradas de 18 e 26 de junho, 27 de agosto, 27 de setembro e 8 de novembro contêm as etapas da busca de Saramago pela data da morte de seu único irmão, Francisco de Sousa, informação de que precisava para a escrita de suas memórias, até então com o título provisório de *Livro das Tentações*.

negligenciassem esse aspecto. Se o autor estivesse compondo a sua poética do romance, a entrada seguinte poderia encerrar mais um capítulo:

Ponto final em *Todos os nomes*. Não sou capaz de imaginar o que se dirá deste livro, inesperado, creio, para os leitores, de certo modo ainda mais que o *Ensaio sobre a Cegueira*. Ou talvez sim, talvez imagine: dirão que é outra história triste, pessimista, que não há nenhuma esperança neste romance. No que a mim respeita, vejo as coisas com bastante clareza: acho, simplesmente, que quando escrevi *O Evangelho segundo Jesus Cristo* era novo de mais para poder escrever o *Ensaio sobre a Cegueira*, e, quando terminei o *Ensaio*, ainda tinha que comer muito pão e muito sal para me atrever com todos os nomes... À noite, enquanto passeava no jardim para acalmar os nervos, tive uma ideia que explicará melhor o que quero dizer: foi como se, até ao *Evangelho*, eu tivesse andado a descrever uma estátua, e a partir dele tivesse passado para o interior da pedra. Pilar acha que é o meu melhor romance, e ela sempre tem razão (V, 02/07).

“No que a mim respeita” é a expressão com que o autor concede a si mesmo o direito de formular juízos sobre a sua obra, “com bastante clareza”, o suficiente para esperar com tranquilidade a posição da crítica especializada. Importa-lhe sobretudo a opinião de Pilar, “leitora exigente e criteriosa” (III, 19/08), e se esta lhe diz que é o seu “melhor romance”, não há que duvidar: “ela sempre tem razão”.

Ultrapassando, no entanto, o ponto de vista “crítico-familiar”, que pode naturalmente ser influenciado pelos sentimentos, o autor desenvolveu a ideia do percurso “da estátua à pedra” em uma conferência já referida neste estudo, a qual foi proferida em Turim, em 1998, e depois publicada em dois livros póstumos: o primeiro, em edição bilíngue (português e espanhol), recebeu o título de *A Estátua e a Pedra* (SARAMAGO, 2013a); o segundo, uma edição com colaboração brasileira, adotou o título definitivo, segundo o desejo do autor, de *Da Estátua à Pedra* (SARAMAGO, 2013). Nesse texto, passando em revista os romances que escreveu desde *Manual de Pintura e Caligrafia*, o autor, após comentar *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, explica:

Com este livro terminou a estátua. A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor, no qual desenvolvi novos trabalhos com novos horizontes literários, dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar (SARAMAGO, 2013, p. 42).



Fechado o ciclo do autor, o conjunto dos seus livros, o seu *espaço autobiográfico*, é possível constatar que os romances seguintes a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de fato, aprofundaram-se no interior da pedra, ou do homem. Foi assim com *Todos os Nomes*, e assim continuaria com *A Caverna*, *Ensaio sobre a Lucidez*, *O Homem Duplicado*, *As Intermittências da Morte* e *Caim*, romances cuja escrita o diário não acompanhou, tendo-se encerrado em 1997. No caso de *A Caverna*, no entanto, há nos *Cadernos* o registro de sua gênese, nas entradas de 14 de setembro e 30 de novembro desse ano. Na primeira, apenas uma intuição (“talvez esteja ali um livro”) provocada pela visão de “um enorme painel publicitário [que] anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo”, em Lisboa; na segunda, uma outra visão, na Casa do Pontal (Rio de Janeiro), que viria a ser decisiva:

Foi neste museu, contemplando umas figuras de barro, ouvindo Luiz Schwarcz, a poucos passos de distância, que dizia “estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago” (representavam dois camponeses de pé, conversando, como se tivessem acabado de encontrar-se no meio do caminho), foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que andava a faltar-me para que a ideia de *A Caverna* venha (talvez) a tornar-se um livro. São coisas que não se anunciam, acontecem sem precisar que as procurem, só há que dar por elas, nada mais... (V, 30/11).

Em 2000 o público leu, realmente, a história da família de oleiros em conflito com o Centro e o que ele representava<sup>97</sup>. Longe de ser uma simples narrativa maniqueísta entre passado e tradição, de um lado, e contemporaneidade e globalização, de outro, *A Caverna* propõe ao leitor uma viagem ao interior de si mesmo para, antes de tudo, compreender a diferença entre o real e a imagem do real.

---

<sup>97</sup> É possível localizar nos *Cadernos*, três anos antes, o que seria o modelo real para a criação do Centro, no romance (deduzimos pela semelhança entre ambos). Na entrada de 20 de agosto de 1994, Saramago registrou a visita que fez a um centro comercial no Canadá, onde esteve em razão do Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada: “Não podendo viajar até às maravilhas naturais das Montanhas Rochosas, fomos visitar um outro prodígio mais à mão, o célebre West Edmonton Mall, anunciado por toda a parte, incluindo documentos do Congresso, como o maior centro de compras e de divertimentos do mundo. De facto, tal como aconteceria com as Montanhas Rochosas, nenhuma descrição é possível. Suponho que um dia inteiro, mesmo a passo acelerado, não seria suficiente para percorrer todo aquele emaranhado de desfiladeiros, restaurantes, vales, repuxos, montanhas-russas, planaltos, bares, parques aquáticos, praias tropicais, jogos electrónicos, escadas rolantes, riques de patinagem no gelo – e lojas, lojas, lojas, lojas. Milhares e milhares de pessoas de todas as idades, por seu pé ou em carrinhos eléctricos para irem mais depressa, com o olhar subitamente excitado por um apetite de compra, caminham pelas intermináveis galerias como obedecendo a um irresistível tropismo. Só de vê-las, entra-me no corpo uma mortal tristeza. Assisto às habilidades dos golfinhos, contemplo um galeão fundeado num lago interior por cujo fundo deslizam, em calhas, submarinos amarelos, observo as evoluções dos patinadores, dou por mim a contar as crianças que saem violentamente de dentro de um tubo metálico, escorregando na água, como vomitadas, assombro-me com a praia, suavemente inclinada, onde a ondulação vem morrer com uma elegância absolutamente natural graças a um mecanismo oculto que, lá adiante, fabrica ondas. Claro que a areia não é areia, é uma capa suave de plástico, e a atmosfera, em humidade e em calor, é absolutamente caribenha. Fora do recinto cálido e húmido onde se banham entusiasticamente centenas de pessoas, o ar é frio como nas Montanhas Rochosas. Sou a única gravata em todo o West Edmonton Mall”.

Essa poética do romance de Saramago que, por nossa conta e risco, estamos imaginando a partir dos *Cadernos de Lanzarote*, não estaria completa sem os extremos que envolvem o autor, ou as duas pontas de sua vida literária: de um lado, a tradição que o formou; de outro, os leitores de sua obra. Em seu diário, o escritor deixou registros de ambos, destacando a importância que lhes atribui como autor e como homem.

Desde a leitura dos seus poemas e crônicas, em sua fase inicial, deparamo-nos com referências a diversos escritores, como ocasionalmente vimos mencionando. Esses nomes fornecem, a nosso ver, uma espécie de cânone individual que teria conduzido a formação do autor e a sua escrita. *Os Cadernos de Lanzarote* vieram confirmar essas preferências, que também foram declaradas em várias entrevistas:

Uma revista espanhola teve a ideia de pedir a uns quantos escritores que elaborassem a sua árvore genealógica literária, isto é, a que outros autores consideravam eles como avoengos seus, directos ou indirectos, excluindo-se do inventado parentesco, obviamente, qualquer presunção de relações ou equivalências de mérito que a realidade, pelo menos no meu caso, logo se encarregaria de desmentir. Também se pedia que, em brevíssimas palavras, fosse dada a justificação dessa espécie de adopção ao contrário, em que era o “descendente” a escolher o “ascendente”. A cada escritor consultado foi entregue o desenho de uma árvore com onze molduras dispersas pelos diferentes ramos, onde suponho que hão-de vir a aparecer os retratos dos autores escolhidos. A minha lista, com a respectiva fundamentação, foi esta: Luís de Camões, porque, como escrevi no *Ano da Morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar; Padre António Vieira, porque a língua portuguesa nunca foi mais bela que quando ele a escreveu; Cervantes, porque sem ele a Península Ibérica seria uma casa sem telhado; Montaigne, porque não precisou de Freud para saber quem era; Voltaire, porque perdeu as ilusões sobre a humanidade e sobreviveu a isso; Raul Brandão, porque demonstrou que não é preciso ser-se génio para escrever um livro genial, o *Húmus*; Fernando Pessoa, porque a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal; Kafka, porque provou que o homem é um coleóptero; Eça de Queiroz, porque ensinou a ironia aos portugueses; Jorge Luis Borges, porque inventou a literatura virtual; Gogol, porque contemplou a vida humana e achou-a triste (IV, 21/07).

Embora lacônicas, as justificativas de Saramago para a sua árvore genealógica literária encerram os pilares da sua obra: a sua natureza histórica, cultural e linguística, diretamente ligada à “Ibéria”, especialmente a Portugal; o aspecto autobiográfico de seus escritos (no sentido de que “tudo é autobiografia”), representado por Montaigne, ou seja, a valorização da figura do autor como a “pessoa” que existe por trás dos livros que escreve; a visão desiludida da humanidade, proporcional à compaixão pelos simples; a ironia como arma contra a desumanidade. Cada um de seus livros comporta essa tradição, herdada por escolha, mantida por ser a sua imagem.

À espera desses livros, o autor viu formar-se um número cada vez maior de leitores fiéis, em todo o mundo. Muitos deles não contiveram a admiração no ato da leitura, e se

manifestaram por meio de cartas enviadas ao escritor, ao qual não raro se dirigiam como a um amigo. Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago menciona e às vezes transcreve essas cartas, correndo o risco de alimentar as acusações de narcisismo já atribuídas ao diário. Por sua vez, o autor alegava que “a obra completa de um escritor só estará realmente completa publicando-se uma seleção das cartas dos leitores porque – fala-se tanto na teoria da recepção – é naquelas cartas que se vê realmente o que é a recepção” (SARAMAGO *apud* SILVA, 2009, p. 137). Os *Cadernos* serviam, assim, para expor uma pequena amostra dessa correspondência, já que o desejo do autor era a publicação de parte delas em livro.

É bem verdade que, no caso de Saramago, muitas cartas contêm apenas insultos, especialmente após a publicação do *Evangelho*, como mostramos anteriormente. O afago que vinha do lado oposto, no entanto, é o que acendia no autor a vontade de dialogar com os leitores como se fossem amigos: “descubro que seria perfeito poder reunir em um só lugar, sem diferença de países, de raças, de credos e de línguas, todos quantos me leem, e passar o resto dos meus dias a conversar com eles” (I, 19/05). Algumas cartas transcritas nos *Cadernos* o justificam, como é o caso da que enviou um leitor português, que relata a leitura que fez em voz alta do *Ensaio sobre a Cegueira* para o filho de 13 anos:

“Mas voltando ao Eduardo: a meio do livro quase me arrependera de lho ter começado a ler, mas afinal, e passadas já largas semanas, tenho a certeza de que lhe fez bem, no processo de crescimento e afirmação por que passa na sua idade, além de que será mais um incondicional “saramaguenho”, a avaliar pela marca que interiormente guardará e que ultimamente o transporta para uma especial atenção pelas coisas do livro e da literatura, naturalmente à sua escala.

Não sei bem por que lhe estou a escrever, acho que é só impelido a querer dizer-lhe como gostamos de si, por isso isto de estar a apresentar-lhe a família e o resto. E porque com esta intimidade, tão distante e precária e ilusória, poderei afoitar-me ao resto das linhas que, já agora, poderei escrever com a certeza de que não levará a mal e me desculpará, aos íntimos, mesmo a não-íntimos como este, desculpa-se muita coisa.

[...] Deixe-me abraçá-lo, e agradecer-lhe, por existir e ver”.

Merecerei eu tanto? Como sucedeu com outras cartas que tenho tido a felicidade de receber, esta de João Campos (esta carta de João) deixou-me à beira das lágrimas. São documentos assim que justificam o ofício de escritor, não o justificam o aplauso da crítica ou a consagração do prémio. Mais uma vez me vai ser difícil responder. Um dia qualquer espero poder abraçar esta família, agradecer-lhes a enorme riqueza que me deram (IV, 25/01).

Da carta e sua recepção, pode-se inferir o tipo de relação que se estabelece entre o escritor e o leitor, algo semelhante à amizade. Como nesta, há reciprocidade de atenção, de interesse pelo bem do outro. Sabemos, naturalmente, que a literatura não existe para “fazer bem” às pessoas, como sugere a indústria editorial de autoajuda. Mas, ao escrever, acreditamos que o escritor é motivado tanto pelo desejo de expressão de sua visão de mundo quanto pela esperança de atingir o leitor e, de algum modo, transformá-lo, como esse pai acredita que

ocorreu com o filho, ao ler para ele o *Ensaio*. Em entrevista a Juan Arias (2003, p. 30-31), Saramago explica essa relação, existente tanto no ato da leitura quanto na troca de cartas:

Não se trata mais de um autor e de um leitor, por mais que eles estejam ali, já que a base de entendimento mútuo de ambos os lados é outra, é pessoal. São duas pessoas que se encontram. É uma relação de pessoa para pessoa, não apenas de leitor para escritor, ou de escritor para leitor.

[...] É, e de certo modo estou a usar palavras que li nalgumas dessas cartas, como se as pessoas de repente percebessem que necessitavam do que escrevo sem que o houvessem encontrado antes. Isso não quer dizer que todas as cartas sejam uma coisa maravilhosa, fantástica. Não acredito nas reações do tipo “seu livro mudou a minha vida”, mas [...] é como se uma portinha do leitor precisasse de uma chave, e a leitura de um livro meu lhe desse essa chave. Talvez se tratasse de uma portinha muito pequena, sem muita importância, mas estava fechada e o livro a abriu. E o que se expressa é essa sensibilidade: “O senhor tocou em algo que mexeu comigo”.

Embora se deixe tocar profundamente, como afirma no diário, por algumas dessas cartas, a ponto de afirmar que “são documentos assim que justificam o ofício de escritor”, ao ser perguntado se elas influenciam a sua escrita, a resposta do autor é veemente: “Não. No momento de escrever não penso em nada, nem no que é bom nem no que é mau, nem nos aplausos nem nas críticas, em nada. No momento de escrever, sou eu e o que trago comigo” (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 31). Essa declaração retoma a ideia da existência de uma “pessoa” e sua memória por trás do texto, aquela pessoa com quem os leitores conversam por meio da leitura da obra e da escrita de cartas.

Outro aspecto importante dessa relação diz respeito à identificação do leitor com as personagens dos romances, às vezes de modo pungente, como nesta carta que o diarista transcreve parcialmente:

Entre a correspondência que ainda continua a ir para a Rua dos Ferreiros encontrei uma daquelas cartas que me têm ajudado a compreender o sentido da minha vida. [...] Quem a escreve é uma mulher de 73 anos, Hélène Bessièrre, de Castanet, um lugar perto de Tolouse: “Desde há três meses”, diz, “vivo através das suas personagens. Fantasmas, encheram o vazio da minha casa e das minhas horas em que me deixou a morte brutal (paragem cardíaca) de Roland, meu marido e companheiro durante 47 anos.” [...] A carta termina com estas palavras, que deliberadamente não traduzo: *Vous êtes et resterez mon ami*. Há poucas semanas, Carlos Reis, escrevendo no *Jornal de Letras* acerca destes *Cadernos*<sup>98</sup>, sugeriu que algumas críticas que têm vindo a ser-

<sup>98</sup> Trata-se do artigo “José Saramago: contador dos dias”, publicado por Carlos Reis no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), nº 671, de 03 de julho de 1996. Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago havia registrado: “‘Contador dos dias’ é o título de um artigo que Carlos Reis publicou hoje, no *JL*, sobre estes *Cadernos*. Trata-se de uma análise séria, a primeira leitura objectiva que até hoje foi feita de uns pobres livrinhos que a jesuítica literatagem nacional recebeu à pedrada. Vai ser mais difícil, a partir de agora, manter a afinação e a disciplina do coro de desqualificações, como se nada mais houvesse para dizer. Sobretudo porque Carlos Reis, sem disfarce, decidiu pôr o dedo onde a ferida mais dói: ‘É natural’, diz ele, ‘que perpassem nos dias do escritor os episódios em que a sua notoriedade aflora; natural é, igualmente, que eles sejam registados, como natural é ainda (*hélas!*) que não poucos dos seus confrades e similares – particularmente os que vivem a notoriedade como *défi*ce... - se afadiguem a sublinhar o que de pessoal e mesmo menor os *Cadernos* encerram.’ A verdade, permito-me eu

lhes feitas se deveriam, afinal, a um déficit de notoriedade de que padeceriam os seus autores. Está enganado Carlos Reis: eles sofrem é de um déficit de amizade... (IV, 16/07).

O grau de intimidade que a carta expressa, não diretamente com o escritor, e sim com suas personagens, revela até que ponto pode chegar a importância de um livro para o leitor. O registro de passagens como essa no diário manifesta, a nosso ver, não o narcisismo do autor (embora, naturalmente, declarações desse tipo satisfaçam o ego de qualquer escritor, supomos), mas a sua sensibilidade em reconhecer o valor do testemunho franco de quem não o conhece pessoalmente, mas o trata como a um amigo.

Foi da perspectiva do leitor que Pilar del Río, no texto de apresentação que escreveu para o livro *Da Estátua à Pedra* (SARAMAGO, 2013, p. 14), comentou essa relação:

Dizia José Saramago que era necessário tratar com cuidado os livros, porque dentro levam uma pessoa, o autor. [...] Admitirá também o leitor, e isso é o que José Saramago se esqueceu de dizer: que os livros estão habitados pelos leitores que, como ele, leem para compreender, para não estarem sós, para receber respeito. Afinal, um livro, seja de ficção, ensaio, poesia, é um compromisso entre duas pessoas, um matrimónio que pode ser feliz ou não.

Sabe-se que Pilar era sempre a primeira leitora dos livros de Saramago, e que traduzia para o castelhano, à noite, as páginas que o marido escrevia de dia. Em diversas entradas do diário ela aparece como leitora, mas é sobretudo a companheira de vida do autor que encontramos nessas páginas. Escolhemos suas palavras para encerrar a parte de nosso estudo em que buscamos analisar os aspectos, digamos, externos, da relação entre o mundo do escritor e a sua obra, que o diário apresenta. Mas como Pilar habita, ao mesmo tempo, o lado mais subjetivo do autor, a sua memória amorosa e familiar, também por isso a convocamos neste momento: pela mão dela entraremos n' A Casa, a parte mais íntima dos *Cadernos de Lanzarote*.

#### **4.2 *Cadernos de Lanzarote*: o diário íntimo**

Começamos por observar que o subtítulo acima deve ser relativizado, pois não se pode afirmar que a escrita de Saramago, em seu diário, seja da espécie intimista, de uma subjetividade que se confunde com confissão ou autoanálise. Íntima, pode-se dizer, foi a motivação para o início do diário, embora ela esteja ligada a um fato externo, que foi a mudança do escritor para Lanzarote, em razão da polêmica envolvendo a publicação de *O Evangelho segundo Jesus*

---

comentar agora, só pede olhos que a vejam. O pior é quando as pessoas teimam em olhar para o outro lado..." (IV, 03/07).

*Cristo*, como já comentamos. Os *Cadernos* são um diário íntimo porque têm origem na personalidade do homem, cidadão e escritor Saramago, ou, como ele preferia, na sua “pessoa”.

Ao lado de inúmeras entradas sobre assuntos políticos e literários, como vimos na seção anterior, há uma quantidade considerável delas em que o cotidiano do escritor é posto à mostra, embora discretamente. São relatos de ocorrências domésticas ou reflexões em que o autor revela (?) aspectos de sua relação com a esposa Pilar, com seus três cães (todos aparecidos na ilha), com a sua casa, com familiares e amigos próximos, e a ligação de tudo isso com o seu ofício de escritor. Além disso, o diário menciona com frequência a beleza da paisagem vulcânica do lugar e o comportamento acolhedor dos seus habitantes. Veremos de perto esses aspectos, na impossibilidade de abordar todos os demais.

Retomemos, por isso, o final da seção anterior, e concedamos a Pilar o lugar que lhe é devido em um trabalho que investigue o espaço da memória na obra de Saramago. Foi como leitora que a jornalista espanhola entrou na vida do escritor português, história, aliás, bastante conhecida, especialmente depois do filme *José e Pilar*: em 1986, impressionada com a leitura de *Memorial do Convento* (“A primeira sensação que eu tive foi que esse escritor me respeitava e estava tirando o melhor de mim. Sentia que ler o livro me tornava mais inteligente, mais sensível, melhor”, declarou em entrevista a Juan Arias (2003, p. 132)) e depois com *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Pilar decidiu procurar o escritor para lhe agradecer. Do primeiro encontro, ficou-lhe de Saramago a impressão de “que não havia diferença entre autor e obra. Que ele era como seus romances, ou melhor, que os romances eram expressão dele”, como afirmou na mesma entrevista (ARIAS, 2003, p. 132).

Assim como começou, a relação entre Saramago e Pilar continuaria a ser permeada pela obra do escritor, do mesmo modo que esta se alimentaria também (lembremos Maingueneau, 2001) da convivência do casal, que durou 24 anos, até a morte do autor. No caso específico dos *Cadernos de Lanzarote*, pode-se dizer que Pilar é, a rigor, a própria razão de sua existência, se considerarmos o fato de que foi sua a ideia da mudança para a ilha, quando o escritor desejou sair de Portugal<sup>99</sup>. Mais objetivamente, a sua presença nas páginas do diário é responsável pelas passagens mais íntimas da obra, quando a afetividade do escritor facilmente aflora, desde o registro simples do retorno a casa – “Regresso a Lanzarote. Faz hoje sete anos

---

<sup>99</sup> Em entrevista concedida ao simultaneamente descontraído e sério grupo formado por Ziraldo, Zuenir Ventura, Chico Caruso, Moacyr Werneck de Castro e outros (*Bundas*, 1999, p. 8), Saramago relatou o episódio: “Minha mulher disse: ‘E se nós fizéssemos uma casa lá em Lanzerote [*sic*], onde está minha irmã?’ Eu respondi com a reação típica masculina número um: ‘Que ideia! Que disparate! Estou aqui chateado e tu vens falar em fazer casa no meio do Oceano Atlântico!’ Quarenta e oito horas depois, veio a relação masculina número dois: ‘Olha que essa tua ideia não é má’. E assim foi”.

que conheci Pilar. Entro em casa com alegria” (I, 14/06) -, passando por declarações de amor contextualizadas – “Alguma vez se viu, um Nobel depois de outro Nobel? Viver com Pilar e telefonarem de Estocolmo? Será o impossível possível?” (I, 07/08) -, até a mais profunda expressão desse sentimento: “[...] dei por mim a dizer a Pilar: ‘Se eu tivesse morrido aos 63 anos, antes de te conhecer, morreria muito mais velho do que serei quando chegar a minha hora’” (II, 07/03). Nessa última, o escritor alude à sua maturidade ao iniciar uma nova relação amorosa estável, a terceira da sua vida. Com exceção de uma referência bem-humorada, na entrada de 20 de outubro de 1994, não há, nos *Cadernos*, menção à diferença de idade entre os dois, no sentido negativo, ou seja, que seja motivo de constrangimento para o casal. Haverá, em forma de lamento, na epígrafe de *As Pequenas Memórias*, em que o autor se refere ao longo tempo de sua espera por essa mulher: “A Pilar, que ainda não havia nascido, e tanto tardou a chegar” (SARAMAGO, 2006, p. 5).



Figura 57: José Saramago e Pilar del Río

Companheira, companhia, acompanhante, Pilar enche com sua presença a vida do escritor, e esta obra em especial, os *Cadernos de Lanzarote*, “porque aonde vai um, vai o outro” (IV, 26/01). Por isso, o leitor não se surpreende ao ser transferida para ela a escrita do diário, no período de 27 de janeiro a 07 de fevereiro de 1996, quando da estada do casal no Brasil em virtude da entrega do Prêmio Camões, concedido a Saramago em 1995. São doze entradas, a que o autor deu o título de “Diário de viagem de Pilar”, e relatam as viagens a Brasília, São

Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, contendo compromissos editoriais, encontros com leitores e amigos, jantares formais e festas populares, numa escrita saborosa (como a que narra a cerimônia de entrega do Prêmio – I, 30/01), cujo ritmo apresenta semelhanças com o de Saramago. Destacamos uma em que a diarista revela o seu pensamento como leitora:

À noite, palestra no Centro Cultural da Embaixada, um salão grande que se encheu para conversar sobre Literatura. José falou de Camões, quando ele, conforme o conta em *Que Farei com Este Livro?*, tentava publicar *Os Lusíadas*, com tantos trabalhos como pouca fortuna. Falou do facto de escrever e do facto – não menos importante – de ler. Terminou perguntando a si mesmo e à assistência que iremos fazer com os livros, com o trabalho dos homens e mulheres que se nos entregam em páginas que são eles próprios, instantes no tempo que acabam por constituir-se no rosto mais acabado da humanidade. Talvez não tenha José dito isto, mas escrevo-o eu agora: graças aos livros e às pessoas que eles contêm, podemos evitar a sensação de orfandade e solidão que tantas vezes nos espreita. Sabendo dos outros que foram, de um passado que por abrir um livro se torna presente, podemos reconhecer-nos a nós próprios, ao mesmo tempo que nos situamos numa comunidade de conhecimento que nos justifica e dignifica. Obrigada (IV, 29/01).

É possível reconhecer a semelhança entre essa declaração e aquela com que, dezessete anos depois, Pilar encerraria a apresentação do livro póstumo *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo* (SARAMAGO, 2013). Em ambas as situações, a autora revela a cumplicidade que rege a sua experiência de leitora, e que ultrapassa o espaço do texto. Posicionando-se entre o mundo do texto e o mundo do leitor, para lembrar Ricoeur (2012c), Pilar não os separa, antes incorpora o texto em sua vida. É o que ocorre na conferência que pronunciou a convite de Maria Alzira Seixo, a que deu o título de “Maldito *Quixote*”, e que Saramago, orgulhoso (“Quem estava, gostou. Quanto ao marido, não creio que alguma vez os muros da Faculdade de Letras de Lisboa tenham visto outro tão babado”), transcreveu na entrada de 29 de maio de 1996, alertando primeiro o seu leitor de que traduziria “algumas passagens, ciente, mais do que nunca, de que uma palavra, sem a voz (essa voz) que a diga (que a disse), é quase nada”. Do longo trecho, destacamos alguns fragmentos, o suficiente para ilustrar essa integração entre os livros e a vida, que Pilar defende por experiência própria:

“[...] Eram sapatos de cartão-pedra, grandes, enormes, para que durassem toda a nossa meninice e adolescência, eram sapatos com vontade própria, sem nenhum desejo de se acomodarem aos pés, sem clemência ou compaixão. Não abrigavam, não evitavam que a água-neve nos encharcasse os pés, não protegiam as frieiras que nos nasciam de Outubro a Março. Eles, os sapatos da minha infância, cumpriam implacavelmente a sua função de martirizar a pobre criança que, minutos depois de ter perdido este triste e quotidiano combate, tinha de enfrentar-se com o *Quixote*...  
Para cúmulo, eram 888 as demolidoras páginas que nos caíam sobre os ombros ao despontar do dia. É certo que, antes do encontrão (que não encontro) com a literatura, nos havíamos enfrentado primeiro com os cantos patrióticos (cantava-se o hino da Falange [...]), as orações intermináveis (éramos muito católicos), tudo isto antes de entrar nas aulas, naturalmente presididas por Franco ou Jesus Cristo, ou Jesus Cristo



e Franco, que nunca chegámos a saber quem era mais importante, protocolarmente falando, naquela ditadura patética, tão ridícula como sangrenta.

Com estes precedentes, congelados e indefesos, criaturas sem heroicidade ao redor de nós, meninos de pós-guerra e de fomes, meninos feitos para a desconfiança, autoritariamente tratados e autoritariamente vencidos, com estes precedentes, digo, nos iniciávamos no rito do ódio ao *Quixote*, Cavaleiro da Triste Figura, merda para a sua figura estúpida, maldito sejas por exasperante, por gostarem tanto de ti os professores, por gostar tanto Franco de ti, que morrem de emoção cantando as tuas tretas, o teu valor, a tua fama, se és o representante da Espanha eterna, quero ir-me deste país, quero ler Júlio Verne que alcança de verdade a Lua, ou o Guilherme traquinas que sabe pôr no seu sítio os mestres solenes, os académicos, os pais que adoram o *Quixote* e nos dizem que temos nesse livro grosso – 888 páginas – um compêndio de sabedoria. Não, obrigado.

[...]

E há depois uma mudança. Uma mudança lenta e profunda, uma transformação que cresce devagar, como a semente de uma alfarrobeira<sup>100</sup> [...]. Não sei explicar a mudança. Talvez tenha sido preciso que chegassem outros professores, que pudéssemos distinguir vozes e mensagens, que compreendêssemos que Cervantes nasceu em 1547, que a sua eternidade não era a tediosa noite franquista, que ele aguentaria essa tempestade como nós aguentáramos quem tão mal nos ensinara, e que um dia nos reencontraríamos todos num livro belo e definitivamente explicado por si mesmo” (IV, 29/05).

Aparentemente desprezioso (“Pilar tinha-a avisado de que falaria como uma simples leitora”), esse texto contém, na realidade, veredas que levam a caminhos profundos. Onde acaba a vida e começa a literatura? Onde realmente está o Cavaleiro da Triste Figura: no mundo do texto, ou no mundo da leitora? Do mesmo modo que transita entre o presente e o passado – movimento que o discurso indireto livre acentua -, a conferencista conduz o protagonista de Cervantes para fora das páginas do livro e do seu tempo, fazendo-o conviver com Franco e até representar o regime ditatorial. Leitura imposta, o romance se confunde com o autoritarismo do sistema social refletido pela escola, daí “o ódio tão injusto como justificado” (IV, 29/05) que a memória da criança guardou. Em sua conferência, Pilar demonstra como, ao mesmo tempo que dialoga com a história social de várias épocas, o romance pode oferecer leituras diferentes ao longo da história pessoal do leitor.

Em relação à obra de Saramago, Pilar manifesta profunda identificação com as personagens femininas, especialmente Blimunda, de *Memorial do Convento*. É o que se pode depreender, por exemplo, de sua resposta a Juan Arias (2003, p. 127), quando o entrevistador lhe perguntou o significado da frase que ela escolheu para a proteção de tela de seu computador: “Quando estou trabalhando e parece que não tenho mais ideias, de repente aparece ‘Blimunda

<sup>100</sup> A comparação com essa planta pode ter ligação com o que Saramago registra na entrada de 07 de dezembro de 1995: “Nos finais de Julho enterrei num vaso duas sementes de alfarrobeira. Apesar dos meus cuidados de rega e atenção quotidiana, uma delas viria a perder-se, mas a outra, passado um mês, quando eu já desesperava de ver-lhe assomar os cotilédones tenros, rompeu enfim da escuridão da terra como uma pequena e frágil esperança. [...] De tão lenta, quase não consigo vê-la crescer, mas ela cresce. Quando chegar a Primavera, levo-a para o sítio onde irá ser árvore. Um dia terá dez ou quinze metros de altura. Terei, então, provavelmente, perdido a minha...”

não se rende’, e digo a mim mesma: ‘Certo, eu também não me rendo, vamos lá, vamos em frente’. E assim estamos, Blimunda e eu, lutando o dia inteiro”<sup>101</sup>. A inclusão da personagem na vida da leitora não se restringe ao ato e ao tempo da leitura, nem ao lema diário que lhe dá ânimo para o trabalho difícil diante da tela do computador. A jornalista não peleja *como* Blimunda, mas *ao lado* dela: “E assim estamos, Blimunda e eu, lutando o dia inteiro”. Rompe-se a barreira entre o mundo do romance e o mundo real ou, se não, mesmo respeitadas as esferas de cada um, a identificação da leitora com a personagem atinge um grau de proximidade tal que não parece estranha a referência a Blimunda como outra “pessoa”<sup>102</sup>.

Dessa espécie de intimidade com as personagens femininas de Saramago nasceu um artigo de caráter antológico, a nosso ver, que Pilar escreveu, em 1999, para a revista *Atlantis TAP Air Portugal*. O texto, que narra o “dia em que Blimunda quis conhecer o seu autor”, recebeu o título de “José Saramago visto por quem o conhece” e foi recolhido por Ana Paula Arnaut (2008, p. 166), de onde o extraímos. Considerando a sua importância neste momento de nosso estudo, optamos por transcrevê-lo integralmente:

Houve um dia em que Blimunda quis conhecer o seu autor. Andava ela por aquele tempo ocupada em conversas com certas mulheres, e eram estas de Mafra e de outros lugares por onde passou durante as suas diversas vidas, de modo que lhes comunicou o seu propósito, porque tinha aprendido que as palavras não ditas acabam por perder a intenção. Disse: Vou conhecer o homem que me pôs no mundo, e todas souberam que cedo conheceriam o retrato de um ser muito humano, pois tinham tanto a certeza da tenacidade de Blimunda como da personalidade do escritor dos livros em que habitavam, do qual se ouviam rumores, embora ninguém lhe tivesse visto os olhos. Não usou Blimunda a passarola. Cada viagem, e isso sabem-no todos os viajantes, necessita do seu próprio veículo, e para esta bastava a vontade, de maneira que se pôs a caminho com o seu alforje e o seu pão, embora não em jejum, que agora pode ver o interior das pessoas sempre que olha, é sábia as vinte e quatro horas do dia, por isso naquela tarde em que encontrou Saramago o viu por dentro e por fora com um só olhar. É verdade que ao princípio foram as mãos. Nos primeiros instantes deteve-se na fronteira do corpo, não tímida, não indecisa, simplesmente fascinada ante a cadência do movimento e a forma dos dedos, também por causa da cor, da suavidade que anunciavam. Então, aprendidas de memória as mãos, seguiu adiante, viu a estatura, percebeu o peso, deteve-se nos ombros, subiu pelo pescoço, topou com a cara e os olhos que a fitavam expectantes, e assim se encontraram Blimunda e Saramago sob o sol de Verão, se encontraram para que também ela pudesse dizer: Conheço-te, assim se fechando o círculo perfeito formado pelo autor, pelo leitor e pela personagem.

<sup>101</sup> A capacidade de trabalho de Pilar, tanto física quanto intelectual, é referida por Saramago algumas vezes em seu diário, como na entrada de 19 de fevereiro de 1994: “Pilar trabalhou como só ela é capaz, com a alma toda”.

<sup>102</sup> Situação semelhante ocorre no episódio que Saramago registra na entrada de 1º de dezembro de 1995: “Encontro no hotel um homem com quem me tinha cruzado há oito anos, em Zafra, num restaurante de estrada, pausa obrigatória dos autocarros para o almoço e refrigério dos passageiros. Pediu-me então um autógrafo. Eu ia para Sevilha, onde Pilar estava à minha espera, ele seguia para Lisboa, onde, de livro na mão, repetiria os passos de Ricardo Reis... Oito anos depois voltávamos a encontrar-nos, eu com Pilar ao lado, ele com as minhas personagens femininas todas na memória: ‘Diga-me onde estão elas’, pedia-me agora, ‘diga-me onde está Blimunda, onde está Lídia, onde está Marcenda, onde está Madalena, onde estão as mulheres da jangada de pedra...’ E eu respondia-lhe, com a impressão de estar a acreditar realmente no que dizia: ‘Andam por aí...’”.

Blimunda disse: Agora conheço-te, mas quero saber mais de ti, quero saber por que me escreveste, por que me fizeste sábia, por que dizes que o mundo se sustém na sua órbita graças à conversa das mulheres, por que sou eu irmã de Lídia, de Maria Guavaira e de Joana Carda, de Maria Sara e de Maria de Magdala, da Mulher do médico e da Mulher desconhecida, das mulheres do Alentejo, da mãe de Baltasar e da minha própria mãe, por que escreveste homens honestos e sonhos de justiça, por que nos escolheste, a nós, os pobres, como matéria das tuas narrativas, dando-nos esta outra vida no interior das pessoas e nos muitos idiomas em que os teus livros se multiplicam.

Isto disse Blimunda a Saramago. E ele, com a paciência de um pai a falar ao filho pequeno, foi explicando enquanto a si mesmo se explicava: Escrevi-te porque te levava dentro, sabia que o homem é capaz de voar se estiverem juntos homem e mulher, se estão juntos os homens e mulheres, com a sua soberana vontade de levantar-se do chão se levantam, soube que eras capaz de ver porque as mulheres sempre o fizeram, escrevi que susteis o mundo porque aprendi com a minha avó Josefa o que é suste uma casa e torná-la habitável, não escrevi sobre os poderosos porque me bastou contar que ao teu homem o deixaram manco numa guerra que eles declararam, um homem pode resumir todos os homens, Baltasar é João Mau-Tempo, é o Sr. José, ou Raimundo Silva, ou o pintor H., ou o soldado Mogueime, ou Jesus, ou o Velho da venda preta, ou o Ricardo Reis das suas últimas e desoladas horas, quando finalmente compreende que não é sábio porque não se rebelou contra aqueles que não escrevo, que a esses não os conheço nem quero conhecer, vejo o efeito dos seus passos e não gosto do que vejo.

Disse tudo isto Saramago, ou assim o entendeu Blimunda quando o contou naquela noite. Estavam as mulheres sentadas na cozinha de Josefa, que era do tamanho das recordações, o lume estava apagado porque fazia calor e a ceia foi de pão, queijo e azeitonas. Todas escutavam Blimunda, concordavam com a pertinência das perguntas, sabendo no seu íntimo que para conhecer a uma pessoa basta saber as suas intenções. Ouroana, que é tímida, quis saber se o autor estava contente, se as suas personagens o faziam feliz, e Maria Sara adiantou-se a Blimunda para dizer que a paz que encontravam dentro de si e que partilhavam era a melhor resposta, a ausência de conflitos entre eles, homens e mulheres, era sinal da harmonia de uma obra, e isso sabia-o ela bem, pois tinha sido revisora numa editorial e conhecia os desequilíbrios das palavras e dos homens. Então uma Rapariga de óculos escuros que às vezes estava como ausente perguntou pelos olhos do autor, se brilham mais, se são mais bonitos, como fazem para ler na alma de tanta gente, e à última pergunta não soube Blimunda responder, ainda que o intentou, porque, como já foi dito, é ousada: Tem um olhar penetrante, suave e melancólico, sim, os seus olhos devem ser bonitos, mas quando me olhou fui eu que me senti bonita, quando fala faz pensar em coisas belas, e ele deve ver os nossos pensamentos, por isso nos descreve bons. Disse Maria de Magdala: Faz-nos dizer coisas que estão dentro de nós mas que nunca tínhamos expressado, e Joana Carda, que é rápida, acrescentou: Nós contamos, pela nossa boca, a sua experiência dos homens e da vida, Maria Sara tem razão, somos muitos e diversos, vivemos em livros diferentes, mas sempre somos contemplados por um mesmo olhar, e é esse olhar que nos salva. E os leitores, perguntou outra Maria, a Guavaira, a de acento galego, esse olhar abarca também os leitores? A Mulher do médico fez um gesto. Parecia que ia falar, mas calou-se, calaram-se todas, não há aqui nenhum leitor para dizer se se sente amparado pelo olhar do autor, se se sente respeitado, se a feitura de um livro lhe arranca os mais belos suspiros, as intenções mais Formosas. Não há aqui nenhum leitor, disse por fim Blimunda, mas eu vejo no interior das pessoas e vejo os leitores vendo-se a si mesmos. A Mulher do médico sorriu, nunca saberemos se era um sorriso de assentimento, de cumplicidade ou um segredo partilhado o brilho que lhe iluminava a cara. Nunca o saberemos, mas cada leitor tem a sua própria experiência, ele saberá como responder.

Houve um dia em que Blimunda quis conhecer o seu autor. Atravessou o seu mapa pessoal e encontrou-se com Saramago. O mundo não está perdido, pensou. Vou contá-lo. E pôs-se a falar para que nos chegassem estas suas primeiras palavras.

Fiel ao mundo de Blimunda, Pilar escolheu a forma narrativa para abordar o tema da relação “vida e obra”. Desviando-se da discussão corrente sobre o tripé autor-obra-público, ela preferiu “o círculo perfeito formado pelo autor, pelo leitor e pela personagem”, do ponto de vista desta última. Escolhida como representante do grupo de personagens femininas de Saramago, Blimunda decide encontrar o autor de todas elas. As demais mulheres (do Alentejo e de Mafra, e mais Lídia, Maria Guavaira, Joana Carda, Maria Sara, Ouroana, Maria de Magdala, a Mulher do médico, a Rapariga dos óculos escuros, a Mulher desconhecida) “souberam que cedo conheceriam o retrato de um ser muito humano”, pois assim indicava a “personalidade do escritor”. O parágrafo inicial anuncia, desse modo, a busca das personagens pela “pessoa” que as inventou, cujos sinais foram sendo deixados nos “livros em que habitavam”. Pilar retoma a concepção, cara a Saramago, do livro como repositório do seu autor.

A seguir vem o tema da viagem, também recorrente na obra do escritor (basta mencionar, por exemplo, *A Bagagem do Viajante*, *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Viagem a Portugal*, *A Viagem do Elefante*, para citar os casos mais explícitos). Blimunda, que durante nove anos viajara dentro e às vezes fora dos limites de Portugal à procura de Baltazar, faria agora a viagem ao seu ponto de origem para ver “por dentro e por fora” o seu criador. Viajou a pé, como antes, movida apenas pela vontade, como sempre. Na chegada, outra viagem: para aprender de memória o corpo do autor que se lhe apresenta (de certo modo, como Maria de Magdala ensinara a Jesus), percorre com os olhos, fascinada, as mãos, depois “a estatura, percebeu o peso, deteve-se nos ombros, subiu pelo pescoço, topou com a cara e os olhos que a fitavam expectantes” e a fizeram se sentir bonita, como contaria mais tarde às outras mulheres.

Pelos olhos, sem cegueira de nenhum tipo, Blimunda conheceu o seu autor. Não veio o Verbo no princípio, e sim após a visão. A personagem, que “tinha aprendido que as palavras não ditas acabam por perder a intenção”, foi porta-voz de todas as outras, mulheres e homens também:

Agora conheço-te, mas quero saber mais de ti, quero saber por que me escreveste, por que me fizeste sábia, por que dizes que o mundo se sustém na sua órbita graças à conversa das mulheres, por que sou eu irmã de Lídia, de Maria Guavaira e de Joana Carda, de Maria Sara e de Maria de Magdala, da Mulher do médico e da Mulher desconhecida, das mulheres do Alentejo, da mãe de Baltazar e da minha própria mãe, por que escreveste homens honestos e sonhos de justiça, por que nos escolheste, a nós, os pobres, como matéria das tuas narrativas, dando-nos esta outra vida no interior das pessoas e nos muitos idiomas em que os teus livros se multiplicam.

Em sua fala, Blimunda condensa as principais marcas das personagens de Saramago: mulheres sábias, homens honestos, pessoas pobres, seres humanos injustiçados, a quem o autor

dá “esta outra vida no interior das pessoas”. Ela sabe que, tanto quanto o autor, o leitor é responsável por sua existência, o que ainda configura o “círculo perfeito” a que se refere.

Na resposta de Saramago, outro tanto de sua mundividência se revela, assim como se manifesta a semelhança da escrita de Pilar com o estilo do autor:

Escrevi-te porque te levava dentro, sabia que o homem é capaz de voar se estiverem juntos homem e mulher, se estão juntos os homens e mulheres, com a sua soberana vontade de levantar-se do chão se levantam, soube que eras capaz de ver porque as mulheres sempre o fizeram, escrevi que susteis o mundo porque aprendi com a minha avó Josefa o que é suster uma casa e torná-la habitável, não escrevi sobre os poderosos porque me bastou contar que ao teu homem o deixaram manco numa guerra que eles declararam, um homem pode resumir todos os homens, Baltasar é João Mau-Tempo, é o Sr. José, ou Raimundo Silva, ou o pintor H., ou o soldado Mogueime, ou Jesus, ou o Velho da venda preta, ou o Ricardo Reis das suas últimas e desoladas horas, quando finalmente compreende que não é sábio porque não se rebelou contra aqueles que não escrevo, que a esses não os conheço nem quero conhecer, vejo o efeito dos seus passos e não gosto do que vejo.

No ensaio intitulado “O fim da arte”, Ferreira Gullar (1993, p. 19) afirma que “o trabalho artístico, a criação da obra de arte, é na verdade um modo através do qual o autor se constrói fora de si”, frase que poderia servir de argumento explicativo para o “Escrevi-te porque te levava dentro”, de Saramago. Em sentido literal, a arte *expõe*, ou seja, põe do lado de fora o que há dentro do artista. Mais ainda: se o artista “se constrói fora de si”, é legítimo pensar que essa construção se faz também por dentro, quando o autor se alimenta da sua própria obra, cresce com ela, transforma-se como ela.

Foi essa a mensagem principal que Saramago passou com o seu discurso na entrega do Nobel, intitulado “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, essa peça de autobiografia literária indispensável para se conhecer o seu autor. Ali está escrito que Blimunda, Baltazar, Padre Bartolomeu, Domenico Scarlatti e os milhares de homens que trabalharam na construção do convento ensinaram-lhe a “escrever palavras como estas, donde não está ausente alguma poesia: ‘Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita’” (SARAMAGO, 2013, p. 80). O artista aprendiz, como se define o escritor em seu discurso, continuaria, pois, a criar essa forma de sonho que é a ficção, e a construir-se com ela, escrevendo sobre os pobres e se rebelando “contra aqueles que não escrev[e]”.

Em sua resposta a Blimunda, o autor havia dito que aprendeu com a avó Josefa “o que é suster uma casa e torná-la habitável”, e por isso escreveu que a conversa das mulheres sustenta “o mundo em sua órbita”. É natural, pois, que seja na cozinha de Josefa, “que era do tamanho das recordações”, que Pilar faça se reunirem as mulheres para ouvir Blimunda contar-lhes o

encontro com o escritor. A avó Josefa, tendo habitado as crônicas, os discursos e o diário do autor, transformou-se também em personagem, da mesma estirpe sábia das demais.

Do relato de Blimunda nessa conversa, as mulheres deduzem “que a paz que encontravam dentro de si [...] era sinal da harmonia de uma obra”, decorrente do fato de os diferentes livros serem contemplados “por um mesmo olhar”, o do seu autor: “Nós contamos, pela nossa boca, a sua experiência dos homens e da vida”. Transfigurando essa experiência, cada livro expressa o olhar do autor sobre o mundo. E também sobre os leitores, a julgar pelo testemunho de Blimunda: “vejo os leitores vendo-se a si mesmos”. A obra seria, assim, uma espécie de espelho oblíquo em que o leitor vê, não refletida, mas compartilhada, a sua própria experiência de mundo. Daí o “assentimento”, a “cumplicidade” e o “segredo partilhado” que, no texto de Pilar, adquirem duplo sentido, pois tanto podem referir-se à personagem que fala quanto ao leitor. Enganaram-se as mulheres quando disseram “Não há aqui nenhum leitor”: havia Pilar, e da sua experiência de leitora, “vendo-se a si mesma”, nasceu o seu relato.

A cozinha de Josefa, recriada pelo imaginário de Pilar, foi colhida da memória de Saramago, que deixou registro da casa dos avós maternos em algumas páginas de sua obra, como nas crônicas “Carta para Josefa, minha avó” e “As bondosas”, de *Deste Mundo e do Outro* (1985), e em *As Pequenas Memórias* (2006), além do discurso do Nobel (2013). Para o autor, “habitamos fisicamente um espaço, mas, sentimentalmente, habitamos uma memória” (II, 01/02). Por isso, a evocação daquela casa é geralmente vinculada à formação pessoal do escritor, para a qual a avó teria contribuído definitivamente com suas lições sobre a vida, muitas vezes calcadas em provérbios populares, os mesmos que habitam muitos livros do autor. Nos *Cadernos de Lanzarote*, há diversas referências à avó Josefa, nesse sentido educativo. Uma delas, na entrada de 27 de janeiro de 1994, vem a propósito de uma conferência proferida em Barcelona pelo teólogo holandês Hans Küng, na qual este apresentou a declaração do Parlamento das Religiões. Saramago comenta:

Essa declaração assenta em dois princípios que, segundo afirmou, são aceites por todas as religiões: o primeiro, que todo homem deve ser humanamente tratado; o segundo, que não devemos fazer aos outros o que não quisermos que nos façam a nós. Calando agora a curiosidade de saber se efectivamente as religiões, qualquer delas, sempre aceitaram estes princípios básicos de uma convivência racional entre os homens, observo que o magno ajuntamento de teólogos e gente similar não fez mais do que produzir duas verdades elementares. Para a primeira, Marx e Engels, em *A Sagrada Família*, já tinham encontrado uma fórmula próxima da perfeição: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, então será preciso formar as circunstâncias humanamente”; quanto à segunda, nunca ouvi dizer na minha família que a avó Josefa, que a repetia tantas vezes, a tivesse aprendido de Confúcio...

A ironia com que o autor menciona a sabedoria da avó para minimizar a declaração de um catedrático, remete-nos novamente à crônica “Carta para Josefa, minha avó” (1986, p. 27), em que declarava: “Não entendes de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião”. Como Blimunda, Josefa não sabia ler; seu saber vinha da vivência, da observação, do trabalho, da contemplação. “Não sabes nada do mundo”, dizia o cronista nessa mesma “carta” à avó; por outro lado, ao descrever a casa dela em suas memórias, afirmou: “A cozinha era o mundo” (SARAMAGO, 2006, p. 84). Senhora desse mundo, onde um dia receberia as personagens de Saramago pela imaginação de Pilar, ela vivia com simplicidade, e mesmo se tivesse condições materiais para isso, talvez não fosse arrogante, a julgar pelo que o seu neto escreve no diário: “dizia a minha eterna avó Josefa [...]: ‘O que o berço deu, a tumba o leva’” (III, 16/10). Pobre e sábia como Blimunda e suas companheiras de ficção, Josefa tornou-se, pela escrita, mais do que a avó do escritor Saramago: pertence definitivamente ao mundo de suas personagens, a mais antiga, a mais velha, a matriarca.



Figura 58: Josefa e Jerônimo, os avós maternos. Arquivo da Fundação José Saramago

A todas essas mulheres, inclusive Pilar, acompanha, nos escritos de Saramago, além da ideia de sabedoria, a imagem de uma casa habitada. “Trave da tua casa, lume da tua lareira”, assim era a avó Josefa para o cronista (SARAMAGO, 1986, p. 27). Por isso, segundo Pilar, o escritor aprendeu com ela “o que é sustentar uma casa e torná-la habitável”, ou seja, preencher o espaço com aquilo que um dia será o seu passado e a sua memória. Quando a avó desapareceu, anos depois do avô Jerônimo, demoliu-se a casa, como o cronista contou em “As bondosas”, e em seu lugar ergueu-se “uma casa sem passado” (SARAMAGO, 1986, p. 40) e, por isso mesmo, insignificante para o autor.

Se, em sua memória, a casa funde-se com as pessoas que a habitaram, tornando-se uma só expressão de vida, nos romances do autor ocorre o mesmo. Para Blimunda e Baltazar, não havia diferença entre estar na casa da mãe dela (que logo abandonaram para acompanhar o padre Bartolomeu de Gusmão e habitar a quinta onde construiriam a passarola) ou em Mafra, na casa dos pais dele: “apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos” (SARAMAGO, 2001, p. 107). Para o autor, a casa não é necessariamente um espaço físico, mas um lugar organizador no qual o homem encontra um sentido para a vida<sup>103</sup>. Quando não pôde mais olhar Baltazar, Blimunda errou por nove anos até encontrar a vontade dele, agora sua, outra forma de casa. Muitos anos depois de *Memorial do Convento*, o narrador de *A Caverna* confirmará a necessidade da casa como espaço íntimo:

Dizem os entendidos que viajar é importantíssimo para a formação do espírito, no entanto não é preciso ser-se uma luminária do intelecto para perceber que os espíritos, por muito viajados que sejam, precisam de voltar de vez em quando a casa porque só nela é que conseguem ganhar e conservar uma ideia passavelmente satisfatória acerca de si mesmos (SARAMAGO, 2000, p. 270).

Como espaço de encontro consigo mesmo, a casa ajuda a organizar o pensamento, a ordenar o caos. É ponto de partida e de chegada, é abrigo e força. Em uma de suas narrativas de alto poder simbólico e poético, Osman Lins assim a definiu:

A casa. Com a árvore e o sol, o primeiro e o mais frequente desenho das crianças. É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao resto do Universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições,

<sup>103</sup> Para o aprofundamento da noção de casa para Saramago, remetemos o leitor ao trabalho fundamental de José Joaquín Parra Bañón, *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago: acerca da arquitectura da casa*, Lisboa: Caminho, 2004.



que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome (LINS, 1994, p. 74).

Como os outros elementos (os astros, a praça, o vento, a água, a morte, a obra, a fazenda, a escrita, a terra, o fogo, o homem) que antecedem cada uma das doze partes do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a casa recebe de Osman Lins um tratamento linguístico que, ao mesmo tempo que a associa à narrativa que introduz, também a liga aos diversos símbolos da vida na Terra, contemplados nos demais “mistérios” que compõem o conto. Destacam-se as ideias de abrigo e de fixação: a casa assegura ao homem a possibilidade de não se dissolver “na vastidão da Terra”, bem como se oferece como um “ponto fixo” de onde se parte e aonde se pode chegar ao fim das viagens, como diz ser necessário o narrador de *A Caverna*.

Há que acrescentar, entretanto, que, para Saramago, na ficção como na vida, todas essas funções da casa só se cumprem se ela for habitada por mulheres:

Quando Baltazar entra em casa, ouve o murmúrio que vem da cozinha, é a voz da mãe, a voz de Blimunda, ora uma, ora outra, mal se conhecem e têm tanto para dizer, é a grande, interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta (SARAMAGO, 2001, p. 107).

As casas que povoam os romances de Saramago, e as mulheres que as habitam, repercutem, em essência, os modelos primordiais que são a casa simples de chão de barro de sua infância e os avós maternos, seus habitantes. As moradas pobres do Alentejo e de Mafra, a casa móvel de *A Jangada de Pedra*, as construções da antiga Lisboa do *Cerco*, as habitações do *Evangelho*, a olaria de *A Caverna*. Mesmo as casas solitárias de Ricardo Reis, de Raimundo Silva e do Sr. José, assim o são porque se ressentem da presença feminina, que “segura o mundo em sua órbita”.

Provavelmente tão importante quanto a casa de sua infância, que existia, depois de demolida, apenas em sua memória, é aquela em que o autor morou durante os últimos dezessete anos de sua vida. Nesse período Saramago habitou “uma casa feita de livros”, como definia a sua residência na ilha de Lanzarote<sup>104</sup>. Denominada simplesmente de *A Casa*, foi construída pelo autor e sua mulher, Pilar, para onde se mudaram em 1993, o mesmo ano em que começou a escrita dos *Cadernos*. O projeto arquitetônico de Javier Pérez Fernández-Figares, cunhado

---

<sup>104</sup> Essa definição também subscreve o *link* que, na página da Fundação José Saramago na internet, dá acesso à descrição de sua biblioteca (Cf. <http://acasajosesaramago.com/pt-pt/portfolio-item/biblioteca/>).

de Pilar (hoje diretor de A Casa e da Biblioteca, espaços abertos ao público), previa, na verdade, duas casas gêmeas: ao lado do escritor e sua mulher morariam Javier e María del Ríó, que cuidavam do espaço na ausência do casal.

Em razão de suas constantes viagens (“Começa a parecer-me absurda esta maneira de viver” – I, 15/09), as referências à casa de Lanzarote geralmente são feitas nos dias de retorno: “Regresso a Lanzarote. A impressão, intensíssima, de estar a voltar a casa” (I, 20/11); “Pela primeira vez em tanto subir e descer de avião, pudemos ver, do alto, a casa” (II, 22/08). Após dias ou mesmo semanas pelo mundo, repousando em hotéis, esperando em aeroportos, é compreensível a alegria que o diarista exprime ao voltar a casa. Habitada, naturalmente.

Da complexa relação de Saramago com A Casa, destacaremos alguns aspectos importantes no que diz respeito à memória do autor, nosso foco de interesse: em primeiro lugar, os habitantes (especialmente Pilar), aqueles que dão sentido ao espaço; em seguida, a função da casa como destino, ponto final de uma trajetória que começou na pequena aldeia portuguesa de Azinhaga; por fim, a casa da casa: a importância da ilha de Lanzarote na vida e na obra do autor. Embora tenhamos, ao longo desse estudo, contemplado mais ou menos essas questões, nosso intuito agora é observar o modo como elas são abordadas nos diários do autor.

Além de Saramago, habitavam A Casa, durante o período que os *Cadernos* cobrem, a esposa Pilar e os três cães do casal. Mortos os avós e os pais, restavam à época poucos membros da família do autor, que além disso não moravam em Lanzarote: “Chegou a família para passar o Natal conosco: Violante, o meu genro Danilo, os dois netos, Ana e Tiago. Tirando uns primos que nunca vejo, o resto foi ficando pelo caminho” (I, 20/12). Apesar da numerosa família da esposa (14 irmãos), e das críticas que sempre fazia à instituição familiar, inclusive a sua, como em “As bondosas” (SARAMAGO, 1986, p. 39), o autor registra no diário uma confissão: “Não é pequena contradição ser dotado de tão pouco sentimento familiar e ter tanta necessidade de uma família. E isto sei eu que não tem remédio. Dir-se-á que tenho a Pilar, mas Pilar não é família, é Pilar. Só por ela não me sinto num deserto” (I, 25/12). Além de confirmar o já dito nas crônicas e antecipar aquilo que as memórias do autor viriam ratificar, ou seja, a importância da família para a sua vida, essa declaração enriquece o conceito de habitação, que aqui ultrapassa o sentido de espaço, como vimos buscando demonstrar: “Só por ela não me sinto num deserto”, como um dia se sentira o pintor H., em *Manual de Pintura e Caligrafia*.

A presença de Pilar também é responsável pelo sentido de habitação no que se refere à casa. Em entrevista a Juan Arias (2003, p. 37), concedida nessa época, o autor explicou:

Quando Pilar está aqui, a vida imediatamente se organiza, flui sem nenhum problema. Quando ela não está, a vida se complica. Mas não é só isso, é muito mais. Na ausência de Pilar, não é que aqui se deixe de fazer as três refeições e de se ter roupa limpa, não, não é isso, é como se a casa ficasse deserta, não está deserta porque eu estou aqui, mas a minha presença não basta para povoá-la, e quando ela chega tudo se ilumina. Creio que é algo parecido com o que acontece com os cachorros, que também estão aqui e continuam a comer e a brincar, mas se os donos não estão, se os donos se afastam, a casa não é a mesma. E se a Pilar não está, a casa não é a mesma. É essa sensação de perda, não uma perda definitiva, claro, mas essa sensação de que falta alguma coisa, de que você não tem algo de que necessita, de que, para estar bem, você precisa de algo que agora mesmo não está consigo.

Transfiguradas pelo sentimento e pela memória, as noções básicas de “casa”, “deserto” e “povoar” têm seu sentido definido pela presença/ausência de uma mulher, que, por sua vez, modifica e, de certo modo, assegura a vida de um espaço e de quem nele vive, como nos romances do autor. Nos *Cadernos de Lanzarote*, há uma passagem que ilustra bem a declaração de Saramago nessa entrevista, com a vantagem de reunir todos os aspectos a que nos referimos, há pouco, quando introduzimos o tema da casa nessa obra. Ela servirá, por isso, como ponte para continuarmos a discussão, além de orientá-la até o final:

Depois de três dias de ausência venho encontrar a casa transformada. Mais do que transformada, transfigurada. Pilar trabalhou como só ela é capaz, com a alma toda. Ajudaram-na a mãe, María e Javier, Carmélia, e até os mais novos da família, Luis e Juan José, além de dois colegas deste, Oscar e Raul. O meu escritório luzia, as madeiras envernizadas, os livros arrumados (não exactamente como os arrumaria eu, mas que importa?), os quadros nos lugares que lhes havia destinado, dispostos os tapetes no chão. Mozart tocava quando entrei e *Pepe* fez-me um acolhimento grandioso. Quantas maneiras haverá de ser feliz? Começo a crer que as conheço a todas” (II, 19/02).

A sensação de plenitude que o escritor manifesta nessa passagem, provavelmente intensificada pelo contraste com a experiência anterior (“De Madrid a Lanzarote tive de aturar a vizinhança de vinte franceses, entre masculinos e femininos, as mais grosseiras criaturas que Deus teve o mau gosto de deitar ao mundo” – II, 19/02), corrobora a ideia da casa como o lugar onde o homem reorganiza o seu espírito (note-se que, no caso do autor, a ordem do espaço físico contribui para essa capacidade). Após dispersar-se por vários locais, encontrar inúmeras pessoas, conversar sobre assuntos externos a si mesmo, o eu se recolhe, junto aos seus, no espaço íntimo e fixo da casa, para se restabelecer.

A passagem acima refere-se à arrumação do escritório de Saramago após a chegada dos livros vindos da residência anterior, em Lisboa. Enquanto não for construída a Biblioteca, será esse o espaço de trabalho do escritor, e, por essa razão, cenário de várias entradas dos *Cadernos de Lanzarote*, especialmente aquelas que registram a escrita de um novo romance, como vimos na seção anterior. Nesse cômodo são também recebidos os jornalistas aos quais o

escritor concede entrevistas, ou alguma visita formal. Dir-se-ia que é, portanto, um lugar que marca um limite de acesso, vedado àqueles cuja relação com os habitantes da casa não ultrapassa a simples cordialidade.



Figura 59: O escritório. Arquivo da Fundação José Saramago

Aos amigos próximos (como no texto de Pilar sobre as personagens e o seu autor), e seguindo um costume das aldeias, oferece-se o acolhimento da cozinha. Nela, as conversas, francas como não deixariam necessariamente de ser nos espaços menos íntimos, são envolvidas por uma atmosfera de confiança e empatia que a mesa de refeições propicia. Por isso é também o lugar ideal para os assuntos sérios, como aquele que Sebastião Salgado trouxe em forma de fotografias, e que Saramago registrou na entrada de 19 de junho de 1996:

Sebastião Salgado e Lélia, sua mulher, chegaram hoje a Lanzarote e regressam já amanhã a Paris, donde vieram. O objetivo da rápida visita foi conversarmos sobre o seu projecto de um livro de fotografias, na mesma linha daquele soberbo *Trabalho* cuja versão portuguesa foi editada há três anos. Desta vez as imagens irão dar público testemunho da luta dos camponeses brasileiros que fazem parte do Movimento dos Sem Terra. São imagens impressionantes da ocupação de herdades deixadas sem cultivo pelos proprietários, imagens da repressão policial e dos pistoleiros a soldo do latifúndio, imagens de assassinados, imagens de gente que quer trabalhar e não tem onde, que quer comer e não têm de quê. Sentamo-nos ao redor da mesa da cozinha, fomos passando as fotografias de mão em mão, quase em silêncio, com um nó na garganta e os olhos afogados. Sebastião Salgado veio aqui para me pedir que escreva

umas páginas para o livro. Assim farei, embora de antemão saiba que, diante do que acabei de ver, todas as palavras sobram, todas são de mais. Ou de menos<sup>105</sup>.

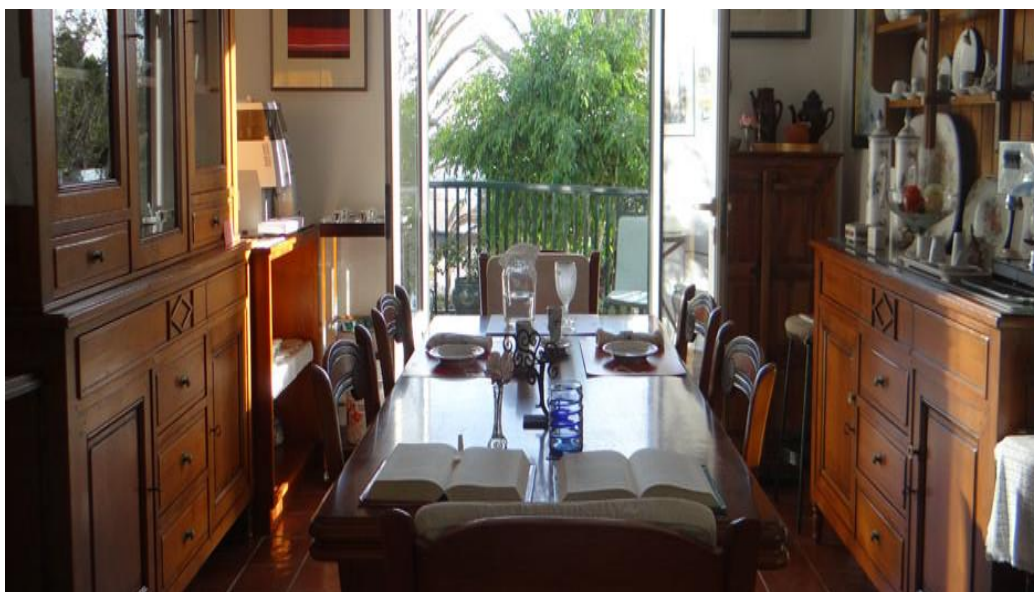


Figura 60: A cozinha. Arquivo da Fundação José Saramago

À mesa de refeições, os habitantes da casa e seus amigos servem-se de um outro tipo de alimento: a cozinha abre-se para o mundo, suas misérias e injustiças, mas também para a sensibilidade de quem o traz, pedindo solidariedade. Tendo em mente as fotografias que compõem o livro *Terra*, é possível imaginar a cena descrita no diário, e compreender o silêncio respeitoso e comovido que se faz à mesa, diante da dor dos outros, para lembrar o trabalho de Susan Sontag (2003) sobre os efeitos das imagens de sofrimento em nossas vidas. Como nos romances, o leitor se sente incluído na cena, faz parte do grupo, vê as fotos pelo olhar do narrador, que é agora diarista.

O mundo também entra pela cozinha da Casa através do rádio, não raro trazendo notícias diretamente relacionadas ao escritor. É o que ocorre, por exemplo, quanto à atribuição do Prêmio Nobel, que, ano a ano, naquele período, alimentava especulações em torno do nome de Saramago, o qual viria a recebê-lo, efetivamente, em 1998. Na entrada de 09 de outubro de 1997, o autor registra:

<sup>105</sup> Na entrada de 28 de julho do mesmo ano, Saramago transcreverá o texto que, de fato, se tornou o prefácio do livro *Terra*, publicado pela Companhia das Letras. No mês de abril de 1997, o escritor registrou em várias entradas do diário os eventos de lançamento de que participou, no Brasil, em Portugal e na Espanha, com Sebastião Salgado e Chico Buarque (cujo CD acompanhava o livro).

Foi muito simples. Encontrávamo-nos na cozinha, Pilar e eu, sós, quando a rádio informou que o Prémio Nobel tinha sido atribuído a Dario Fo<sup>106</sup>. Olhámo-nos tranquilamente (sim, tranquilamente, jurá-lo-ia se fosse necessário) e eu disse “Pronto. Podemos voltar ao nosso sossego.” Falamos depois sobre o que naquele momento sentíamos, e ambos estivemos de acordo: alívio.

Essa passagem representa um dos momentos mais íntimos da escrita do diário: à atmosfera acolhedora da cozinha, acrescenta-se a solidão do casal, numa cena doméstica, simples. Apenas a natureza do assunto faz lembrar que não se trata de um homem “comum” em conversa com a sua esposa. No entanto, o espaço ameniza a solenidade do tema do Nobel. Como no caso das fotografias de Sebastião Salgado, o leitor do diário, “visualizando” a cena da notícia do prêmio, aceita entrar na intimidade da casa, convidado que foi pelo autor, desde que este decidiu publicar suas vivências.

Donos de todos os espaços da casa, os animais de estimação completam o pequeno número de seus habitantes. São, na verdade, maioria: os três cães – Pepe, Greta e Camões – apareceram nessa ordem, vindos de lugares ignorados, e foram adotados por aqueles que escolheram. A chegada de cada um e alguns de seus feitos estão registrados nos cinco volumes do diário, com o carinho de quem afirma sentir pena de ter vivido sem cães até então (II, 22/08). O primogênito veio poucos meses após a instalação da família em Lanzarote:

Temos um cão em casa, vindo não se sabe donde. Apareceu assim, sem mais, como se andasse à procura de donos e finalmente os tivesse encontrado. Não tem maneiras de vadio, é novinho e nota-se que foi bem ensinado lá onde viveu antes. Assomou à porta da cozinha quando almoçávamos, sem entrar, olhando apenas. Luís disse: “Está ali um cão.” Movia lentamente a cabeça a um lado e a outro, como só sabem fazê-lo os cães: um verdadeiro tratado de sedução disfarçada de humildade. [...] Se não aparecer por aí o legítimo dono (outra hipótese é que o animal tenha sido abandonado, como acontece tantas vezes neste tempo de férias), vamos ter de leva-lo ao veterinário para que o examine, vacine e classifique. E há que dar-lhe um nome: já sugeri *Pepe*, que, como se sabe, é diminutivo espanhol de José... Amanhã será lavado e espulgado. Ladra baixinho, por enquanto, como quem não quer incomodar, mas parece ter ideias claras quanto às suas intenções: a minha casa é esta, daqui não saio (I, 11/08).

Observemos que, numa espécie de antropomorfização, o autor sugere para o cão o seu próprio nome, no diminutivo, e lhe atribui características humanas: é sedutor, discreto, sabe disfarçar, e “parece ter ideias claras quanto às suas intenções”. Além disso, é dotado de extrema sensibilidade, como o mostrará ao longo do tempo:

<sup>106</sup> Escritor, dramaturgo e ator italiano (1926-2016). A expectativa em relação ao Nobel para Saramago pode ser estimada pelo que ficou registrado na entrada de 14 de outubro desse ano: “Frankfurt. Pilar telefonou hoje para casa, a saber se havia alguma novidade, e realmente, sim, havia novidade, a mais inesperada de todas as possíveis, aquela que nunca seríamos capazes de imaginar: nada mais nada menos que uma chamada telefónica de Dario Fo a dizer: ‘Sou um ladrão, roubei-te o prêmio. Abraço-te’. Mal saído do assombro em que a notícia me tinha deixado, disse a Pilar: ‘Suponho que uma coisa assim nunca terá acontecido na história deste prêmio...’, e Pilar, sábia, respondeu-me: ‘Não há que perder a confiança na generosidade humana...’”.

Não sei se os cães têm só instinto, se é lícito designar por manifestações de inteligência propriamente dita (e isso que quererá dizer?) certos seus procedimentos correntes. Do que não pode haver dúvidas é de que *Pepe* esteja superiormente dotado do que chamamos de sensibilidade, se não no sentido humano, pelo menos naquele que nos permite dizer, por exemplo, que um aparelho de precisão está afinado para registrar diferenças ou erros levíssimos. De um erro, precisamente, se tratou neste caso, um erro de que o cão se apercebeu ter cometido e que, no mesmo instante, emendou. A história conta-se em menos palavras do que as que já levo escritas. Estava sentado, a ler, quando ouço um conhecido raspar de unhas numa das janelas que dão para o terraço: é *Pepe* a pedir que lhe abram a porta. Levantei-me e fui abrir. Entrou sem me dar atenção, disparado como um tiro, atraído pelos cheiros de comida que vinham da cozinha, onde se preparava o almoço, quando de repente, ainda à minha vista, estacou, virou-se para mim, olhou-me durante dois segundos, de focinho bem erguido, e só depois, devagar, continuou o seu caminho. Não aconteceu mais do que isto, mas a mim ninguém me tira da cabeça que *Pepe* se deu conta de que não me tinha agradecido e parou para pedir desculpa... (II, 21/05)

Como ocorre em relação aos cães dos seus romances (destaquem-se o Constante, de *A Jangada de Pedra*, o “cão das lágrimas” do *Ensaio sobre a Cegueira* e o Achado, de *A Caverna*), Saramago estabelece com frequência, nos *Cadernos de Lanzarote*, uma comparação entre o comportamento dos animais e o dos humanos, em que estes, sempre em desvantagem, apenas confirmam a sua “irracionalidade”. Os cães, por sua vez, surpreendem e comovem por sua “humanidade”, a mesma que falta aos homens, como neste caso, de que *Pepe* é protagonista:

Pela primeira vez em tanto subir e descer de avião, pudemos ver, do alto, a casa. Com a família toda ausente, em férias, e Luis a trabalhar à hora a que chegámos, só tinha o *Pepe* a receber-nos. O pobre animal nem podia acreditar que estávamos ali. Saltava de um para outro, enroscava-se nos nossos braços, gemia de um modo quase humano, e diabos me levem se não eram lágrimas, das autênticas, o que víamos correr-lhe dos olhos. A este cão, com perdão da vulgaridade, só lhe falta falar (II, 22/08).

O retorno que essa entrada descreve, refere-se à viagem que o autor fizera ao Canadá, a qual já mencionamos, onde visitara o imenso centro comercial que supomos ter sido o modelo para aquele do romance *A Caverna*. A recepção de *Pepe*, o amor dado e recebido por seus donos (“o seu grande amor é Pilar” – II, 11/08), levou o autor a refletir mais uma vez sobre a humanidade, focalizando agora a sua relação com os animais:

Pensei nos golfinhos de Edmonton, tão bem ensinados, e, embora não goste de ver exposições de animais amestrados, achei que alguma razão profunda terá de haver para que certos animais consigam suportar a presença humana... Perdi essa confiança à noite, vendo na televisão como um elefante, num circo, matava a patadas e golpes da tromba o domador, enquanto a música tocava e o público cria que tudo aquilo fazia parte do espetáculo. À noite, quando me deitei, extenuando por uma viagem de quase vinte e quatro horas entre voos e esperas de aeroporto, custou-me a adormecer: via os golfinhos sorridentes, o elefante enfurecido calcando o corpo já destroçado do domador. Foi então que me lembrei de uma velha crônica, de 1968, *Os Animais Doidos de Cólera*, em que imaginei a insurreição de todos os animais e a morte do último homem devorado por formigas, pela primeira vez lutando, não contra a humanidade, mas, agora já inutilmente, para defender o que restava dela. E também me lembrei do poema 12 de *O Ano de 1993*, aquele que acaba assim: “Privadas dos

animais domésticos as pessoas dedicaram-se activamente ao cultivo de flores / Destas não há que esperar mal se não for dada excessiva importância ao recente caso de uma rosa carnívora”... Alguma coisa está definitivamente errada no ser humano. Morrerei sem saber o quê (II, 22/08).

A referência à crônica “Os animais doidos de cólera”, publicada em *Deste Mundo e do Outro*, e à passagem de *O Ano de 1993*, são alguns dos diversos momentos em que Saramago retorna à própria obra para refletir sobre o presente. A memória estabelece as relações necessárias, e para as cenas opostas envolvendo os golfinhos de Edmonton e o elefante do circo, atualizam-se a crônica (“Os homens perguntam uns aos outros o que fizeram para merecer esta condenação” (SARAMAGO, 1986, p. 143)) e a prosa poética (“[...] de uma hora para outra os animais domésticos deixaram de o ser” (SARAMAGO, 2007, p. 49)). O problema, de acordo com o diarista, não é com os animais: “Alguma coisa está definitivamente errada com o ser humano. Morrerei sem saber o quê”.

Passados poucos meses depois do aniversário da chegada de Pepe, aparecem na Casa duas cadelas, das quais apenas uma ficará: a outra, que havia recebido o nome de Rubia, deixa a família algum tempo depois, por decisão própria. Foi essa a constatação de Saramago, novamente atribuindo aos cães um comportamento humano:

*Rubia* desapareceu há alguns dias. Não creio que volte. Há que reconhecer que esta casa nunca foi verdadeiramente *sua*. Apesar do carinho com que a tratávamos, sempre me deu a impressão de estar a pensar *noutra coisa*. Na liberdade, provavelmente. Lá na aldeia já me diziam que “galinha do mato não quer capoeira”... Pois é. Para a Rubia esta casa era como uma capoeira, e ela tinha nascido para o mato. Ou então para viver um tempo aqui, um tempo ali, sem demasiados laços nem excessivos amores. Boa sorte (III, 04/07).

De fato, a julgar por sua ausência no diário a partir de então, a cadela não retornou. Greta, por outro lado, “o mais impertinente dos seres vivos” (III, 19/01), como a define carinhosamente o diarista, será a única companheira de Pepe por quase um ano, até a chegada do último cão, em 07 de novembro de 1995, dia em que Saramago foi informado de que ganhara o Prêmio Camões:

O cão agitava devagarinho a cauda e levantava a cabeça, a pedir que lhe acudissem. Faminto, sedento, sujo, como qualquer cão vadio. Trouxemo-lo para dentro, pusemos-lhe diante água e comida, mas o medo, como acontece sempre nestes casos, paralisava-o. *Pepe* rosnava, nada satisfeito com a intrusão, *Greta* desferia os latidos agudos de que só ela parece ter o segredo. O pelo do recém-chegado, lanoso, tinha tons de cinzento, algo de preto, pardo e castanho, um pouco de amarelo-torrado aqui e além, e, toque inesperado de graça, uma mancha branca no peito, como uma gravata. [...] Pilar fez a pergunta que já se esperava: “Ficamos com ele?” Estava claro que sim, que íamos ficar com o bicho, e ela acrescentou: “Apareceu no dia do teu prémio, vamos chamar-lhe *Camões*.” Neste momento em que escrevo, *Camões* já parece outro: foi ao veterinário, está limpo, tosquiado, desparasitado. A partir de agora, esta será certamente a casa do mundo em que mais frequentemente, todos os dias, se vai



dizer o nome do poeta. Seria uma falta de respeito, se não soubéssemos que a ele o trataram muitas vezes pior que a um cão... (III, 08/11)

Incluídos definitivamente na rotina da casa, os cães também participam dos momentos de escrita da obra de Saramago, visto que têm livre acesso a seu escritório. Na entrada de 11 de janeiro de 1996, por exemplo, o autor registra:

O que os meus fazem, além do comer, ladrar e dormir que a natureza pede, é entrar-me a toda a hora no escritório para fiscalizar o andamento do trabalho. *Greta*, que é a mais abelhuda, tem a mania de subir-me para o colo, suponho que para ver de perto o que estou a fazer. *Pepe*, digno e discreto, como mais velho, limita-se a sentar-se, a levantar a cabeça e a pôr-me uma pata na perna, pregando em mim um olhar que significa claramente: “Como vai isso?” Quanto a *Camões*, que, esse sim, poderia indicar-me o caminho para a imortalidade, desconfio que resolveu abandonar definitivamente as letras depois de ter escrito *Os Lusíadas* (IV, 11/01).

Com passagens como essa, o leitor do diário vai aos poucos conhecendo a personalidade de cada um dos cães, segundo o ponto de vista do seu dono. No entanto, é importante ressaltar que, se em um diário, a relação do homem com o seu cão poderia resultar apenas na narração de trivialidades que só teriam importância para quem as escrevesse, nos *Cadernos de Lanzarote* não ocorre dessa forma. Em seu diário, Saramago abre espaço para reflexões profundas sobre essa relação. Vimos, com o episódio dos golfinhos e do elefante, como a discussão sobre a convivência entre homens e animais se deu numa esfera universal, apesar de ser desencadeada pela recepção calorosa de Pepe a seus donos. Nesta outra passagem, o autor atinge um grau de subjetividade poucas vezes observado nos *Cadernos*:

O cão dá três voltas sobre si mesmo, deita-se, acomoda-se, suspira profundamente. As voltas, julgamos saber por que as dá. Ainda que o chão que pisa seja um tapete, uma almofada, as simples tábuas lisas, o cão conserva gravada nos circuitos arcaicos do cérebro a necessidade silvestre de acamar a erva e o mato antes de se deitar, como faziam os lobos seus antepassados e os de agora continuam a fazer. Nunca estive tão perto de um lobo que pudesse ver se também eles suspiram quando se deitam. Talvez sim. No entanto, prefiro pensar que o suspiro dos cães lhes veio do costume, durante séculos e séculos, de ouvir suspirar os humanos. Agora mesmo, um após outro, os cães que vivem nesta casa – o *Pepe*, a *Greta*, o *Camões* – deram as suas três voltas, deitaram-se aos nossos pés, e suspiraram. Eles não sabem que também eu suspirarei quando me deitar. Provavelmente, todos os seres vivos suspiram assim quando se deitam, provavelmente está feito de suspiros o silêncio que precede o sono do mundo. Pergunto-me agora: onde acabo eu e começa o meu cão? onde acaba o meu cão e começo eu? (IV, 19/08)

Nessa espécie de integração cósmica, homem e cão formariam um único ser (“onde acabo eu e começa o meu cão?”), semelhante ao descrito em “Centaurio”, conto que Saramago publicou em *Objecto Quase*. Ali, homem e cavalo uniam-se plenamente durante o sono: “o sonho de um e o sono do outro faziam o sonho do centauro” (SARAMAGO, 1994, p. 113);

aqui, nos *Cadernos*, são os suspiros dos cães e dos homens, quiçá de todos os seres vivos, que precedem “o sono do mundo”, quando o mundo é um só. Embora não explícita, é possível imaginar uma motivação afetiva para as perguntas finais do autor, considerando o conjunto de fragmentos do diário em que é referida a sua relação com os cães. Parte integrante da casa e da vida familiar, esses pequenos seres habitam também a memória sentimental do autor, que os *Cadernos* abrigam.

Quando José Saramago morreu, em 2010, dos seus animais restava apenas o Camões; Pepe e Greta já habitavam o “paraíso dos cães”, como o autor registrou em seu *blog*, no dia 26 de fevereiro de 2009, ocasião em que acrescentou: “Os cães vivem pouco para o amor que lhes ganhamos e *Camões*, final depositário do amor que dedicávamos aos três, já leva catorze anos vividos” (SARAMAGO, 2009, p. 202). Viveria mais três anos. No dia 02 de agosto de 2012, a notícia da morte do último cão chegaria por meio de um belo texto escrito por Pilar, na página oficial da Fundação José Saramago, o qual foi rapidamente transcrito em jornais virtuais de diversos países, incluindo o Brasil. Após relembrar o episódio do seu aparecimento, semelhante ao que ficou registrado nos *Cadernos*, Pilar narra o momento em que, dois anos antes, Camões percebeu que o seu dono havia partido definitivamente:

[...] E este cão doce e nobre, que nunca aprendeu a comer devagar porque até chegar à Casa tinha tido que lutar contra a fome e o abandono, com a sua gravata branca desenhada no pelo negro, que foi o modelo para o “Achado” d’A *Caverna*, um cão que, como todos os cães que Saramago inventa, é a melhor resposta animal à melhor consciência humana, morreu com todos os seus anos e sempre amado.

Quando o cão chamado Camões regressou a casa depois da morte de José Saramago, não conseguiu aceitar a ausência. Esteve inquieto durante o dia, mas quando chegou a noite e não viu o dono nem na cama nem no sofá que ocupava habitualmente, quando uma e mil vezes percorreu o espaço entre os dois quartos, quando percebeu que o dono já não estava nem ia estar, que isso é a morte, uivou, gritou, rasgou-se numa dor que arranha a alma só de descrevê-la. Não bastaram abraços para consolá-lo, nem palavras carinhosas: ia e vinha de um lugar para outro, numa correria que partia o coração, gemia com uma dor humana. Por isso, um amigo que estava lá em casa e ali passou a noite, intitulou no dia seguinte a sua coluna jornalística: “Camões chora por Saramago”.

Saramago já não poderá chorar por Camões, agora que morreu tão docemente como viveu, tão honestamente animal que apetece aprender com a sua forma de estar na vida. Ou talvez, sem chorar, se encontrem na sensibilidade criada que nada nem ninguém pode destruir, porque tanta vida partilhada, e em companhia tão amável, não pode perder-se. Estão por aí, em livros e memórias, em corações que não se rendem, José Saramago com os seus três cães, Pepe, Greta e Camões, pondo beleza no mundo, imortais na vivência pessoal dos que sabem ver e também sentir.



Figura 61: Saramago e Camões. Arquivo da Fundação José Saramago

À semelhança daquela cena escrita por Saramago em seu diário, a respeito da emoção de Pepe no momento em que chegam os seus donos após dias de viagem, quando “o pobre animal [...] gemia de um modo quase humano” (II, 22/08), em seu texto, Pilar dá testemunho da “dor humana” que o último dos cães sofreu ante a irreversibilidade da morte do escritor. Nos extremos de alegria e desespero, a intensidade dos sentimentos desses animais encontra eco nas perguntas do autor anteriormente citadas: “onde acabo eu e começa o meu cão? onde acaba o meu cão e começo eu?” (IV, 19/08). O texto de Pilar parece responder: agora, ausentes os quatro, sobrevivem na obra do autor, unidos na expressão de sua humanidade.

As pessoas e os cães que habitaram a Casa, bem como aqueles que a frequentaram, constituem, na memória de Saramago, as várias faces de sua relação com o espaço íntimo do lar. Mas há, ainda, nos *Cadernos*, o registro de reflexões ou episódios que sugerem a extensão desse espaço que, saindo da Casa, continua em casa: a ilha de Lanzarote, com a qual o escritor mantinha um outro tipo de intimidade.

Em primeiro lugar, pode-se destacar dessa relação com a ilha o seu sentido simultâneo de retorno e ponto de chegada. Retorno a uma origem que, se não o era na acepção exata do termo, pois o autor nunca residira lá, era-lhe semelhante: “será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada?” (I, 17/09), pergunta-se o diarista, comparando as deambulações pela ilha com aquelas que fazia pela aldeia portuguesa, na infância. Talvez essa ideia de retorno justifique a última frase desta passagem: “Temos diante do portão o contentor em que vieram os livros e os móveis de Lisboa. São mais de 150 caixas e volumes de todos os tamanhos. O

que mais avulta são os livros e as estantes para eles. A casa está a voltar a casa” (II, 10/02). Percebe-se que, timidamente, Lisboa se vai recolhendo a uma situação de estranheza, “como se ela não fosse a cidade que, melhor ou pior, via como minha. Esse é o problema: não a vejo, não a sinto” (I, 17/09). Lisboa, como a Itabira de Carlos Drummond de Andrade (1983, p. 65), “é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”. A cidade que era realmente significativa para o escritor, restou apenas na memória:

Vivemos num lugar que pode ser como a aldeia onde eu nasci, mas no fundo habitamos uma memória. Assim, mesmo quando eu estava em Lisboa, antes de vir para cá, Lisboa já não era a minha cidade. A cidade onde eu morava era outra, era a cidade da memória, eu morava em outra cidade que já não era minha. Era a minha cidade porque estava a morar nela, mas a imagem da cidade, a relação com uma cidade, é algo que tem que ver, sobretudo, com a memória que temos dela. Nós mudamos, o lugar muda, e parece que, logicamente, a imagem que temos dele deveria mudar também, porque vamos mudando e porque temos uma relação mais ou menos pacífica com as mudanças que vão ocorrendo. Mas, se pararmos para pensar, veremos que conservamos uma imagem, como uma foto, que ficou dentro de nós, e que todas as imagens que vêm depois não apagam esse tempo, que pode ser o da nossa infância, o da nossa adolescência ou pode ser o da própria mãe. Isso quer dizer que não nos definimos por uma determinada época da vida pessoal. Se eu voltasse hoje à minha aldeia, ela já não seria mais a minha aldeia, a minha aldeia está na minha memória. Eu não poderia viver agora na aldeia que foi minha. Não conheço ninguém lá, não tenho mais ninguém, teria de começar de novo, como se nascesse outra vez ali. O mesmo acontece na cidade, e mais no caso de Lisboa, onde as mudanças dos últimos anos foram brutais. Cai-se numa absoluta perplexidade: onde estão as minhas segundas raízes? As primeiras estão na aldeia, e na cidade eu tinha outras. Onde estão elas? Perderam-se (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 37-38).

Além da modernização da cidade, responsável pela alteração dos cenários da infância e da adolescência, que sobrevivem na memória do escritor, contribuiu para o distanciamento afetivo de Lisboa a polémica causada pela publicação do *Evangelho*, já comentada neste estudo. Isso explicaria a resposta de Saramago a Baptista-Bastos (1996, p. 65), quando este lhe perguntou se Portugal seria o seu remorso: “Não lhe chamaria meu remorso. Chamar-lhe-ia minha dor”. Novamente como Drummond.

A julgar pelo testemunho do autor no diário, a mudança de moradia não ocorreu, de fato, sem sofrimento. Ecos do passado vinham, não raro, turvar o presente, como um chamado a que não se pudesse atender:

Dois dias de esforço arrasador. Por toda a parte caixas e caixotes donde saem de vez em quando objectos esquecidos que aparecem a nossos olhos com um ar de novidade total, como se, durante a viagem entre Lisboa e Lanzarote, alguém lá da pátria, querendo surpreender-nos com uns últimos presentes, se tivesse entretido a esconder na carga memórias, gestos, a cantiga do adeus, um murmúrio que dissesse: “Não nos esqueceremos de ti, agora não vás tu esquecer-te de nós.” (II, 12/02).

Se um lugar substituirá o outro em novas vivências, não ocorrerá o mesmo na memória. Por isso, como se respondesse a esse pedido imaginário (“não vás tu esquecer-te de nós”), o escritor registrará um dia: “Toda a gente sabe que Lanzarote não é a minha terra, e eu nunca consentirei que se esqueça que o meu lugar de origem, o autêntico, o natural, o de raiz, flor e fruto, é a Azinhaga, com tudo o que, de norte a sul e de este a oeste, chamado Portugal, a rodeia” (IV, 29/03).

Lanzarote, por sua vez, além de ser aquela espécie de retorno ao passado, será o ponto final da trajetória do autor, que parecia ter consciência disso: “uma vida inteira para chegar aqui” (II, 12/02). A essa constatação, Saramago acrescenta uma reflexão sobre a trajetória de uma vida. Embora não se refira explicitamente a si mesmo, a semelhança entre os temas nos dois fragmentos da entrada sugere que seja essa a intenção:

O destino, isso a que damos o nome de destino, como todas as coisas deste mundo, não conhece a linha recta. O nosso grande engano, devido ao costume que temos de tudo explicar retrospectivamente em função de um resultado final, portanto conhecido, é imaginar o destino como uma flecha apontada diretamente a um alvo que, por assim dizer, a estivesse esperando desde o princípio, sem se mover. Ora, pelo contrário, o destino hesita muitíssimo, tem dúvidas, leva tempo a decidir-se. Tanto assim que antes de convencer Rimbaud em traficante de armas e marfim em África, o obrigou a ser poeta em Paris (II, 12/02).

Embora sem as peripécias da vida de Arthur Rimbaud (1854-1891), com a qual poucas se comparariam, o percurso feito pelo menino de Azinhaga até Lanzarote envolveu também seus episódios interessantes, que o autor ainda não acumulara até 1977, quando, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, parecia dizer pela voz de H.: “Não há grandes e dramáticos lances na minha vida” (SARAMAGO, 1992, p. 38). Aos 72 anos, já seria possível olhar para trás e ver “uma vida inteira”, com suas reviravoltas, hesitações, fracassos e conquistas “para chegar aqui”. Nesse momento, é a escrita autobiográfica que melhor se presta a uma espécie de balanço de uma vida. Nos *Cadernos de Lanzarote*, ao mesmo tempo que deixa o registro do último “grande lance” desse percurso, que foi a mudança para Lanzarote, o autor situa-o como um ponto de estabilidade, de sossego, ao compará-lo com todo o seu passado.

A simbologia geográfica de Lanzarote favorece, nesse olhar através do tempo, a integração entre a vida e a obra de Saramago, no que diz respeito ao ponto de chegada de ambas. Essa confluência é observada pelo autor, que a registra na entrada de 30 de novembro de 1994, da qual transcrevemos este fragmento:

Palavras iniciais da conferência que fui dar em Las Palmas, no Centro Insular de Cultura:

“Vivemos, nós os que habitamos nas Canárias, em sete jangadas de pedra erguidas pelo fogo e agora ancoradas no mar, se não contarmos uns quantos ilhéus que são

como barcas orgulhosas que não tivessem querido recolher-se ao porto. Embora não creia no destino, pergunto-me se ao escrever a minha *Jangada de Pedra*, a outra, não estaria já buscando, sem o saber, a rota que sete anos depois me havia de levar a Lanzarote”.

Negando a existência do destino, que tentara definir na entrada de 12 de fevereiro do mesmo ano, Saramago admite, porém, a possibilidade de uma ligação desconhecida entre o seu ponto de chegada, Lanzarote, e a escrita do romance que transformou a Península Ibérica em uma “jangada de pedra” rumo ao Sul do globo terrestre. A coincidência é realmente notável. Em 1986, ano em que o romance foi publicado, Saramago conheceria Pilar. No período em que foi escrito não havia ainda, portanto, a motivação que levaria o autor a conhecer a ilha, o que apenas o faria quando em visita a parentes da sua mulher, que lá residiam, no início da década de 1990. Na ficção, a “jangada” constituída por Portugal e Espanha acaba o seu percurso entre a África e a América do Sul, onde fica flutuando. Metaforicamente, a narrativa propõe o retorno da Europa aos países que colonizara, para sanar os males que causou, antes de abandoná-los. Como uma “jangada de pedra” também situada próximo à costa da África, Lanzarote será o “retorno” de um português (acompanhado de uma espanhola) à sua aldeia, em busca do tempo e do espaço perdidos.

Talvez essa seja uma das razões para o afeto cada vez mais intenso que o escritor vai sentindo pela ilha, e que registra nos *Cadernos* com emoção e ternura, como neste caso, quando em visita à filha: “Passeio de despedida da ilha com Violante, Danilo e Tiago. As árvores, as águas e as flores da Madeira vão ficar-me nos olhos e na memória, mas ouço a sede e a secura de Lanzarote a chamarem por mim, de longe: ‘Não temos nada, não nos abandones’” (II, 17/06). Entre a ilha de Portugal e a da Espanha, o coração do autor se rende a esta, não por compaixão, e sim pelo sentimento de pertença:

[...] Lanzarote, não sendo *a minha terra*, é *terra minha*. Por isso me tocou tão fundo o convite que acabo de receber para proferir a conferência inaugural dos Cursos Universitários de Verão, no próximo mês de Julho, aqui em Arrecife. O que irei dizer nela, ainda não sei, mas uma palavra não faltará de certeza ao discurso: obrigado (IV, 29/03).

Na conferência referida acima, proferida, segundo o diário, em 12 de julho de 1996, o escritor abordou aspectos importantes de seu processo de criação literária. Mas foi, principalmente, o momento de reforçar os laços com o lugar que escolheu para viver:

Inauguraram-se hoje os Cursos Universitários de Verão de Lanzarote. O discurso inaugural, que em Abril me tinham convidado a pronunciar, fi-lo sobre o ofício de escrever, em particular sobre a importância da memória, tanto nos seus acertos quanto nos seus desfalecimentos, sobre a fecunda ambiguidade dos conceitos de verdade e

mentira na arte literária, sobre a velha questão do narrador e problemas adjacentes. Senti-me como se estivesse em casa, como se, desde o século XV, os portugueses nunca de cá tivessem saído, e estes Cursos de Verão fossem coisa nossa. Não o são, mas a mim escutaram-me como se eu fosse um deles...

A sensação de ser “como um deles”, lanzarotenhos, se já era justificada pela relação cordial com os habitantes da ilha e, mais ainda, pelo valor sentimental do lugar para o escritor, será de vez consolidada com a declaração de “filho adotivo” de Lanzarote, proposta pelo governo local ao português de Azinhaga. Esse episódio, importante para a memória do autor, foi, naturalmente, registrado em seu diário:

Eis-me, oficialmente, filho adoptivo de Lanzarote. A festa foi no auditório dos Jameos del Agua, entre os amigos que tenho cá e alguns que vieram de longe [...], mas também muitas outras pessoas residentes a quem mal conheço e que acharam que não perdiam o seu tempo assistindo ao acto de homenagem com que a sua ilha decidira agasalhar o escritor português que a ela veio para viver. [...] eu agradei a todos em meu nome e no de Pilar (a alegria também era sua) com uma comoção que esteve a ponto de vencer-me, e depois foi a festa. [...] Filho da Azinhaga pela circunstância do nascimento e pela memória de quanto fez de mim a pessoa que sou, agora filho de Lanzarote por adopção (e de Castril de la Peña), vai-me crescendo a família na altura da vida em que ela costuma diminuir. Sou um homem de sorte, não há dúvida (V, 19/12).

Unidas agora as duas pontas da vida nessa designação simbólica de “filho”, Lanzarote parece ser, de fato, “a Azinhaga recuperada”. Caminhando pela paisagem erma da ilha, sua mãe adotiva, o escritor depositou no solo vulcânico as suas terceiras raízes. Reunidas todas na memória (as de Azinhaga, as de Lisboa e as de Lanzarote), transfiguram-se na obra do autor, do que os *Cadernos* dão uma amostra:

Chove depois de quatro meses sem cair uma gota. O vento tinha começado a rodar para noroeste ontem ao princípio da noite. Esta manhã, nuvens baixas, cinzentas, avançavam das bandas de Femés. Para leste, o céu ainda estava meio descoberto, mas o azul já tinha um tom aguado, sinal de chuva para breve. A meio do dia o vento cresceu, as nuvens desceram mais, começaram a descair pelas encostas dos montes, quase roçando o chão, e em pouco tempo taparam todo o horizonte daquele lado. Fuerteventura sumiu-se no mar. A primeira chuva limitou-se a umas esparsas e finas gotas, menos do que um chuvisco, uma poeira de água, mas quinze minutos depois já caía em fios contínuos, depois em cordas grossas que o vento vinha empurrando na nossa direção. Víamos avançar a chuva em cortinas sucessivas, passava diante de nós como se não tivesse intenção de deter-se, mas o chão ressequido respirava sofregamente a água. O mais puro de todos os odores, o da terra molhada, embriagou-nos durante um instante. “Que bonito é o mundo”, disse eu. Pilar, em silêncio, apoiou a cabeça no meu ombro. Agora são oito horas da noite, continua a chover. A água já deve ter chegado às raízes mais fundas (III, 09/02).

Atravessando o tempo de duas décadas e o espaço de milhares de quilômetros, entre terras e oceano, as palavras que um dia a avó Josefa pronunciou, segundo o cronista (SARAMAGO, 1986, p.28), são repetidas pelo neto, numa frase com pouquíssima variação:

“Que bonito é o mundo”. As cenas também se assemelham: ambos observam a paisagem que se estende à frente e acima de suas casas; ela, na aldeia da infância dele; ele, na ilha que às vezes parece a aldeia dela. Passando por Lanzarote, a frase que a avó proferiu será pouco depois levada da crônica para o salão nobre onde o neto receberá o maior prêmio literário existente, por uma obra de que ela também participa, como memória e como personagem:

Foi só muitos anos depois, quando o meu avô já se tinha ido deste mundo e eu era um homem feito, que vim a compreender que a avó, afinal, também acreditava em sonhos. Outra coisa não poderia significar que, estando ela sentada, uma noite, à porta de sua pobre casa, onde então vivia sozinha, a olhar as estrelas maiores e menores por cima da sua cabeça, tivesse dito estas palavras: “O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer”. Não disse medo de morrer, disse pena de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada (SARAMAGO, 2013b, p. 73).

Estrelado ou coberto de nuvens cinzentas que desaguam em chuva generosa; variado de árvores ou ressequido em solo rochoso, o mundo que avó e neto veem, cada um em seu tempo e lugar, oferece a “consolação da beleza revelada”, e por ela vale a pena sonhar. Na crônica, o neto não entendia por que a avó, vivendo “em uma casa de telha-vã e chão de barro”, com as “mãos calosas” e os “cabelos brancos, partidos pelo peso dos carregos”, ignorante e excluída do mundo, achava-o, ainda assim, “tão bonito” (SARAMAGO, 1986, p.28). Repetindo a conclusão da avó, talvez o neto tenha enfim compreendido. Teria pensado nela, ao ecoar-lhe a frase? Provavelmente, se considerarmos que andava, à época, às voltas com o *Livro das Tentações*, que viria a transformar-se em suas *Pequenas Memórias*, a obra em que a aldeia de Azinhaga é acolhida pela ilha de Lanzarote, onde o livro foi escrito. É ele que marcará o nosso ponto de chegada, ou de retorno.

### **4.3 As duas pontas da vida: As Pequenas Memórias**

Comparado com a singeleza do título definitivo que Saramago deu às suas memórias, o *Livro das Tentações*, antes anunciado, despertava a curiosidade do futuro leitor por talvez sugerir a existência de lembranças pecaminosas que o escritor teria, enfim, decidido revelar. Se era essa a expectativa, não se realizou: são “as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p. 34)<sup>107</sup>. De fato, os sessenta e um fragmentos de variada extensão que compõem o livro, contêm as lembranças de acontecimentos da infância e da

---

<sup>107</sup> Todas as citações serão retiradas dessa edição, doravante sendo indicadas apenas as páginas em que se encontram.



adolescência do escritor, envolvendo a sua família, os lugares onde viveu – Azinhaga e Lisboa – e alguns fatos históricos do período<sup>108</sup>. No sétimo fragmento, o autor explica a razão do título:

A ambiciosa ideia inicial – do tempo em que trabalhava no *Memorial do Convento*, há quantos anos isso vai – havia sido mostrar que a santidade, essa manifestação “teratológica” do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a. Pensava então que aquele alucinado Santo Antão que Hyeronimus Bosch pintou nas *Tentações*, pelo facto de ser santo, havia obrigado a que se levantassem das profundas todas as forças da natureza, as visíveis e as invisíveis, os monstros da mente e as sublimidades dela, a luxúria e os pesadelos, todos os desejos ocultos e todos os pecados manifestos. Curiosamente, a tentativa de transportar tema tão esquivo (ai de mim, não tardaria a compreender que os meus dotes literários ficavam muito abaixo da grandiosidade do projecto) para um simples repositório de recordações a que, obviamente, conviria um título mais proporcionado, não impediu que me tivesse visto a mim mesmo em situação de alguma maneira semelhante à do santo. Isto é, sendo eu um sujeito do mundo, também teria de ser, ao menos por simples “inerência do cargo”, sede de todos os desejos e alvo de todas as tentações (p. 32).



Figura 62: *As Tentações de Santo Antão* (Hyeronimus Bosch, c. 1500)

<sup>108</sup> Na terminologia do gênero memorialístico, é justamente esse alcance externo dos temas abordados – que ultrapassam o sujeito e atingem o clã e a história social – que diferencia *memórias* de *autobiografia*.





Figura 63: *As Tentações de Santo Antônio* (Painel central)

O tríptico do pintor holandês Hieronymus Bosch (c. 1450-1516), a que o escritor se refere – *As Tentações de Santo Antônio* (Figuras 62 a 64) – representa alguns episódios hagiográficos em que Santo Antônio (251-356), tal qual o artista assombrado pelos monstros de sua imaginação, no desenho de Goya (cf. *Capricho 43: O Sono da Razão Produz Monstros*), é assediado pelas mais variadas figuras demoníacas, seres híbridos que perseguem o anacoreta em sua peregrinação pelo deserto. Um dos caminhos apontados para a leitura dessa obra parte, com efeito, da ideia de que o Bem é uno, íntegro, sendo o Mal que assume diversas formas para tentar o homem justo em sua solidão: a lascívia das mulheres, a oferta de alimentos que despertam a gula, as alucinações.





Figura 64: As *Tentações de Santo Antão* (laterais)

A grandiosidade da obra de Bosch e dos temas de que ela trata, se porventura intimidaram o escritor em seu projeto, ao ponto de fazê-lo renunciar ao título divulgado, não o impediram, como afirmou, de estabelecer relações entre a pintura e o menino das memórias, “também este alvo de tentações”:

De facto, se puséssemos uma criança qualquer, e logo um qualquer adolescente, e logo um qualquer adulto, no lugar de Santo Antão, em quê se expressariam as diferenças? Tal como ao santo assediaram os monstros da imaginação, à criança que eu fui perseguiram-na os mais horrendos pavores da noite, e as mulheres nuas que lascivamente continuam a dançar diante de todos os Antões do planeta não são diferentes daquela prostituta gorda que, uma noite, ia eu a caminho do Cinema Salão Lisboa, sozinho como era meu hábito, me perguntou numa voz cansada e indiferente: “O menino quer vir para o quarto?” Foi na Rua do Bem-Formoso, na esquina de umas escadinhas que ali há, e eu devia ter uns doze anos. E se é certo que algumas das fantasmagorias boschianas parecem suplantar de longe as possibilidades de qualquer comparação entre o santo e a criança, será só porque já não nos lembramos ou não queremos nem lembrar-nos do que então se passava nas nossas cabeças. Aquele peixe voador que no quadro de Bosch leva o santo varão por ares e ventos não se distingue assim tanto do nosso próprio corpo voando, como voou o meu tantas vezes no espaço dos quintais entre os prédios da Rua Carrilho Videira, ora rasando os limoeiros e as nespereiras ora ganhando altura com um simples adejar dos braços e pairando por cima dos telhados. E não posso acreditar que Santo Antão tenha experimentado pavores como os meus, aquele pesadelo recorrente em que me via encerrado num quarto de forma triangular onde não havia móveis, nem portas, nem janelas, e a um canto dele “qualquer coisa” (chamo-lhe assim porque nunca consegui saber do que se tratava) que pouco a pouco ia aumentando de tamanho enquanto uma música soava, sempre a mesma, e tudo aquilo crescia até me fazer recuar para o último recanto, onde finalmente despertava, aflito, sufocado, coberto de suor, no tenebroso silêncio da noite (p. 32-34).

A menção aos pavores noturnos, ao desejo de voar, às tentações mundanas, enfim, aproximam do quadro de Bosch alguns episódios das memórias do escritor. Fora do texto, não nos parece indiferente o fato de *As Tentações de Santo Antão* pertencerem ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, onde já se encontrava quando Saramago nasceu. Assim, para uma volta ao começo da sua vida, o autor escolheu como cenário uma obra de arte que também pertence à história da sua terra<sup>109</sup>.

Além da vida, a obra de Saramago mantém com esse quadro uma relação de afinidade, especialmente com o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que é a realização mais aprofundada dos temas religiosos diretamente ligados à Paixão. Os painéis exteriores do tríptico de Bosch (Figura 65), visíveis quando este está fechado, retratam, em tom cinzento e monocromático que pode ser interpretado como o domínio do Mal e da escuridão, dois episódios da *via crucis*: do lado esquerdo, a prisão de Cristo; do outro, na sua caminhada para

---

<sup>109</sup> O Museu de Arte de São Paulo guarda uma obra semelhante, que, segundo especialistas, é um estudo de Bosch para a obra definitiva.



o calvário, a cena com Santa Verônica ajoelhada a seus pés. No centro do painel principal (Figura 63), Santo Antão, olhando em direção ao espectador, aponta para Cristo, que se encontra no interior de uma capela, ao lado da sua própria imagem na cruz. Provavelmente por reverência do pintor, Deus não recebeu tratamento figurativo. Como talvez apetecesse a Saramago declarar, no quadro de Bosch não há Deus. Ou, como o narrador no primeiro capítulo do *Evangelho*: “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (SARAMAGO, 1991, p. 20). Para o autor, se existe ascensão, é fruto da irracionalidade humana.

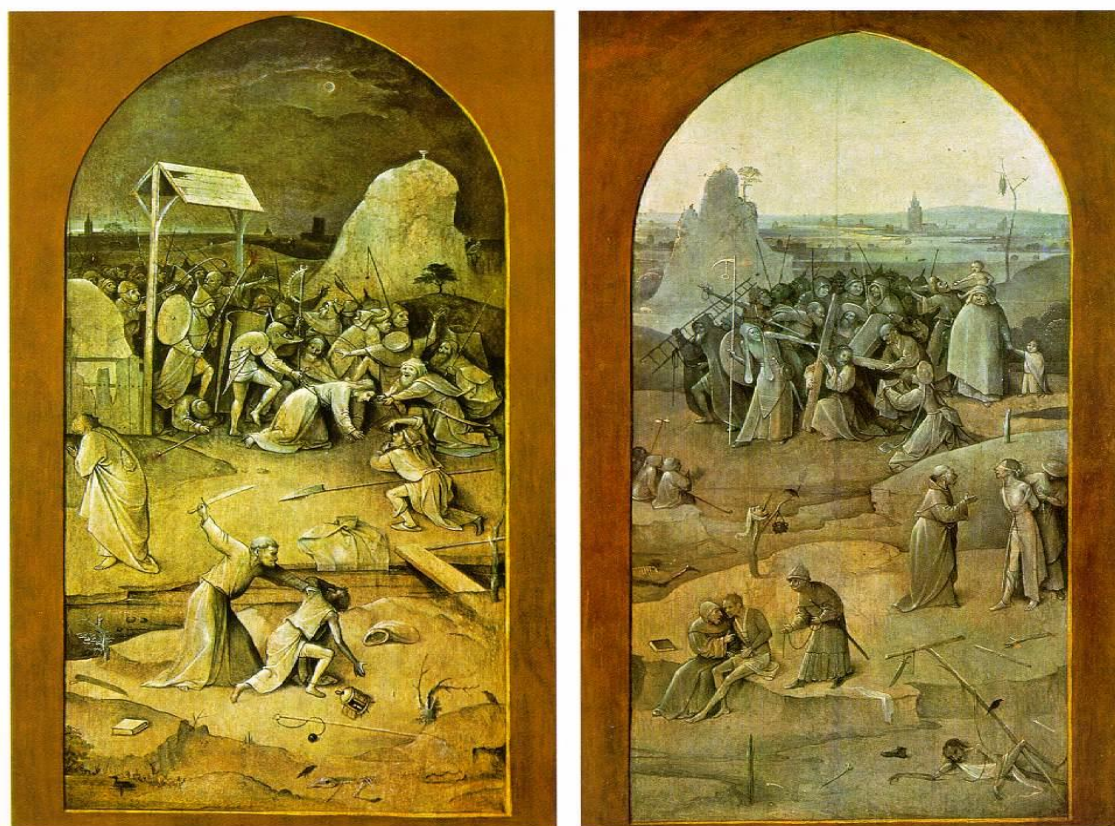


Figura 65: *As Tentações de Santo Antão* (Painéis exteriores)

Publicadas em 2006, quatro anos antes da morte de Saramago, *As Pequenas Memórias* nasceram à época dos *Cadernos de Lanzarote*, em que ficaram registradas algumas anotações sobre o processo inicial do livro, escrito simultaneamente com outros, como o autor relata na entrada de 19 de agosto de 1993:

Em trinta anos que já levo de escritura (são exactamente trinta anos se os conto a partir da altura em que, sem suspeitar aonde isso me levaria, comecei a escrever *Os Poemas Possíveis*), nunca me tinha sucedido trabalhar em mais de um livro ao mesmo tempo. Para mim, era como lei sacrossanta que, enquanto não chegasse ao fim de um livro, não poderia nem deveria principiar o seguinte. Ora eis que, de um momento para outro, talvez porque, em Lanzarote, cada novo dia me aparece como um imenso

espaço em branco e o tempo como um caminho que por ele vai percorrendo lentamente, passo com toda a facilidade destes *Cadernos*, também destinados a serem livro, ao *Ensaio sobre a Cegueira*, e deste ao *Livro das Tentações*, embora, no último caso, se trate mais de registrar, por enquanto sem grande preocupação de sucessão cronológica (porém com um irresistível frenesim), casos e situações que, postos em movimento por uma potência memorizadora que me assombra por inesperada, se precipitam para mim como se irrompessem de um quarto escuro e fechado onde, antes, não tivessem podido reconhecer-se uns aos outros como passado de uma mesma pessoa, esta, e agora se descobrem, cada um deles, condição de outro, e, todos eles, de mim. E o mais assombroso é a nitidez com que, letra a letra, se estão reconstituindo na minha cabeça as palavras e os rostos, as paisagens e os ambientes, os nomes e os sons desse tempo longínquo que foi o da minha infância, da minha meninice, até à puberdade. Fosse eu supersticioso, e começaria a duvidar se uma tão súbita e radical mudança de uns procedimentos que pareciam irremovíveis, não seria, simplesmente, a naturalíssima consequência de um medo que até agora mais ou menos inconsciente: o de já não ter tempo para escrever todos estes livros, um por um, sem pressas, como quem ainda tem por diante a vida toda (SARAMAGO, 1994, p. 104-105).

Esse depoimento mostra como a mudança do escritor para a ilha de Lanzarote interferiu em sua escrita, ou, de outro modo, como a vida influenciou a obra. Não se trata apenas da alteração na “lei sacrossanta” de não iniciar um livro sem antes concluir o anterior, mas de como a memória e o tempo passaram a exercer, a partir de então, um papel definidor do novo gênero ao qual o escritor passou a se dedicar, a autobiografia, primeiro em forma de diário, depois com as memórias, de certo modo retomando uma prática iniciada com as crônicas de *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*. Para justificar os *Cadernos*, o autor alegava o seu desejo de reter o tempo; quanto às memórias, que julgamos ser uma forma de “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 1992, p. 14), Saramago procura explicar desta forma, na entrada seguinte à que citamos anteriormente:

Uma hipótese: talvez esta necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta, ou, ao menos, a possibilidade de vir a tê-la, se tenha constituído, sem que eu o pensasse, como uma resposta vital para contrapor ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no *Ensaio sobre a Cegueira* (SARAMAGO, 1994, p. 105).

A ideia de uma “resposta vital” existe, com efeito, logo nas páginas iniciais de *As Pequenas Memórias*. Ao mundo degradante do *Ensaio sobre a Cegueira*, surge da terra uma paisagem prenhe de vida. Nessa terra nasceu o menino que procura voltar à sua origem. Provavelmente pela importância inigualável do seu lugar de nascimento, em todos os sentidos, é Azinhaga que abre as memórias, e não a explicação do título da obra, de que tratamos há pouco. O primeiro fragmento do livro contém os principais elementos que, segundo o autor, o formaram: a terra, o rio, a casa:

À aldeia chamam-lhe Azinhaga, está naquele lugar por assim dizer desde os alvares da nacionalidade (já tinha foral no século décimo terceiro, mas dessa veterania nada

ficou, salvo o rio que lhe passa mesmo ao lado (imagino que desde a criação do mundo), e que, até onde alcançam as minhas poucas luzes, nunca mudou de rumo, embora das suas margens tenha saído um número infinito de vezes. [...] Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui, quando ainda não tinha dois anos, que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer eu onde nasci tivesse sido consequência de um equívoco do acaso, de uma casual distração do destino, que ainda estivesse nas suas mãos emendar. Não foi assim. Sem que ninguém de tal tivesse apercebido, a criança já havia estendido gravinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, de rochas moídas, pulverizadas, de múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e à vida retornaram, tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada. Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólhos do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer. Durante toda a infância, e também os primeiros anos da adolescência, essa pobre e rústica aldeia, com a sua fronteira rumorosa de água e de verdes, com as suas casas baixas rodeadas pelo cinzento prateado dos olivais, umas vezes requeimada pelos ardores do Verão, outras vezes transida pelas geadas assassinas do Inverno ou afogada pelas enchentes que lhe entravam pela porta dentro, foi o berço onde se completou a minha gestação, a bolsa onde o pequeno marsupial se recolheu para fazer da sua pessoa, em bem e talvez em mal, o que só por ela própria, calada, secreta, solitária, poderia ter sido feito (p. 9-11).

Como grande parte dos memorialistas, é com o seu nascimento que Saramago inicia a sua obra: “Foi nestes lugares que vim ao mundo”. Porém, o leitor logo perceberá que o verbo “nascer”, em seu relato, possui uma significação muito mais profunda do que o ato de vir à luz. Para começar, não há sequer uma referência explícita à mãe. Os pais apenas são mencionados por terem retirado o menino de sua origem, levando-o “para outros modos de sentir, pensar e viver”. Mas a criança já “havia tido tempo de pisar o barro do chão [...] para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra”. Para o autor, esse será, ao que tudo indica, o seu verdadeiro nascimento, simbolizado pelo contato com o barro da casa dos avós. A terra (de Azinhaga) perpetua o ciclo da vida, pois dela vêm e para ela retornam todos os seres, “tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada”. Semelhantemente ao poema “Barro direis que sou” (SARAMAGO, 1982, p. 90), publicado quarenta anos antes de *As Pequenas Memórias*, essa relação vital entre o homem e a terra prescinde da intervenção de Deus. Nos versos, o poeta opõe a criação divina ao homem, que em “desforra mortal” corta “o polegar de Deus”, deixando-o inerte, sangrando sobre o barro com que o criador faria a sua obra. O homem nasce então da terra, simplesmente.

É também do chão que homens e mulheres se levantarão, em sua luta por dignidade, como o menino de Azinhaga dirá, muitos anos depois, em um romance (*Levantado do Chão*,

1980) que será um libelo contra o latifúndio, o mesmo que, no relato do memorialista, em 2006, cortaria “hectares e hectares de terra plantados de oliveiras”, muitas centenárias, alterando a paisagem e a memória da aldeia:

Por cada pé de oliveira arrancado, a Comunidade Europeia pagou um prémio aos proprietários de terras, na sua maioria grandes latifundiários, e hoje, em lugar dos misteriosos e vagamente inquietantes olivais do meu tempo de criança e adolescente, em lugar de troncos retorcidos, cobertos de musgo e líquenes, esburacados de locas onde se acoitavam os lagartos, em lugar dos dosséis de ramos carregados de azeitonas negras e de pássaros, o que se nos apresenta aos olhos é um enorme, um monótono, um interminável campo de milho híbrido, todo com a mesma altura, talvez com o mesmo número de folhas nas canoilas, e amanhã talvez com a mesma disposição e o mesmo número de maçarocas, e cada maçaroca talvez com o mesmo número de bagos. Não estou a queixar-me, não estou a chorar a perda de algo que nem sequer me pertencia, estou só a tentar explicar que esta paisagem não é a minha, que não foi neste sítio que nasci, que não me criei aqui. Já sabemos que o milho é um cereal de primeira necessidade, para muita gente ainda mais que o azeite [...]. Confesso, no entanto, que experimento agora algo assim como uma satisfação maliciosa, uma desforra que não procurei nem quis, mas que veio ao meu encontro, quando ouço dizer à gente da aldeia que foi um erro, um disparate dos maiores, terem-se arrancado os velhos olivais. Também inutilmente se chorará o azeite derramado. Contam-me agora que se está voltando a plantar oliveiras, mas daquelas que, por muitos anos que vivam, serão sempre pequenas. Crescem mais depressa e as azeitonas colhem-se mais facilmente. O que não sei é onde se irão meter os lagartos (p. 11-13).<sup>110</sup>



Figura 66: Derrubada de oliveiras em Portugal. Fonte: Direção Nacional da Quercus – Associação Nacional de Conservação da Natureza

<sup>110</sup> Na entrada de 03 de setembro de 1996 (*Cadernos de Lanzarote*, Diário IV), Saramago havia registrado sentimento semelhante: “Entre Albacete e Baeza há duzentos quilômetros de olivais que se alargam a perder de vista de um lado e de outro da estrada. Recordei (era inevitável) os campos da minha velha Azinhaga, de onde arrancaram todas as oliveiras (a primeira vez que vi as extensas planícies rapadas, entre a linha do caminho-de-ferro e o Almonda, senti uma dor na alma, no coração, tanto faz, só sei que me doeu...), recordei os mágicos nomes que balizaram os itinerários da infância – Olival Basto, Espargal, Oliveiras Grossas, Divisões, Cerrada Grande, Canelas, Salvador, Olival de Palha, Olival d’El-Rei -, e perguntei-me como se orientarão agora os pequenos azinhaguenses no meio daqueles regimentos de girassóis de uniforme, alinhados, intermináveis, monotona e copiadamente uns dos outros. No tempo dos olivais, cada árvore era como uma pessoa diferente que era necessário conhecer, com a sua fisionomia própria, modelados de locas, bossas e vestígios de podagens os troncos cinzentos, o vulto compacto ou esgarçado de cada uma, os musgos, os líquens, um ninho esquecido nos braços mais altos... Tive tempo de entristecer entre Albacete e Baeza. Mas foi suavemente que entristeci, valeu-me ao menos isso”.



Maria Alzira Seixo, em um dos primeiros estudos feitos sobre *As Pequenas Memórias*, apresenta, entre outras observações bastante pertinentes, um apanhado de tudo o que o livro contém, para levantar a hipótese de que a busca do autor é, afinal, pelos lagartos, os quais, dessa perspectiva, elevam-se simbolicamente na narrativa:

Dir-se-á, com razão, que o livro dá conta da expressão indelével provocada no sujeito da escrita por pessoas (os avós maternos, o primo José Dinis, o irmão Francisco), lugares (o rio Almonda e o Tejo, o olival, ruas de Lisboa), habitações (em constantes mudanças por partes-de-casa), momentos afectivos (encontros com raparigas, a ternura dos bacorinhos que dormiam com o avô, o medo dos cães, o gosto pelos cavalos), de lazer aprazível (idas à pesca ou ao cinema "Piolho"), de contacto problemático com os outros (a maçaroca surripiada ao primo), de entrada na escrita (escrever na pedra, os ditados na escola, a primeira quadra). Tudo isso é o livro. Mas o livro é também o lugar original formulado no começo, em estilo indirecto (como o nome que a contingência cola à pessoa), a colocar no coração da frase um caminho tosco de vida (a "azinhaga"), ligado à História e à imaginação, às águas do rio e às árvores que o bordejam, e ao extenso olival com troncos em cujas locas "se acoitavam os lagartos", destruído pelas transformações agrícolas da União Europeia. "Contam-me agora que se está voltando a plantar oliveiras", escreve o autor; "o que não sei é onde se irão meter os lagartos". E de certa forma, nestes troços despedagados da recordação (como as talhadas de melancia que come, já perto do final), "o pobre de mim", como ironicamente se autoapelida ao jeito de Fernão Mendes Pinto, parece não ter em vistas um fito muito estável, oscilando entre um projectado *Livro de Tentações* e estas memórias do "eu pequeno", do qual não anda visivelmente à procura já que é ele que aqui o comanda. E do que a mim me parece que anda à procura é de saber mesmo onde se meteram os lagartos. Como se a própria estrutura da narrativa, dada em continuidade de discurso mas entremeada de espaços em branco, figurasse frinchas por onde esses seres vivos alapardados ao sol da memória se escapam quando pretendemos alcançá-los com os gestos das nossas sombras escritas (SEIXO, 2006).

É bem verdade que o livro, como toda obra de memórias, é uma “busca do tempo perdido”, à maneira de Proust. Os lagartos, porém, representam algo mais, considerando-se a paisagem de Azinhaga em que se inserem. O desaparecimento do seu abrigo (“o que não sei é onde se irão meter os lagartos”) deve-se à alteração da paisagem: antes, de feição protetora e natural – “troncos retorcidos, cobertos de musgo e líquenes, esburacados de locas onde se acoitavam os lagartos, em lugar dos dosséis de ramos carregados de azeitonas negras e de pássaros”; depois, desenhada pela indústria de alimentos – “um enorme, um monótono, um interminável campo de milho híbrido”.

Por outro lado, esses pequenos seres também simbolizam o próprio menino que, muito tempo depois de deixada a aldeia, não encontra mais o seu lugar de origem (“esta paisagem não é a minha, [...] não foi neste sítio que nasci, [...] não me criei aqui”). Para o autor, essas mudanças significam a destruição da sua terra, da sua paisagem, que apenas na memória sobreviverão. A permanência dessa lembrança decorre do fato de que “a criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela” (p. 13). Pertencente a esse quadro, era o explorador de suas minúcias:

[...] a sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia), fosse uma cobra rastejando, uma formiga levantando ao ar uma praga de trigo, um porco a comer do cocho, um sapo bamboleando sobre as pernas tortas, ou então uma pedra, uma teia de aranha, a leiva de terra levantada pelo ferro do arado, um ninho abandonado, a lágrima de resina escorrida no tronco do pessegueiro, a geada brilhando sobre as ervas rasteiras. Ou o rio (p. 13-14).

O hábito observador do menino teria contribuído para a formação do ficcionista? Acreditamos que sim, quando nos vêm à lembrança, por exemplo, episódios como o da tortura do trabalhador alentejano em *Levantado do Chão*, a que assistiu um grupo de formigas, nas idas e vindas próprias da sua labuta. O narrador, recordemos, transfere o ponto de vista da cena para uma das formigas, que vê de perto o rosto do homem caído, este provavelmente sem já conseguir ver mais nada:

Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães, vai agora rente à parede em récuca com as suas irmãs, terá tempo de fazer dez vezes a sua comprida viagem entre o formigueiro e o não sabemos que haja de interessante, curioso ou simplesmente alimentício neste quarto retirado, antes que se complete o episódio obrigado a morte. Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas veem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo (SARAMAGO, 2000, p. 169).

Havendo-se fixado, quando criança, nas “coisas e seres que se encontravam perto”, o adulto seria capaz de conduzir o leitor, do ponto de vista da formiga, por um quadro terrível que “urgia compreender e incorporar ao espírito”, porque “aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo”. A lição que o menino da aldeia aprendeu, talvez inconscientemente (“escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia”), e guardou para toda a vida, é que é preciso olhar de perto para compreender, seja um bicho, um homem, uma história.

“Ou o rio”, acrescenta o memorialista. O papel formador desse elemento, aliás, não se aplica apenas ao autor, a julgar pelo seu testemunho, pois toda a gente de Azinhaga seria influenciada por ele. E não apenas um rio, mas dois:

A menos de um quilômetro das últimas casas, para o sul, o Almonda, que esse é o nome do rio da minha aldeia, encontra-se com o Tejo, ao qual (ou a quem, se a licença me é permitida), ajudava, em tempos idos, na medida dos seus limitados caudais, a alagar a lezíria quando as nuvens despejavam cá para baixo as chuvas torrenciais do Inverno e as barragens a montante, pletóricas, congestionadas, eram obrigadas a descarregar o excesso de água acumulada. [...] Desde tão distantes épocas a gente

nascida e vivida na minha aldeia aprendeu a negociar com os dois rios que acabaram por lhe configurar o carácter, o Almonda, que a seus pés desliza, o Tejo, lá mais adiante, meio oculto por trás da muralha de choupos, freixos e salgueiros que lhe vai acompanhando o curso, e um e outro, por boas ou más razões, omnipresentes na memória e nas falas das famílias (p. 9-10).

É compreensível que, estando “omnipresentes na memória e nas falas das famílias”, os rios acabassem por lhes “configurar o carácter”. Convulsos ou tranquilos, conforme as estações, integram a paisagem e a alma da aldeia, e definem os costumes de sua gente, protagonizam suas histórias ou lhes servem de cenário, fundem-se às vidas que os rodeiam, e são, por isso, tempo e memória. Para o autor, o mais importante é o Almonda, “que esse é o nome do rio da minha aldeia”, como afirma, semelhantemente ao Caeiro em sua simplicidade:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,  
 Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia  
 Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.  
 [...]  
 O Tejo desce de Espanha  
 E o Tejo entra no mar em Portugal.  
 Toda a gente sabe isso.  
 Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia  
 E para onde ele vai  
 E donde ele vem.  
 E por isso, porque pertence a menos gente,  
 É mais livre e maior o rio da minha aldeia (PESSOA, 1972 p. 215-216.).



Figura 67: Saramago às margens do rio Almonda, em Azinhaga.



Figura 68: Rio Tejo, Azinhaga

Também numa experiência poética, Saramago transfigurou essa relação do homem com o rio. Publicado em 1970, “Protopoema” (que havia aparecido exclusivamente em 1968, no número 47 da *Revista Colóquio de Artes e Letras*) foi transcrito pelo autor em suas memórias, como a sugerir que, quarenta anos depois, a importância simbólica do rio de sua aldeia permanece. Citamos no formato original, de *Provavelmente Alegria*:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto.  
 Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos.  
 É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo.  
 É um rio.  
 Corre-me nas mãos, agora molhadas.  
 Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem.  
 Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o próprio corpo do rio.  
 Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que vagorosamente deslizam sobre a película luminosa dos olhos.  
 Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como os apelos imprecisos da memória.  
 Sinto a força dos braços e a força que os prolonga.  
 Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e firme pulsar de coração.  
 Agora o céu está mais perto e mudou de cor.  
 É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves.  
 E quando num largo espaço o barco se detém, o meu corpo despido brilha debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas.  
 Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro.  
 Uma ave sem nome desce donde não sei e vai pousar calada sobre a proa rigorosa do barco.  
 Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que as aves digam nos ramos por que são altos os choupos e rumorosas as suas folhas.

Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo adiante para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam.  
 Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva.  
 Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos.  
 Depois saberei tudo (SARAMAGO, 1985, p. 54-55).

No contexto do livro de 2006, o poema funciona como memória da memória: no presente, o autor recorda o poeta, que recorda o menino, implícito no eu que se funde ao rio. Unem-se os três na memória, da qual o rio é um “fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo”. Como a terra, o rio também compõe a “resposta vital” do memorialista à decadência no *Ensaio sobre a Cegueira*, porque ele é nascimento duplo: “Não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem”. Além disso, nele também surge “o vulto subitamente anunciado do futuro”. Por isso, o gesto solene do poeta (“Aí, três palmos enterrarei a minha vara até a pedra viva”) provoca o “silêncio primordial”, como aquele que teria antecedido a criação do mundo. Pensava então que, depois, saberia tudo; mas o memorialista, que o sucedeu, porventura em razão de sua experiência, o contesta:

Não se sabe tudo, nunca se saberá tudo, mas há horas em que somos capazes de acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na alma, na consciência, na mente, naquilo que se queira chamar ao que nos vai fazendo mais ou menos humanos. Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo (p. 15).

Observe-se como a voz do memorialista (“Olho de cima da ribanceira”, “pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho”), seguindo-se imediatamente à do poeta, funde-se a esta (inclusive mantendo a poesia na escrita), que contém, por sua vez, o imaginário infantil e adolescente alimentado pelo rio. São três “pessoas” separadas pelo tempo, e que o autor procura unificar pela memória, recompondo, ao menos em sonho, “um certo ser” que ficou no passado.

É também da memória que se erguerá a casa da aldeia, que constitui o terceiro elemento formador desse ser que reúne várias pessoas sob um mesmo nome:

Já não existe a casa em que nasci, mas esse facto é-me indiferente porque não guardo qualquer lembrança de ter vivido nela. Também desapareceu num montão de escombros a outra, aquela que durante dez ou doze anos foi o lar supremo, o mais íntimo e profundo, a pobríssima morada dos meus avós maternos, Josefa e Jerónimo se chamavam, esse mágico casulo onde sei que se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente. Essa perda, porém, há muito tempo que deixou de me causar sofrimento porque, pelo poder reconstrutor da memória, posso levantar em cada instante as suas paredes brancas, plantar a oliveira que dava sombra à entrada,

abrir e fechar o postigo da porta e a cancela do quintal onde um dia vi uma pequena cobra enroscada, entrar nas pocilgas para ver mamar os bácoros, ir à cozinha e deitar do cântaro para o púcaro de esmalte esborcelado a água que pela milésima vez me matará a sede daquele Verão (p. 15-16).

Ampliando a simbologia da gestação do ser, a metáfora do casulo foi a escolha do escritor para representar a casa como o lugar onde “se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente”. Considerando as várias formas de expressão de Saramago ao longo de sua trajetória, seja em ficção, entrevistas, artigos, conferências ou escritos autobiográficos, é possível identificar, em sua visão de mundo, alguns sinais que provavelmente resultaram dessas “metamorfoses decisivas”: a valorização das pessoas simples, como os seus avós, e do seu modo de vida, especialmente aqueles que são subjugados por várias formas de poder, via de regra o financeiro; a importância dada às narrativas e às experiências dos idosos, respeitando o imaginário popular e a tradição; a tendência (comportamental) à introspecção, decorrente talvez dos longos períodos em contato com a natureza e o seu silêncio.

Esse último aspecto é exemplificado, nas memórias do autor, quando este se refere aos itinerários que costumava seguir durante as caminhadas que fazia, sozinho como de hábito, pelos campos da aldeia:

Não tenho muito por onde escolher: ou o rio, e a quase inextricável vegetação que lhe cobre e protege as margens, ou os olivais e os duros restolhos do trigo já ceifado, ou a densa mata de tramagueiras, faias, freixos e choupos que ladeia o Tejo para jusante, depois do ponto de confluência com o Almonda, ou enfim, na direcção do norte, a uns cinco ou seis quilómetros da aldeia, o Paul de Boquilobo, um lago, um pântano, uma alverca que o criador das paisagens se tinha esquecido de levar ao paraíso. Não havia muito por onde escolher, é certo, mas, para a criança melancólica, para o adolescente contemplativo e não raro triste, estas eram as quatro partes em que o universo se dividia, se não foi cada uma delas o universo inteiro (p. 16).

A casa dos avós maternos é o centro do mundo do menino de Azinhaga, de onde se parte aos quatro pontos cardeais que constituem, cada um por si, também um universo. Tal qual ocorria com aquele guardador de rebanhos, que sabia explicar a razão dessas grandezas:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...  
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer  
Porque eu sou do tamanho do que vejo  
E não do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena  
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.  
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,  
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,  
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,  
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver (PESSOA, 1972, p. 208).

Se, como diz o poeta em outro momento, “o essencial é saber ver” (PESSOA, 1972, p. 217), é imprescindível, antes de tudo, *poder ver*: essa é “a nossa única riqueza”. Ao contrário das casas-universos do campo, “nas cidades as grandes casas fecham a vista à chave”, e com isso tornam pequenas as pessoas. O rapazinho a quem chamavam Zezito parecia ter consciência disso, pois aproveitava as férias da escola (e da cidade) em longas excursões pelo campo, sentindo a terra sob os pés, geralmente descalços. Começava então a sua “aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 1972, p. 217):

Atravessar sozinho as ardentes extensões dos olivais, abrir um árduo caminho por entre os arbustos, os troncos, as silvas, as plantas trepadeiras que erguiam muralhas quase compactas nas margens dos dois rios, escutar sentado numa clareira sombria o silêncio da mata somente quebrado pelo pipilar dos pássaros e pelo ranger das ramagens sob o impulso do vento, deslocar-se por cima do paul, passando de ramo em ramo na extensão povoada pelos salgueiros chorões que cresciam dentro de água [...] (p. 17).

Ou escalar um freixo de vinte metros e dividir-se entre o medo da queda e a contemplação da paisagem (p. 17), episódio narrado na crônica “A minha subida ao Evereste” (SARAMAGO, 1996, p. 13); ou, ainda, mais modestamente, subir na “figueira do quintal, de manhã cedo, para colher os frutos ainda húmidos da orvalhada noturna e sorver, como um pássaro guloso, a gota de mel que surdia do interior deles” (p. 17). Esses e outros fatos relatados em *As Pequenas Memórias* nos fazem pensar que, embora se distribuam com certo equilíbrio as recordações do campo e da cidade (estas em número pouco maior), aquelas que parecem ter deixado marcas mais profundas no memorialista, seja pelo prazer do vivido, seja pelos ensinamentos que moldaram seu ser, vêm dos campos de Azinhaga e de sua gente. Talvez por isso o menino, na cidade, se tornasse ainda mais melancólico, como teria sido Cesário Verde, segundo Caeiro:

Ao entardecer, debruçado pela janela,  
E sabendo de soslaio que há campos em frente,  
Leio até me arderem os olhos  
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês  
Que andava preso em liberdade pela cidade.  
Mas o modo como olhava para as casas,  
E o modo como reparava nas ruas,  
E a maneira como dava pelas cousas,  
É o de quem olha para árvores,  
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando  
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza  
Que ele nunca disse bem que tinha,  
Mas andava na cidade como quem anda no campo



E triste como esmagar flores em livros  
E pôr plantas em jarros... (PESSOA, 1972, p. 205)

Cesário Verde possuía a grande riqueza de saber ver, mas desgraçadamente, para Caeiro, morava na cidade. Saramago, por sua vez, levava para Lisboa – e para a vida afora –, a cada retorno das férias, a bagagem que a visão e todos os outros sentidos fizeram acumular em sua estada no campo. É possível que isso atenuasse o sentimento de tristeza de “pôr plantas em jarros”. Foi olhando para o campo, por exemplo, que o autor vivenciou aqueles dois momentos registrados nas crônicas “A aparição”, de *Deste Mundo e do Outro*, e “E também aqueles dias”, de *A Bagagem do Viajante*. Esta última relembra a noite em que “foi tocado na fronte, na cara, em todo o corpo, e algo para além do corpo, pela alvura da mais resplandecente das luas que alguma vez olhos humanos terão visto”, como resume em *As Pequenas Memórias* (p. 18). “A aparição” também é fruto de uma noite de luar, mas desta vez é a grande árvore iluminada em meio à escuridão que permanecerá na memória do escritor até o fim da vida. Podemos afirmar isso porque o que ele dissera na crônica (“a aparição da faia miraculosa mostrou-se num vertiginoso segundo – que vai durar enquanto durar a vida” (SARAMAGO, 1986, p. 21)), repetiu-o trinta e cinco anos depois, nas memórias: “Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele durará o que a minha vida tiver que durar” (p. 20). O que o cronista não disse, mas o memorialista sim, é que essa visão foi também uma forma de nascimento, como pisar o barro da casa dos avós ou mergulhar as mãos no rio da sua aldeia: “senti dentro de mim, se bem recorde, se não o estou a inventar agora, que tinha, finalmente, acabado de nascer. Já era hora” (p. 20).



Figura 69: José Saramago, dos cinco aos dez anos



Essa declaração encerra o primeiro fragmento de *As Pequenas Memórias*, que funciona também como o nascimento dessa escrita. Ele é basilar, a pedra fundante do edifício de recordações que se irá levantar a partir daí. A composição em fragmentos (entre os quais Maria Alzira Seixo viu poeticamente esconderem-se os lagartos) alimenta essa metáfora que fomos buscar na construção civil, como se cada um desses blocos fossem tijolos com os quais uma vida se ergue. Ou apenas parte dela, até a adolescência.

Mas, pensando (ou lendo) bem, observamos que uma vida inteira está contida nesse livro de “quando fui pequeno”. De um lado, porque o narrador adulto se manifesta com frequência, interferindo nas lembranças, como na citação de há pouco: “se bem recordo, se não estou a inventar agora”, fundindo os tempos numa operação que une as duas pontas da vida, como costuma ocorrer na escrita memorialista. De outro lado, porque alguns sentimentos infantis ou adolescentes repercutem ainda no homem de oitenta e quatro anos, que era a idade de Saramago quando publicou *As Pequenas Memórias*.

É o caso, além dos mencionados anteriormente, do episódio do cavalo, que é, segundo o autor, “mais pungente, daquelas coisas que ficam a doer para toda a vida na alma de uma pessoa” (p. 22). Trata-se da história de um desejo de infância, o de montar a cavalo, e que seu tio Francisco Dinis, trabalhador de uma herdade, podendo facilmente realizá-lo, nunca o fez. Em vez do sobrinho, e “querendo mostrar todo o bem que queria às visitas” (p. 24), como afirma ironicamente o narrador, colocou sobre o animal outra criança: “como se fosse o palafrenero de uma princesinha, passeou-a de um lado a outro diante da casa dos meus avós, enquanto eu, calado, sofria o desgosto e a humilhação” (p. 24). O fato de ter conseguido finalmente montar a cavalo, na adolescência, não compensou o “tesouro [...] roubado na infância” (p. 24), nem diminuiu a dor que o acompanhou pela vida. Esse sentimento sustenta a ponte entre os dois tempos, o passado remoto e o do homem que escreve:

Hoje tenho imagens desses animais por toda a casa. Quem pela primeira vez me visita pergunta-me quase sempre se sou cavaleiro, quando a única verdade é andar eu ainda a sofrer dos efeitos da queda de um cavalo que nunca montei. Por fora não se nota, mas a alma anda-me a coxear há setenta anos (p. 24)<sup>111</sup>.

As reflexões atualizadas sobre o passado são também uma forma de juntá-lo ao presente, unificando, de certo modo, no escritor de memórias, os vários eus que ele foi ao longo

---

<sup>111</sup> Com poucas alterações, das quais a mais significativa é o acréscimo da última frase, esse relato foi integralmente transcrito nos *Cadernos de Lanzarote*, na entrada de 26 de dezembro de 1995, onze anos antes de ser publicado em *As Pequenas Memórias*, o que indica ter sido um dos primeiros fragmentos escritos. Naquela ocasião, o autor revelou que foi tomando notas para o *Livro das Tentações* que descobriu a razão de possuir em casa tantos cavalos artesanais. Dir-se-ia que a escrita das memórias assumiu, aí, uma função psicanalítica.

da vida. Um episódio ilustrativo desse aspecto, no livro de Saramago, é o de um outro desejo do menino – ter nas mãos um balão -, desta vez realizado, mas nem por isso sem que a humilhação viesse, como no caso do cavalo, enodoar-lhe a lembrança:

Não me lembro se era verde ou vermelho, amarelo ou azul, ou branco simplesmente. O que depois se passou iria apagar para sempre da minha memória a cor que deveria ter-me ficado pegada aos olhos para sempre, uma vez que aquele era nada mais nada menos que o meu primeiro balão em todos os seis ou sete anos que levava da vida. Íamos nós no Rossio, já de regresso a casa, eu impante como se conduzisse pelos ares, atado a um cordel, o mundo inteiro, quando, de repente, ouvi que alguém se ria nas minhas costas. Olhei e vi. O balão esvaziara-se, tinha vindo a arrastá-lo pelo chão sem me dar conta, era uma coisa suja, enrugada, informe, e dois homens que vinham atrás riam-se e apontavam-me com o dedo, a mim, naquela ocasião o mais ridículo dos espécimes humanos. Nem sequer chorei. Deixei cair o cordel, agarrei-me ao braço da minha mãe como se fosse uma tábua de salvação e continuei a andar. Aquela coisa suja, enrugada e informe era realmente o mundo (p. 70-71).

A criança, naquele momento, conhecia o motivo da sua dor, mas não seria capaz de elaborar a analogia que o adulto faz entre o balão e o mundo. Também não sabia que, por essa época, um poeta-máscara chamado Álvaro de Campos havia desabafado, em versos, a consciência de uma situação semelhante:

Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,  
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,  
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,  
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,  
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;  
 [...]  
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,  
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo (PESSOA, 1972, p. 419).

Sofrimento precoce, sem dúvida, para uma criança, mas que talvez lhe tenha feito subir mais um degrau no aprendizado do mundo e de si mesmo. Assim, se havia nascido de várias formas na Azinhaga, agora começava a crescer<sup>112</sup>. Além disso, a experiência, desde cedo, com a injustiça, e a observação de outros casos, muito mais graves, devem ter servido de material para a criação literária de Saramago, que fez desse um dos temas centrais da sua obra.

Outra forma de crescimento, esta sem traumas, foi a proporcionada pela leitura. As *Pequenas Memórias* narram os anos de estudo da criança e do adolescente, das primeiras letras ao curso de serralheiro mecânico, que substituiu o liceu em virtude da falta de dinheiro dos pais. O contato com a Literatura, entretanto, veio antes mesmo de o menino aprender a ler:

<sup>112</sup> Recordamos uma entrevista de Saramago no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 2003. Trazido à tona o tema da leitura infantil, do ensino de literatura para crianças e da relação destas com o mundo, o escritor afirmou: “A criança cresce mais à sombra que ao sol. [...] Se uma criança está triste, melancólica, [...] deixá-la quieta: está a crescer, está a crescer”.

É tempo de falar do celebrado romance *Maria, a Fada dos Bosques* que tantas lágrimas fez derramar às famílias dos bairros populares lisboetas dos anos 20. [...] Sentávamo-nos os três nos inevitáveis banquinhos baixos, a leitora e os ouvintes, e deixávamo-nos levar nas asas da palavra para aquele mundo tão diferente do nosso (p. 86-87).

O futuro escritor guardaria na memória um dos inúmeros episódios de que são feitos romances dessa natureza, em que o casal de amantes enfrenta várias peripécias até o final feliz. Provavelmente tenha sido essa experiência, aliada às várias sessões de cinema a que assistia, que despertaram a faculdade imaginativa do menino para criar suas próprias histórias, a partir de cartazes de filmes que nunca tinha visto, as quais contava aos amigos que, segundo o memorialista, ouviam o “mentiroso” com muito interesse.

Depois veio a leitura propriamente dita, iniciada na escola e aperfeiçoada com esforço autodidático, em casa, decifrando o jornal:

E foi assim, dessa maneira algo invulgar, *Diário* após *Diário*, mês após mês, fazendo de conta que não ouvia as piadas dos adultos da casa, que se divertiam por estar eu a olhar para o jornal como se fosse um muro, que a minha hora de os deixar sem fala chegou, quando um dia, de um fôlego, li em voz alta, sem titubear, nervoso mas triunfante, umas quantas linhas seguidas (p. 90).

Saramago continuaria, pela vida afora, um autodidata, se considerarmos a sua erudição (que seus livros e entrevistas atestam) comparada com a instrução oficial que recebeu. A propósito, na escola, sua habilidade com a leitura não demorou a ser notada:

E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou. [...] O melhor aluno da classe ocupava uma carteira logo à entrada da sala e ali desempenhava a honrosíssima função de porteiro da aula, pois era a ele que competia abrir a porta quando alguém batia de fora. Ora, a professora, surpreendida pelo talento ortográfico de um garoto que tinha acabado de chegar de outra escola, portanto suspeito de cábula por definição, mandou que eu me fosse sentar no lugar de primeiro da classe, donde, claro está, não teve outro remédio senão levantar-se o monarca destronado que lá se encontrava. Vejo-me, como se agora mesmo estivesse a suceder, arrebanhadas à pressa as minhas coisas, atravessando a aula no sentido longitudinal perante o olhar perplexo dos colegas (admirativo? invejoso?), e, com o coração em desordem, sentar-me no meu novo lugar. Quando o PEN Clube me atribuiu o prémio pelo romance *Levantado do Chão*, contei esta história para assegurar às pessoas presentes que nenhum momento de glória presente ou futura poderia, nem por sombras, comparar-se àquele. Hoje, porém, não consigo impedir-me de pensar no pobre rapaz, friamente desalojado por uma professora que devia saber tanto de pedagogia infantil como eu de partículas subatômicas, se já então se falava delas (p. 93-94).

Esse trecho das memórias de Saramago é muito significativo, a nosso ver, porque explicita a relação da escrita autobiográfica com a ficção, e, em última instância, da vida com a obra. Ao ser laureado com um dos maiores prêmios literários europeus, o autor preparou um discurso em que sobressaía o vivido, como o faria novamente ao receber o Nobel, parecendo

sugerir que, por melhor que seja considerada a sua obra, ela é inseparável da infância do escritor, pois é aí, nesse tempo e no espaço que a ele pertence, que se encontra a origem de tudo, da vida e da obra.

Há, por isso, diversas passagens nas memórias que se referem, diretamente ou não, aos livros que o menino e o adolescente sequer imaginariam escrever, mas que vieram à luz “carregando-os dentro”, como gostava de afirmar Saramago. Podemos dividir essas ocorrências em dois grupos: no primeiro, estão as lembranças de pessoas cuja semelhança (de comportamento, profissão ou condição social) com algumas personagens criadas por Saramago, sugere uma ligação entre elas. No segundo grupo reunimos situações que, vividas pelo autor, foram depois transfiguradas em sua ficção.

Assim, o pintor recordado por Saramago, na altura dos seus dezoito anos (p. 47), admitiria parentesco, de um lado, pela semelhança da profissão, com o pintor H., de *Manual de Pintura e Caligrafia*, embora a coincidência seja parcial, pois este era pintor de retratos, enquanto o vizinho do escritor pintava cerâmicas, o que o aproxima, de outro lado, do oleiro Cipriano Algor, de *A Caverna*. A este pintor das memórias o escritor, na época enamorado por aquela que viria a ser a sua primeira esposa, mostrou uma quadra de sua autoria (“Se a memória não me falha, terá sido esta a minha primeira ‘composição poética’”, p. 48). Mesclando pintura e caligrafia, o artista “pintou num pratinho em forma de coração” (p. 48), para ser dado à namorada, os versos do jovem amigo, e felicitou-o pelo talento.

Tinha esse pintor uma esposa, espanhola, e um filho pequeno, formação familiar semelhante a um dos grupos de inquilinos do romance *Claraboia* (2011), escrito no início dos anos de 1950 e publicado postumamente. O escritor deu à personagem o mesmo nome de Carmen, e também lhe emprestou o temperamento da outra, incluindo a aversão a Portugal: “respondia na sua língua de trapos, alternando palavras espanholas com frases portuguesas e deixando estas a escorrer sangue na pronúncia” (SARAMAGO, 2011, p. 34). Nas memórias, o autor relembra que a sua vizinha tinha “uma língua de trapos que destroçava sem piedade a língua de Camões” (p. 49). O marido, no romance, se era caixeiro viajante em vez de pintor, assemelha-se a este na situação matrimonial e no temperamento: “aprendera a ficar tranquilo em oito anos de casamento falhado. A boca era firme, com vincos de amargura (SARAMAGO, 2011, p. 57-58). O pintor das memórias, por sua vez, “era pacientíssimo, fino, de discretas e medidas falas” (p. 49). Observando o contraste do casal, o jovem amigo percebia: “Embora eu fosse novo e a minha experiência da vida a que se pode imaginar, intuía que aquele homem sensível e delicado se sentia só. Hoje tenho a certeza disso” (p. 48).

No romance seguinte, *Manual de Pintura e Caligrafia*, o autor parece ter-se baseado em seu mundo infantil para construir algumas figuras e hábitos que aparecem na narrativa pela memória de H., alguns dos quais mencionados no capítulo anterior: os próprios pais e sua condição financeira; a velha bêbada que dividia com a sua família a casa alugada; a tarefa feminina de transportar em bacias, pudicamente cobertas com um pano limpo, os dejetos expelidos durante a noite; o trágico episódio do pardal abatido. Também parece ter vindo da memória o modelo para os Senhores da Lapa, o casal aristocrático que encomendara ao pintor o retrato para presentear a filha. Nas memórias, o autor menciona os Senhores Formigais, na casa de quem servia como criada uma tia materna, que um dia o levou para ver o quarto dos patrões, na ausência destes, naturalmente: “Era pomposo, solene, quase eclesiástico, todo adornado de planejamentos vermelhos, o dossel do leito, a colcha, os almofadões, os cortinados, as tapeçarias das cadeiras: ‘É tudo damasco do melhor, do mais rico’, informou a tia” (p. 67). Não é difícil imaginar um quarto assim na “opulenta, grave e silenciosa casa na Lapa” (SARAMAGO, 1992, p. 159), onde a relação entre patrões e empregados obedecia às mesmas regras de cerimônia e distanciamento descritas em *As Pequenas Memórias*.

Mais numerosas do que essas coincidências entre pessoas e personagens, são as ocorrências em que determinadas situações pessoais relatadas pelo memorialista remetem, às vezes com indicação do próprio autor, aos livros que escreveu, principalmente os romances. As conversas entre o adolescente e o homem mais velho, por exemplo (como o pintor casado com a espanhola, ou aquele sapateiro de Azinhaga que lhe rendera uma crônica), e a forma como elas ocorriam – o jovem a frequentar a casa do mais velho enquanto este fazia o seu trabalho ao mesmo tempo que trocava ideias com o visitante -, são situações que aparecem ficcionalizadas no romance *Claraboia*, vivenciadas pelo sapateiro Silvestre e o jovem Abel. O contato do autor com a sabedoria desses homens, entre os quais inclui-se evidentemente o avô Jerônimo, parece ter-lhe indicado um modelo de aprendizado muito significativo, tanto que ele decidiu recriá-lo na ficção, para talvez perpetuar a sua própria experiência.

Da excursão a Mafra, por volta dos oito anos, ficou a impressão de uma estátua de São Bartolomeu agonizante, que o memorialista acredita ter relação com o romance que escreveria cinquenta anos depois:

Um horror. No *Memorial do Convento* não se fala de S. Bartolomeu, mas é bem possível que a recordação daquele angustioso instante estivesse à espreita na minha cabeça quando, aí pelo ano de 1980 ou 1981, contemplando uma vez mais a pesada mole do palácio e as torres da basílica, disse às pessoas que me acompanhavam: “Um dia gostaria de meter isto dentro de um romance.” Não juro, digo só que é possível (p. 71-72).

Quanto a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, há duas referências importantes. A primeira é explícita e justifica a substituição do famigerado fel dado por um soldado a Cristo na cruz: “É também desse tempo o descobrimento do mais primitivo dos frescos que já me passaram pela garganta: uma mistura de água, vinagre e açúcar, a mesma que viria a servir-me, com exceção do açúcar, para, no meu Evangelho, matar a última sede de Jesus Cristo” (p. 54). A segunda, de cunho temático, de certo modo explica a concepção ficcional de Jesus, marcada pela humanidade de seus atos e sentimentos:

Deixava-se à noite o sapato (“o sapatinho”) na chaminé, ao lado dos fogareiros de petróleo, e na manhã seguinte ia-se ver o que o Menino Jesus lá teria deixado. Sim, naquele tempo era o Menino Jesus quem descia pela chaminé, não ficava deitado nas palhinhas, de umbigo ao léu, à espera de que os pastores lhe levassem o leite e o queijo, porque disto, sim, iria precisar para viver, não do ouro-incenso-e-mirra dos magos, que, como se sabe, só lhe trouxeram amargos de boca. O Menino Jesus daquela época ainda era um Menino Jesus que trabalhava, que se esforçava para ser útil à sociedade, enfim, um proletário como tantos outros (p. 104-105).

É provável, no sentido inverso, que a escrita do romance tenha exercido alguma influência nesse comentário do autor, pois é lá que encontramos, antes desse registro, a inusitada oferta de leite, queijo e pão, feita não por reis, mas por pastores ao recém-nascido:

O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo. Envolto em panos, repousa na manjedoura [...].  
Descendo a encosta, aproximam-se três homens. São os pastores. Entram juntos na cova. Maria está recostada e tem os olhos fechados. José, sentado numa pedra, apoia o braço na borda da manjedoura e parece guardar o filho. O primeiro pastor avançou e disse, Com estas minhas mãos mungi as minhas ovelhas e recolhi o leite delas. Maria, abrindo os olhos, sorriu. Adiantou-se o segundo pastor e disse, por sua vez, Com estas minhas mãos trabalhei o leite e fabriquei o queijo. Maria acenou com a cabeça e voltou a sorrir. Então, o terceiro pastor chegou-se para diante, num momento pareceu que enchia a cova com a sua grande estatura, e disse, mas não olhava nem para o pai nem a mãe da criança nascida, Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era (SARAMAGO, 1991, p. 83-84).

Para o romance seguinte, *Ensaio sobre a Cegueira*, o autor levou, segundo informa nas memórias, a impressão do contato com um menino cego que visitava uma das famílias com que a sua dividia a casa em que moravam:

Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias (é agora que o estou a pensar, não nessa altura), mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que desprenhia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziram no *Ensaio* (p. 104).

Da memória da mãe, Saramago escreveu entre as suas recordações o episódio do cântaro, em que, nervosa por ter sido pedida em namoro pelo futuro marido, ela esqueceu de abaixar-se para transpor a porta de casa com o vaso de água à cabeça: “Cacos, água derramada, ralhos da minha avó, talvez risos ao conhecer-se a causa do acidente. Pode-se dizer que a minha vida também começou ali, com um cântaro partido” (p. 110). A cena lembra uma outra, que o autor criaria no romance *A Caverna*: o encontro com que se inicia a relação amorosa entre o oleiro Cipriano Algor e Isaura Madruga:

Amanhã lá vou comprar um cântaro, mas oxalá seja melhor do que este, que se me ficou a asa dele na mão quando o levantei, desfez-se em cacos e alagou-me a cozinha toda, pode imaginar o que foi aquilo, também é certo, manda a verdade que se diga, que o coitado já tinha uma idade, e Cipriano Algor respondeu, Escusa de ir à olaria, eu levo-lhe um cântaro novo para substituir esse que se partiu, não tem de pagar, é oferta da fábrica (SARAMAGO, 2000, p. 46).

A simplicidade do diálogo é aparente, pois ele guarda nas entrelinhas uma verdadeira “simbologia do cântaro”, se considerarmos o local em que ocorre e o contexto da vida de cada um dos interlocutores. Ambos viúvos, cruzam-se no cemitério, onde foram visitar os cônjuges ali sepultados. Um será para o outro um cântaro novo, uma vida nova em lugar da “que se partiu”. Dias depois, quando se reencontram, o diálogo retoma esse caminho:

Venho cumprir o prometido, trazer-lhe o seu cântaro, Muito obrigada, mas realmente não devia estar a incomodar-se, depois do que conversámos lá no cemitério pensei que não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e em pouco acabam, como tudo no mundo, Ainda assim, se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes, mas acho que percebo o que quer dizer, Foi conversa de oleiro, não ligue importância, aqui o tem, e oxalá não caia a asa a este tão cedo. A mulher estendeu as duas mãos para recolher o cântaro pelo bojo, segurou-o contra o peito e agradeceu outra vez, Muito obrigada, senhor Cipriano (SARAMAGO, 2000, p. 62).

O gesto de Isaura, que recebe o cântaro com as duas mãos e o segura contra o peito, como se o abraçasse, pode ser considerado simbolicamente o acolhimento do novo amor, que não substituirá o antigo, porque “as pessoas não se repetem”, mas será uma forma de nascimento, como a do memorialista, cuja “vida também começou [...] com um cântaro partido”.

Uma relação muito conhecida entre a memória de Saramago e a sua ficção, porque divulgada nos *Cadernos de Lanzarote* e em entrevistas do autor, é a que deu origem ao romance *Todos os Nomes*. A busca de documentos que atestassem a data do falecimento do seu único irmão, detalhada em várias entradas do diário, como vimos, também é referida nas memórias:

“A história do Francisco, porém, não se acaba aqui. Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfronhado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil...” (p. 115). O romance, recordemos, relata também uma perseguição (a procura da mulher desconhecida), protagonizada pelo senhor José (homônimo do autor, note-se); e a ambientação, para a qual contribui decisivamente o espaço burocrático da Conservatória, é outro elemento semelhante ao descrito pelo autor em sua busca pessoal pelo irmão desaparecido.

De uma recordação infantil também nasceu outro livro, póstumo, *O Silêncio da Água* (2011), no qual foi transcrito o episódio, relatado em seu livro de memórias, da pescaria frustrada em que o autor, menino, deixara escapar o peixe que fisgara, com anzol e tudo:

Foi então que me ocorreu a ideia mais absurda de toda a minha vida: correr a casa, armar outra vez a cana de pesca e regressar para ajustar contas definitivas com o monstro. Ora, a casa dos meus avós ficava a mais de um quilómetro do lugar onde me encontrava, e era preciso ser pateta de todo (ou ingénuo, simplesmente) para ter a disparatada esperança de que o barbo iria ficar ali à espera, entretendo-se a digerir não só o isco mas também o anzol e o chumbo, e já agora a boia, enquanto a nova pitaça não chegava. Pois apesar disso, contra razão e bom senso, disparei a correr pela margem do rio fora, atravessei olivais e restolhos para atalhar caminho, irrompi esbaforido pela casa dentro, contei à minha avó o sucedido enquanto ia preparando a cana, e ela perguntou-me se eu achava que o peixe ainda lá estaria, mas eu não a ouvi, não a queria ouvir, não a podia ouvir. Voltei ao sítio, já o Sol se pusera, lancei o anzol e esperei. Não creio que exista no mundo um silêncio mais profundo que o silêncio da água. Senti-o naquela hora e nunca mais o esqueci. Ali estive até quase não distinguir a boia que só a corrente fazia oscilar um pouco, e, por fim, com a tristeza na alma, enrolei a linha e regressei a casa (p. 78-79).

Do mesmo modo que *A Maior Flor do Mundo* (2005), livro que contém a transcrição da crônica “História para crianças”, publicada anteriormente em *A Bagagem do Viajante* (1996), a mensagem de *O Silêncio da Água* tem um alcance superior ao que resulta do tratamento simples dado a alguns conteúdos sugeridos para a infância<sup>113</sup>. Talvez a origem dos dois textos, em livros destinados a adultos, seja a razão disso, mas o fato é que, em ambos os casos, a sua compreensão, que varia conforme a maturidade de cada leitor, parte de um saber filosófico e não circunstancial. No episódio a que nos referimos, a perseguição irracional de um desejo, a frustração profunda traduzida pelo silêncio da água, são vivências que tocam, por sua humanidade, a sensibilidade de quem acompanhar o menino em sua dolorosa aventura.

<sup>113</sup> A publicação póstuma mais recente de uma obra de Saramago segue o padrão de reescrita que caracteriza *A Maior Flor do Mundo* e *O Silêncio da Água*. Trata-se do livro *O Lagarto* (2016), que contém a crônica homônima, publicada anteriormente em *A Bagagem do Viajante* (1996). Relida após *As Pequenas Memórias*, a crônica se enriquece com a simbologia que a esse animal pode ser atribuída na escrita autobiográfica. O lagarto descoberto e hostilizado numa praça de Lisboa não difere muito daquele que não encontra mais abrigo no olival destruído: ambos são como o homem que, sentindo-se desenraizado na cidade, retorna pela memória até sua origem na aldeia, já que, no presente, esse espaço também não lhe pertence mais.



Além dessas referências que podem ser remetidas diretamente a algumas obras do autor, como mostramos, há, em *As Pequenas Memórias*, certas recordações que refletem a visão de mundo de Saramago, como se pode depreender da observação geral da sua obra. Exemplo disso são as menções à história política da Europa. Duas lembranças se unem na reconstituição do saber inicial do menino sobre o seu mundo. Um dia, tinha dez anos, abriu a arca de favas da avó, contrariando a recomendação desta, e encontrou, fixadas na madeira, folhas de jornal que traziam notícias da Alemanha nazista. Em outro momento, na Lisboa da mesma época, viu à porta de uma tabacaria um jornal com um desenho que representava a mão de Salazar, sob o qual se lia o famoso dístico: “Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo”. O memorialista conclui:

Estas duas imagens – a de um Dollfuss que sorria vendo passar as tropas, quem sabe se já condenado à morte por Hitler, a da mão de ferro de Salazar escondida por baixo da macieira de um veludo hipócrita – nunca me deixaram ao longo da vida. Não me perguntem porquê. Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens, palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocamos, mas elas aí estão. E são estas que me informam que já nesse tempo, para mim, mais por intuição, obviamente, que por suficiente conhecimento dos factos, Hitler, Mussolini e Salazar eram colheres do mesmo pau, primos da mesma família, iguais na mão de ferro, só diferente na espessura do veludo e no modo de apertar (p. 130).

A intuição do menino se transformaria, depois de consolidada pelo conhecimento e pela experiência própria, em obras de oposição e repúdio aos poderes totalitários, como *Manual de Pintura e Caligrafia* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, para citar exemplos mais explícitos dos casos recordados pelo memorialista.

Na esfera das relações sociais, *As Pequenas Memórias* sugerem que algumas lembranças pessoais também teriam colaborado para a transfiguração da memória de Saramago em seus romances, de forma a construir uma imagem do autor segundo a sua posição diante de determinadas situações. É o caso, por exemplo, do tratamento dado à mulher. Em seu livro, o autor menciona os maus tratos que sua mãe teria sofrido “de um marido desnorteado pelas alegrias eróticas da metrópole lisboeta”. E acrescenta: “Talvez por eu ter sido atónita e assustada testemunha de algumas dessas deploráveis cenas domésticas é que nunca levantei a mão para uma mulher. Serviu-me de vacina” (p. 73). Em sua obra, há muito a crítica percebeu e analisou a importância das personagens femininas, figuras geralmente sábias que não raro conduzem os sentidos das narrativas. Dir-se-ia que Saramago teve por elas, como criador, o respeito que reconhecia ser devido às mulheres fora da ficção.

A incógnita em que envolveu a mulher que aparece no último fragmento das memórias também pode ser considerada uma forma de respeito, supondo que o autor lembrasse de quem se tratava:

A pouca distância do quintal dos meus avós havia umas ruínas. Era o que restava de umas antigas malhadas de porcos. Chamávamos-lhes as malhadas do Veiga e eu costumava atravessá-las quando queria abreviar o caminho para passar de um olival a outro. Um dia, devia andar pelos meus dezesseis anos, dou com uma mulher lá dentro de pé, entre a vegetação, compondo as saias, e um homem a abotoar as calças. Virei a cara, segui adiante e fui sentar-me num valado da estrada, a distância, perto de uma oliveira ao pé da qual, dias antes, tinha visto um grande lagarto verde (p. 137).

Esse trecho pertence ao último fragmento das memórias, que funciona, pela menção ao lagarto, como o fechamento de um ciclo, aberto com os répteis desabrigados pelo corte das oliveiras, a que o autor se referiu no primeiro fragmento. A obra reproduz, assim, o movimento da memória, circular, sem início nem fim, pois cada um dos blocos em que se divide o livro poderia ser o inaugural, embora se reconheça o esforço do memorialista para dar um sentido cronológico às suas recordações.

Talvez por isso seja também no final do livro, em seu penúltimo capítulo, que o autor deixa registrado, à guisa de conclusão, o que consideramos ser a principal razão da existência de sua obra estritamente memorialista, ou seja, o diário e estas memórias, algumas crônicas e outros textos de cunho pessoal. A motivação pode ser resumida na frase: “Sou eu o único que pode recordar”. A propósito da morte do primo que foi seu companheiro de infância e adolescência, o autor reflete:

Quero crer que hoje ninguém se lembraria do José Dinis se estas páginas não tivessem sido escritas. Sou eu o único que pode recordar quando subíamos para a grade da ceifeira e, mal equilibrados, percorríamos a seara de ponta a ponta [...]. Sou eu o único que pode recordar aquela soberba melancia de casca verde-escura que comemos na borda do Tejo [...]. E também sou eu o único que pode recordar aquela vez em que fui desleal com o José Dinis (p. 136).

Não é a primeira vez que deparamos com essa justificativa de Saramago, pois nos *Cadernos de Lanzarote*, quando chegou ao fim a busca pelo desvendamento da morte de seu irmão, o autor deixou anotado na entrada de 08 de novembro de 1996:

Alguém, mais sensível, dirá que há demasiados mortos nesta página. Talvez tenha razão, mas escrever sobre eles é a maneira, a única que está ao meu alcance, de os conservar neste mundo por mais algum tempo ainda. Quem falaria hoje de meu irmão Francisco, se eu não estivesse aqui? Quem imaginaria, se não existisse eu para contá-lo, que aquele Jerónimo Melrinho, analfabeto, tosco guardador de porcos, homem de silêncios, tinha um tão grande coração? Também é para o dizer que vivo (SARAMAGO, 1997, p. 247).

Por isso, além da construção de uma imagem de si, com a qual a ficção colabora, a escrita autobiográfica exerce a função de, à sua maneira, prorrogar uma existência, salvando do esquecimento absoluto aqueles que, pela mão do escritor, tornam-se personagens de sua obra, como ele próprio. Nesse sentido, escrever memórias é também um ato de amor, seja pelas pessoas que já não estão, pelos lugares que não existem mais como eram, pelo passado que jamais retornará, mas é para onde se deve ir, caso se queira compreender a si mesmo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como aquele viajante que percorreu o seu país para conhecê-lo, nós também realizamos uma viagem, por uma memória ao mesmo tempo una e bipartida, a de José Saramago e sua obra. Na bagagem, a leitura dessa obra e de outras com as quais o diálogo iluminaria o longo caminho, além de algumas dúvidas que serviram de motivação: é possível analisar uma obra à luz da memória do seu autor, sem cair na armadilha do biografismo? E o que é um autor? É bem verdade que essa pergunta havia sido respondida por Michel Foucault (2009, p. 274) em seu texto clássico, que estabeleceu a “função autor” como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”, tendo ressaltado, porém, que nesses textos “o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Embora compreendendo e considerando legítima essa abordagem do texto escrito, o objetivo da nossa viagem exigia uma perspectiva mais ampla, que, privilegiando a obra, buscasse relacioná-la com o seu autor e a sua memória. Intuíamos que seria esse o lugar da origem de ambos. Assim, ao invés de corroborar a ideia da morte do autor, procurávamos a sua voz em seus textos. A memória pareceu-nos ser o espaço ideal para reconstituir essa voz e observar a relação entre o autor, a sua obra e o seu mundo; em outras palavras, o espaço da construção de um eu que se plasma na obra.

Nosso ponto de partida deveria ser, naturalmente, a investigação sobre as fronteiras entre o texto ficcional e o memorialístico, razão por que revisitamos, no início do trabalho, as discussões da Teoria da Literatura, da Linguística e da Sociologia sobre o assunto. Desejávamos examinar alguns conceitos que nos seriam necessários, como os de “campo literário” e “habitus” (Bourdieu), “contexto da obra” e “etos” (Maingueneau), e a escrita de si, entre o público e o privado (Sennett e Lasch). O exame dessas questões, associado à obra de José Saramago (convocada já no capítulo inicial como forma de deixar falar o máximo possível o próprio autor), apontou indícios de sua presença na obra, de modo a sugerir uma união entre vida e literatura, que deveria ser analisada criticamente.

Para investigar a memória na obra de Saramago, responsável, segundo a nossa hipótese, por essa relação entre literatura e vida, partimos do conceito de “espaço autobiográfico”, proposto por Philippe Lejeune (1996), ou seja, o conjunto de obras de um autor, dentre as quais deve haver ao menos uma de cunho autobiográfico, para que seja possível o cotejo entre a memória e a ficção. Segundo Lejeune, no exame do espaço autobiográfico o

leitor pode observar que cada obra funciona como uma peça de um jogo que revela, enfim, a imagem do seu autor.

Diante da obra completa de Saramago, sentimos a necessidade de ampliar o alcance desse exame e, conseqüentemente, desse espaço, para incluir elementos externos à obra, ou seja, o seu contexto e a memória do autor, importantes, a nosso ver, para a formação ética e estética do escritor, revelada em seus livros. Preferimos, assim, a noção de *espaço da memória*, entendida esta não como um repositório de recordações pessoais que eventualmente seriam transpostas para a ficção, mas sim como o elemento responsável pela formação do homem e do escritor José Saramago, de que deriva a sua visão de mundo, transfigurada esteticamente na obra literária. A palavra “formação”, nesse sentido, deve indicar um processo constante de compreensão do mundo e da vida, percebido na leitura da obra de um autor. Partilhando do pensamento de Maingueneau (2001), entendemos que, ao mesmo tempo que a obra se alimenta da existência do autor, transformando-se com ele, o inverso também ocorre, e o homem se modifica a cada livro que escreve. Por isso, a nossa pesquisa procurou abranger toda a trajetória de Saramago, como homem e como escritor, privilegiando, conforme o nosso propósito, as obras em que o aspecto memorialístico é mais evidente. Ainda por essa razão, consideramos válida a utilização de entrevistas, conferências e discursos do escritor sobre a sua obra e sobre si mesmo.

Em uma das entrevistas do autor, encontramos o reforço para a nossa ideia de tomar como ponto de partida dessa viagem a poesia de Saramago, e não as crônicas, como previsto no projeto inicial. Em 1997, o escritor dissera a Carlos Reis, sobre a sua experiência poética: “[foi o] começo de uma tentativa, que se prolongou até hoje, de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou”. Marcados pelo signo da probabilidade, *Os Poemas Possíveis*, de 1966, e *Provavelmente Alegria*, de 1970, revelam a busca do autor por uma voz original, de que a “luta com as palavras” é o principal indício. Por outro lado, também anunciam, como afirmava o autor no prefácio à segunda edição de *Os Poemas Possíveis*, “nexos, temas e obsessões” que habitariam a sua obra, reunidos no tema geral da condição humana diante das diversas formas de poder.

De modo semelhante, à nossa observação de que as crônicas de Saramago continham o essencial de sua escrita – temas, linguagem e tradição literária – e de sua memória, pode ser associada esta declaração do autor: “As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Constatamos que esse gênero híbrido representa, no conjunto da obra, uma possibilidade valiosa de expressão

da memória do autor, levando-se em conta a proximidade entre os assuntos abordados nos volumes *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante* e a vida do escritor. Além disso, várias crônicas dialogam com livros posteriores, favorecendo uma leitura circular da obra do autor. Criações de uma dupla perspectiva do cronista – o real e a imaginação –, essas breves peças possibilitam, no espaço da memória de Saramago, a viagem do escritor por dentro de si mesmo e do seu mundo, examinando aspectos do seu passado e do seu povo, da política e da arte, da humanidade em geral.

As crônicas também funcionam, nesse espaço, como a transição entre a poesia e o romance de Saramago. Contendo elementos dos dois gêneros, o hibridismo daqueles volumes teria permitido ao escritor retornar com mais segurança à narrativa romanesca, de que havia se afastado após o fracasso da primeira tentativa (*Terra do Pecado*, de 1947). Ainda assim, *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, pode ser considerado um romance de aprendizagem, não apenas do protagonista, mas também do autor, que afirmava ser esse o seu romance mais autobiográfico.

Há várias razões para considerar pertinente essa opinião de Saramago, como o nosso trabalho procurou demonstrar durante o exame de *Manual de Pintura e Caligrafia*. A principal, dentre elas, pode ser apontada na coincidência entre o narrador-personagem e o autor, no que se refere à sua crise pessoal e artística, além da crise política por que passava o Portugal coetâneo de ambos, no final da ditadura salazarista. Na vida de Saramago, essa obra sucedeu a decisão crucial que o escritor tomou de não procurar mais emprego e se dedicar unicamente à literatura, do mesmo modo que o pintor H. decidiu buscar uma nova forma de expressão que ele pudesse chamar realmente de pintura, diferente do convencionalismo previsível de seus retratos encomendados. É precisamente essa busca de conhecimento artístico e humano que faz de *Manual de Pintura e Caligrafia* um romance denso, cuja profundidade pode inibir aquele que se aventurar em suas páginas sem a consciência do quanto a leitura dessa obra é exigente. Quanto a nós, é preciso reconhecer que, apesar do empenho e, por que não dizer, do amor por esse livro, o resultado que apresentamos do seu exame é ínfimo, se comparado às possibilidades de leitura e pesquisa que ele oferece.

Diante da vastidão de aspectos que poderíamos abordar, cada um deles abrindo incessantemente veredas relevantes, optamos por tomar o caminho que nos levaria pela memória do protagonista (e do autor), na sua experiência de “escrepintor”. Entre a pintura e a caligrafia, H. é um aprendiz, recorrendo a uma para compreender a outra. É nesse sentido que *Manual de Pintura e Caligrafia* é um romance de formação, e não apenas da personagem. Pode-se atribuir também ao autor o desejo de “distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia

[...]. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber” (SARAMAGO, 1992, p. 21). É o momento de ouvir a memória. Começa então a escrita de si.

Os cinco “exercícios de autobiografia” nasceram da necessidade de conhecimento: do outro, da arte e de si mesmo, pois se “quem retrata, a si mesmo retrata, [...] quem escreve [...] também a si escreverá” (SARAMAGO, 1992, p. 79). Numa conjunção de diário de viagem com crítica de arte, cuja principal técnica é a *ekphrasis* (que revela as preferências do autor, acrescentaríamos), os exercícios contêm, em suas entrelinhas, a biografia de H., pois para ele “tudo é autobiografia” (SARAMAGO, 1992, p. 116). Na sua opinião, a presença do escritor ou do pintor, enfim, do autor em sua obra deveria ser aceita com naturalidade, mesmo que não fosse a sua vida o tema abordado. H. verbaliza o pensamento de Saramago, para quem os seus livros “carregam uma pessoa dentro, o seu autor”.

*Manual de Pintura e Caligrafia* é também o retrato de uma época importante para escritor e o seu país. Os últimos anos da ditadura portuguesa são simultaneamente tempo e motivo da narrativa, que em seu segundo momento acompanha a formação de H. como ser político, assumindo a sua condição de “oposto a”. Nesse sentido, é duplamente um romance autobiográfico, pois, a par da escrita de si praticada pelo protagonista, na qual este descreve o período que antecede o 25 de Abril e as transformações pessoais que a chegada de M. provoca, o leitor pode ver transfigurado no romance aspectos da própria experiência de Saramago como militante do Partido Comunista, entre eles a organização dos seus membros e a prisão de amigos.

Por tudo isso, *Manual de Pintura e Caligrafia* é um romance de um homem e sua memória, entendida como passado, presente e porvir; romance de formação e transformação de um ser; de aprendizagem de si e do mundo. No espaço da memória de Saramago, essa obra tem, além de seu inegável valor literário, a particularidade de ser um romance de transição entre o período formativo do escritor, como o denominou e examinou com muita competência o crítico Horácio Costa (1997) e a fase decisiva para o reconhecimento da obra, a partir de *Levantado do Chão*, publicado em 1980. Da relação profunda entre *Manual de Pintura e Caligrafia* e a subjetividade de Saramago, aflorada por sua memória no processo de autoformação que esse romance representa, concluímos que, sem ele, as fases seguintes não se teriam constituído como a conhecemos, com aqueles que são considerados os seus grandes romances, como *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira*. Foi preciso escrever obliquamente sobre si mesmo, compreender o deserto para depois habitá-lo.

As décadas seguintes, como sabemos, foram de crescente sucesso, marcado pelo ritmo constante da publicação de livros, em média bienal. Nosso trabalho não comportaria, naturalmente, o exame individual dessas obras, cada uma delas um universo de múltiplos aspectos a explorar. Como o nosso objetivo estava delimitado pela relação entre literatura, memória e autobiografia, fixamo-nos, inicialmente, em uma ponta da vida do autor, aquela em que observamos a sua formação pessoal e literária, indelevelmente marcada pela união entre vida e obra, para reencontrá-lo depois na outra ponta, as últimas décadas também da obra, que só se esgotou com a vida que a nutria.

Esse período se abre com os *Cadernos de Lanzarote*, o registro da mudança de espaço físico – de Lisboa para a ilha das Canárias – que também se tornou o espaço do diálogo do autor com o seu tempo, o presente (e a consciência profunda e dolorosa de seu esgotamento) e o passado, primeiro em forma de diário, depois em livro de memórias. A leitura desses volumes lança luzes sobre o restante dos livros do autor, como pudemos observar, pois eles completam o autorretrato do escritor, iniciado com a primeira obra publicada.

Rebatendo a acusação de puro narcisismo, os diários de Saramago não disfarçaram, ao contrário, as evidências do êxito, financeiro e, principalmente, social do escritor. Aclamado pela crítica, solicitado por diversas instituições, amado por seus leitores, o autor registrou tudo isso nos *Cadernos*, assim como o ódio, as polêmicas e, como ele pensava, a inveja de alguns compatriotas. Entretanto, nosso estudo buscou mostrar o que há além dessa camada superficial com a qual boa parte da crítica se contentou: elegemos a relação do escritor e do homem com o tempo, a memória, o espaço, a obra, o amor.

Em 1993, quando iniciou o seu diário, Saramago tinha 71 anos. “Reter o tempo” seria, por isso, uma das razões para a escrita dos *Cadernos*, como declarou o autor em uma entrevista, pois, reconhecendo a falibilidade da memória, o registro dos acontecimentos teria ainda a vantagem de mostrar ao diarista que “a riqueza da existência é muito superior àquela que julgávamos ter tido” (SARAMAGO *apud* BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 58). É a diferença de perspectiva entre aquele que escreve um diário e aquele que o lê, que pode provocar no leitor a sensação de estar diante de insignificâncias, contrariando as expectativas que o diário de um escritor renomado pode despertar. No nosso caso, nada foi considerado insignificante nessas páginas, pois acreditamos que elas compõem, como dissemos, o autorretrato do homem e do escritor, e são, por isso, também o diário da sua obra.

A união entre vida e obra, nos *Cadernos*, não se limita ao tempo presente do diarista, que registrava, por exemplo, o processo de escrita de um novo livro, como o fez com *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*, ou reflexões teóricas sobre o seu método de construção de



personagens, espaço e tempo, ou sua conceituação de narrador e de romance. É também a inscrição de sua obra no espaço da memória, que o escritor realiza. De certo modo contrariando, com a retrospectiva, o tempo próprio do diário, Saramago também retorna aos livros que escreveu no passado, sempre que lhe parece oportuno, seja para mencionar os escritores que teriam exercido influência sobre a sua linguagem e a sua visão de mundo, seja para explicar a mudança de perspectiva que observou a partir do *Ensaio sobre a Cegueira*, metaforizada com “a estátua e a pedra”. Tudo isso constitui uma espécie de poética do romance que os diários guardam, importante para a compreensão não apenas da obra, mas do papel da memória no processo criativo do escritor.

Outro aspecto da união entre vida e obra que os *Cadernos* revelam é que, neles, o leitor de Saramago reencontra aquilo que, na ficção, se delineia como a visão de mundo do autor. No diário, ela se faz mostrar em forma de reflexões pessoais sobre acontecimentos políticos, ou na transcrição de diversas intervenções públicas que o autor fez sobre temas sociais em várias partes do mundo, por exemplo, e que coincidem, de um modo geral, com a opinião dos narradores de Saramago, que este afirmava serem ele próprio. A humanidade, ou melhor, a irracionalidade humana, é um tema recorrente, como destacamos no exame dos *Cadernos*, que desse modo repercutem as ideias propagadas pelo autor em sua prosa de ficção, de modo mais intenso em *Ensaio sobre a Cegueira*, de cuja escrita o diário dá testemunho.

Consciente de seu papel diante do “espetáculo do mundo”, Saramago assume e defende, na esteira do pensamento de Jean-Paul Sartre (1999), uma atitude engajada do escritor como cidadão, não concordando com a postura daqueles que declaram ter compromisso apenas com a sua obra: “o mundo vai pedindo livros aos escritores, mas também espera que eles não se esqueçam de ser cidadãos de vez em quando” (SARAMAGO, 1995, p. 235), afirmou o autor, como a dizer que nem só de si vivem a obra e o homem, nem o seu diário, que se abria para o mundo e seus problemas.

Podemos ainda caracterizar os *Cadernos de Lanzarote* utilizando a instigante categoria de Bachelard (1996): uma “poética do espaço”. Além de ser o lugar onde a memória é resguardada do esquecimento, pelo registro escrito, o diário de Saramago se desenvolve em um espaço físico que se faz notar na obra pela importância que tem para a identidade do homem e do autor que nele vivem: *A Casa*. Erguida numa ilha que se assemelha à “jangada de pedra” ancorada no sul do planeta, a “casa feita de livros” também guarda uma memória dupla, aquela que se construiu sob o seu teto, e a outra, que veio de uma aldeia portuguesa, para sempre instalada no coração do escritor.

Entretanto, “se a Pilar não está, a casa não é a mesma” (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 37). Essa declaração do autor, em entrevista, é facilmente comprovada pelo leitor no percurso do seu diário. Todas as entradas que revelam um pouco da intimidade desse espaço contêm, direta ou indiretamente, a presença da mulher do escritor, a alma da casa, como o são as personagens femininas nos romances. Essa comparação nos mostrou a necessidade de investigar a relação de Pilar com a obra de Saramago, que vai além do âmbito matrimonial (basta lembrar, a propósito, que foi por causa da obra que eles se encontraram). Desejávamos conhecer o pensamento da leitora, que sabíamos existir por escrito, tanto nos *Cadernos de Lanzarote* como em artigos esparsos. Dentre os últimos, nossa escolha recaiu sobre aquele que nos parece revelar de modo mais profundo a cumplicidade entre vida e obra do autor, menos pelo fato de ter sido escrito por sua esposa do que por conter a memória do escritor, recriada por quem talvez melhor o conhecesse.

O artigo de Pilar, que narra “um dia em que Blimunda quis conhecer o seu autor” (DEL RÍO *apud* ARNAUT, 2008, p. 166), reúne as principais personagens femininas do escritor na cozinha da avó Josefa. Criação sobre a memória da obra e a do autor, esse texto simboliza a estreita união entre literatura e vida, pois não apenas o espaço real é ficcionalizado, como a memória da avó é incorporada à narrativa, como uma matriz de sabedoria da qual tivessem nascido as outras mulheres.

Indissociáveis, a casa e as mulheres que a habitam assumem, na memória de Saramago e da sua obra, a imagem de um deserto povoado. Afinal, é a conversa das mulheres “que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta” (SARAMAGO, 2001, p. 107). A casa habitada é o lugar de recolhimento do espírito humano após seu enfrentamento do mundo. É o espaço do reencontro do ser consigo mesmo, especialmente em casos como o do escritor, que se ausentava às vezes por semanas em razão das inúmeras e constantes viagens.

Da casa de Saramago, seu diário deixa perceber que a cozinha, mantendo uma tradição da aldeia, é o espaço de acolhimento, onde se reúnem a família e os amigos, e também onde chegam as notícias do mundo. A conversa à mesa de refeições pode variar, por isso, entre as ocorrências domésticas e as desgraças humanas. “A cozinha é o mundo”, disse o autor ao descrever a casa dos avós. A sua não era diferente, pelo que pudemos observar.

Pela cozinha chegaram também os cães do escritor, cada um a seu tempo, trazendo uma história ignorada, logo esquecida por eles, desde que se tornaram habitantes da casa definitiva, porque lá ficariam até a morte. O único que sobreviveria ao dono seria o Camões, e desse fato nasceu outro texto memorialístico, dos mais belos que Pilar escreveu, quando chegou

a vez de o cão partir, dois anos depois. Da leitura desse texto, depreende-se o mesmo sentimento que Saramago deixou expresso no diário, sempre que se referia aos seus bichos de estimação. Para além do afeto, no entanto, observamos como a relação com os animais é motivo para a reflexão do autor sobre a própria identidade - “onde acabo eu e começa o meu cão? onde acaba o meu cão e começo eu?” (SARAMAGO, 1997, p. 204) – sugerindo uma ligação, diríamos, cósmica, a mesma com que justificava a coleção de pedras que possuía em casa. Homem, rio, bicho, pedra, árvore, de todos os tempos e lugares, estariam unidos, como na grande tela que o autor usava para explicar a sua noção de tempo e história.

Essa espécie de circularidade justificaria outro questionamento do autor, relacionado ao espaço: “Será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada?” (SARAMAGO, 1994, p. 130). A ilha que o escritor escolheu para viver, e que, reciprocamente, o adotou, foi simultaneamente o seu ponto de chegada e de retorno; o fim de uma trajetória que, tendo começado na pequena aldeia portuguesa, passou por Lisboa, até um dia se separar dela, como se riscasse o chão com um pau de negrilho e se lançasse ao mar em busca de sua origem. Mas Lanzarote não era Azinhaga. A rigor, sequer Azinhaga era ainda a aldeia do escritor. Esta, como a casa dos avós, só existia, de fato, na memória. Para voltar a ela, restaria escrever, reconstituindo pelas lembranças o tempo e o espaço perdidos. As recordações que, generosamente, atenderam ao chamado do autor, constituíram o seu último volume estritamente autobiográfico: *As Pequenas Memórias*.

Como geralmente ocorre em livros dessa natureza, o escritor inicia o relato com o seu nascimento, não como alguém que foi dado à luz, e sim como *pessoa*, para a formação da qual concorreram três elementos, que analisamos: a terra de Azinhaga, simbolizada pelo chão de barro, o rio da aldeia e a casa dos avós. O contato físico do menino com cada um deles teria aberto sulcos por onde as raízes do ser penetrariam definitivamente, fazendo da aldeia o espaço jamais substituído por Lisboa como formador da sua identidade, embora tivesse saído de lá com apenas dois anos.

Atribuímos ao barro uma conotação paralela à criação divina, focalizando a união entre o homem e a terra, à revelia de Deus, como se, apenas por ter nascido em Azinhaga, o autor pudesse dizer que é “na terra [que] se faz a única história possível” (SARAMAGO, 1991, p. 20). O rio, por sua vez, teria contribuído como elemento de integração profunda entre o homem, a natureza e o cosmos, de que os versos de “Protopoema” tratam. Quanto à casa dos avós Jerônimo e Josefa, naturalmente em virtude desses habitantes, foi, segundo o autor, “o mágico casulo onde [...] se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente” (SARAMAGO, 2006, p. 15). Aos 84 anos, sentindo a cada dia a urgência de reter o tempo (que

de fato se esgotaria quatro anos depois), foi a esse espaço que o autor desejou voltar, pelo poder reconstrutor da memória, para reencontrar o menino que foi e que, a julgar pela sua obra, nunca o abandonou.

Entre “as duas pontas da vida”, a obra de Saramago deu testemunho da sua formação: o neto de Jerônimo e Josefa é também todos os homens e mulheres de seus livros, como o seu discurso do Nobel enfatizou. O que lemos sob a sua autoria é, direta ou indiretamente, de acordo com o pensamento de Paul Ricoeur (2012a, p. 95 e ss.), a “configuração” da sua memória, a escrita de uma “história (ainda) não contada” quando no estágio da “prefiguração”. Este trabalho, que por enquanto se encerra, é, por sua vez, a “refiguração” dessas histórias, a da vida do autor e a da sua obra, como uma única autobiografia: a do homem que escreve.

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez (Org. e Sel.). **As Palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas Tradução de Rosa Freire d'Aguiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **José Saramago**: a consistência dos sonhos – Cronobiografia. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.

ALTHUSSER, Louis. **O Futuro Dura Muito Tempo** seguido de *Os Fatos*: autobiografias. Organização e apresentação de Olivier Corpet e Yann Moulier Boutang. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AMIEL, Henri-Frédéric. **Diário Íntimo**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: É Realizações, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião**: 19 Livros de Poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. 11. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

\_\_\_\_\_. **Memoria y Autobiografía**: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARIAS, Juan. **José Saramago**: o amor possível. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 26. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAÑÓN, José Joaquín Parra. **Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago**: acerca da arquitectura da casa. Tradução de Margarita Correia. Lisboa, Caminho, 2004.

BAPTISTA, Abel Barros. O espelho perguntador. In: **Colóquio Letras** n. 143-144. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro-junho de 1997.

BAPTISTA-BASTOS. **José Saramago**: aproximação a um retrato. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações Dom Quixote, 1996.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Prazer do Texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Romance I**: da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France (1978-1979). Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Romance II**: a obra como vontade. Notas de curso no Collège de France (1979-1980). Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Diário de Luto**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENDA, Julien. **La Trahison des Clercs**. Paris: Bernard Grasset, 1927.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

BERGEZ, Daniel et ali. **Métodos Críticos para a Análise Literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago**: o romance. 2.ed. Lisboa: Caminho, 1998.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

**Bíblia Sagrada**. São Paulo: Parma, 1982.

BLANC, Charles. Gramática das artes do desenho. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Direção). **A Pintura**: textos essenciais. v. 13: O ateliê do pintor. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2014.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard)

\_\_\_\_\_. **Um Mapa da Desleitura**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (Biblioteca Pierre Menard)

BOCAGE. **Antologia Poética**. Lisboa: Verbo, 1972.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

**Bundas**. Ano 1, n. 11. Rio de Janeiro: Pererê, 24 a 30 de agosto de 1999.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: lições americanas. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. As inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. 4. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARDOSO, Maria Helena. **Por Onde Andou Meu Coração**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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

CROCE, Benedetto. **A História**: pensamento e ação. Tradução de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Direção). **A Pintura**: textos essenciais. 2. ed. v. 7: O paralelo das artes. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóe**. Tradução de Vera Veloso. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DEL RÍO, Pilar. José Saramago visto por quem o conhece. In: ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **Morreu Camões, o cão que inspirou José Saramago**. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/morreu-camoes-o-cao-que-inspirou-saramago/>

DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

DIDEROT, Denis. Uma reflexão sobre o gênio e as academias. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura**: textos essenciais. v. 12: O artista, a formação e a questão social. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARO, Arnaldo. **Eça e o Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1977. (Brasiliiana)

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 4. ed. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FÉLIBIEN, André. O sonho de Filômato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Direção). **A Pintura**: textos essenciais. 2. ed. v. 7: O paralelo das artes. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FERRAZ, Salma. **As Faces de Deus na Obra de um Ateu**: José Saramago. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

FONTENELLE, Bernard de Bovier de. **Diálogos sobre a Pluralidade dos Mundos**. Tradução de Denise Bottman. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1993.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In:\_\_\_\_\_. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. e Sel. de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos e Escritos; III)

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor**: inquietudes entre Estética e Psicanálise. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, Sigmund. **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos Sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos [1914-1916]**. Tradução de Themira de Oliveira Brito et al.. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – v. XIV)

\_\_\_\_\_. **Repressão**. Tradução de Themira de Oliveira Brito et al.. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – v. XIV)



GARCIA, Celina Fontenele. **Poética do Memorialismo**: diálogos com Philippe Lejeune. Fortaleza: 7 Sóis, 2006.

GARRETT, Almeida. **Viagens na Minha Terra**. São Paulo: FTD, 1992.

GIDE, André. **Diário dos Moedeiros Falsos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GUSDORF, Georges. **Les Écritures du Moi**. Lignes de Vie 1. Paris: Jacob Odilon, 1991.

LASCH, Christopher. **A Cultura do Narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Tradução de Ernani Pavaneli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAVELLE, Louis. **O Erro de Narciso**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **Le Pacte Autobiographique**. Nouvelle édition augmentée. Paris: Seuil, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura**: textos essenciais. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Pintura**: textos essenciais. Vol. 12: O artista, a formação e a questão social. Coordenação da tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2013.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nove, Novena**: narrativas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LLOSA, Mario Vargas. **A Verdade das Mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LOPES, João Marques Lopes. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

LORCA, Federico García. **Amor de Dom Perlimplim; A Sapateira Prodigiosa; Retábulo de Dom Cristóvão**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975.

LOURENÇO, Eduardo. **O Espelho Imaginário**: Pintura, anti-pintura, não-pintura. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.

\_\_\_\_\_. **Mitologia da Saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poesia e Metafísica**: Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Gradiva, 2002.

LUFT, Lya. **O Lado Fatal**. 7. ed, São Paulo: Siciliano, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem à Roda do Meu Quarto** seguido de *Expedição Noturna à Roda do Meu Quarto*. Tradução de Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

MARTINS, Maurício Vieira Martins. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 19, n. 56. São Paulo: ANPOCS, outubro/2004, p.63-74.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de Ficção** (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: \_\_\_\_\_. **A Criação Literária**: Prosa – II. 15. ed. revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Literatura Portuguesa através dos Textos**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Termos Literários**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. (Dir.) **A Literatura Portuguesa em Perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1981.

MONTAIGNE, Michel de. Do arrependimento. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios**. Livro III. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1961.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MORLEY, Helena. **Minha Vida de Menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NAVA, Pedro. **Baú de Ossos**: memórias - 1. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

NOVAIS, Fernando A. e SILVA, Rogério F. da (Org.). **Nova História em Perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. Tradução de Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

OSTROWER, Fayga. **Goya**: artista revolucionário e humanista. São Paulo: Imaginário, 1997.

PALMA-FERREIRA, João. Deste Mundo e do Outro. In: **Colóquio Letras**. n. 6. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 83-84.

PAMUK, Orhan. **O Romancista Ingênuo e o Sentimental**. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. 4. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.

\_\_\_\_\_. **Ficções do Interlúdio**: Odes de Ricardo Reis, Para Além do Outro Oceano de C(oelho) Pacheco. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (Org.). **História da Vida Privada**: da Primeira Guerra a nossos dias (v. 5). Tradução de Denise Bottmann e Dorothée de Bruchard (posfácio). 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**: Notas sobre crítica e literatura. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

QUEIRÓS, Eça de. **O Primo Basílio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. **Uma Campanha Alegre** - Das Farpas. II vol. 6. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1946.

\_\_\_\_\_. **Notas Contemporâneas**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1945.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

\_\_\_\_\_. **Infância**. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

REBELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José Saramago. In: SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1983.

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

\_\_\_\_\_. **História Crítica da Literatura Portuguesa** (vol. IX: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. vol. 1: A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. vol. 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. vol. 3: O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSE-MARIE e HAGEN, Rainer. **Pieter Bruegel**, o Velho – cerca de 1525-1569: camponeses, loucos e demónios. Tradução de Lucília Filipe. Lisboa: Taschen, 1995.

\_\_\_\_\_. **Francisco Goya** (1746-1828). Tradução: Philos. Colônia: Taschen, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Tradução de Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os Devaneios do Caminhante Solitário**. Tradução de Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores)

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SARAMAGO, José. **Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **A Bagagem do Viajante**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1986.

- \_\_\_\_\_. **A Bagagem do Viajante**. 5. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A Estátua e a Pedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.
- \_\_\_\_\_. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.
- \_\_\_\_\_. **A Maior Flor do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- \_\_\_\_\_. **As Pequenas Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote – Diário I**. Lisboa: Caminho, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote – Diário II**. Lisboa: Caminho, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote – Diário III**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote – Diário IV**. Lisboa: Caminho, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote – Diário V**. Lisboa: Caminho, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: EdUFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- \_\_\_\_\_. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. In: \_\_\_\_\_. **Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Deste Mundo e do Outro**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Deste Mundo e do Outro**. Lisboa: Arcádia, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Folhas Políticas**. Lisboa: Caminho, 1999b.

- \_\_\_\_\_. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Levantado do Chão**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- \_\_\_\_\_. Mantegna: uma ética, uma estética. Disponível em: [www.josesaramago.org/mantegna-uma-etica-uma-estetica](http://www.josesaramago.org/mantegna-uma-etica-uma-estetica). Acesso em: 26 mar. 2016.
- \_\_\_\_\_. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Memorial do Convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. **O Ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. O autor como narrador. In: **Cult**, São Paulo, n.17, p. 25-27, dezembro de 1998.
- \_\_\_\_\_. **Objecto Quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O Caderno**. Textos escritos para o blog. Setembro de 2008 – março de 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. 20. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O Lagarto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. **O Silêncio da Água**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Os Apontamentos / As Opiniões que o DL Teve**. Lisboa: Caminho, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Os Poemas Possíveis**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1982.
- \_\_\_\_\_. Protopoema. In: **Revista Colóquio de Artes e Letras**, n. 47, fevereiro de 1968, p. 57.
- \_\_\_\_\_. **Provavelmente Alegria**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Que Farei com Este Livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Terra do Pecado**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Todos os Nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Viagem a Portugal**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** 3. ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a Poesia** e outros fragmentos. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SEABRA, Zita. As mulheres na clandestinidade: a minha experiência. In: **Camões**, Lisboa, n. 5, p. 26-30, abril-junho, 1999.

SECCO, Lincoln. **25 de Abril de 1974: a Revolução dos Cravos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SEGRE, Cesare. Tema/Motivo. In: **Enciclopédia Einaudi**. Tradução de Rui Santana Brito. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol 17 – Literatura-Texto.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da Ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

\_\_\_\_\_. História do Lagarto Verde. **Jornal de Letras** n. 846, de 08/11/2006. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/bloguesjl/josesaramago/historia-do-lagarto-verde=f562777>. Acesso em: 26 out. 2016.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. 2. reimp. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, João Céu e. **Uma Longa Viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009.

SILVA, Odalice de Castro e. **A Obra de Arte e seu Intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins**. Fortaleza: EUFC, 2000.

SILVA, Vieira da. **Au Fil du Temps: percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva**. Textos de Ana Ruivo, Marina Bairrão Ruivo e Sandra Santos. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Thana Mara de. **Sartre e a Literatura Engajada: espelho crítico e consciência infeliz**. São Paulo: EDUSP, 2008.

STAROBINSKY, Jean. Le style de l'autobiographie. In: **Poétique**. n. 03. Paris: Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_. **Montaigne em Movimento**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola**. v. 2. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à Sombra das Luzes**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Coleção Pierre Menard)

WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Tradução de Maria Lamas. Lisboa, Ulisseia, 2002.

ZAGURY, Eliane. **A Escrita do Eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.