



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

**FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA**

**O PICTÓRICO EM *O ANO DE 1993*, DE JOSÉ SARAMAGO:  
INTERDISCURSIVIDADE COM O SURREALISMO**

**Fortaleza – CE**

**2018**

FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA

O PICTÓRICO EM *O ANO DE 1993*, DE JOSÉ SAMARAGO:  
INTERDISCURSIVIDADE COM O SURREALISMO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor José Leite de Oliveira Jr.

Fortaleza – CE  
2018

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)

---

- S58p Silva, Fernângela Diniz da.  
O pictórico em O ano de 1993, de José Saramago: : interdiscursividade com o Surrealismo / Fernângela Diniz da Silva. – 2018.  
148 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.  
Orientação: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior.
1. José Saramago. 2. Surrealismo. 3. Semiótica. 4. Pictórico. I. Título.

CDD 400

---

**FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA**

**O PICTÓRICO EM *O ANO DE 1993*, DE JOSÉ SAMARAGO:  
INTERDISCURSIVIDADE COM O SURREALISMO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor José Leite de Oliveira Jr.

Aprovada em 20/08/2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor José Leite de Oliveira Jr.  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Professor Doutor Yuri Brunello  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Professora Doutora Otávia Marques de Farias  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab)

A meus pais, Josélia e Luiz, pelo amor e incentivo incondicional;  
À minha irmã Fernanda Diniz, pelo valioso auxílio durante  
todo o processo e por ser meu exemplo de dedicação e força;  
A meu irmão Luiz Fernando pelas palavras de apoio.  
A vocês dedico não apenas este estudo, mas todo meu amor e gratidão.

“Há-de haver uma cor por descobrir,  
Um juntar de palavras escondido,  
Há-de haver uma chave para abrir  
A porta deste muro desmedido.  
Há-de haver uma ilha mais ao sul,  
Uma corda mais tensa e ressoante,  
Outro mar que nade noutra azul,  
Outra altura de voz que melhor cante”.

(SARAMAGO, “Há - de haver”, 2005).

## **Agradecimentos**

A Deus por conceder a coragem e o ânimo necessários para vencer todos os desafios.

À minha família, em especial aos meus pais, Luiz e Josélia, aos meus irmãos Fernanda e Luiz Fernando e a minha sobrinha Rayra, pelo apoio dedicado em todos os momentos da minha vida.

Ao professor Doutor José Leite de Oliveira Jr. pela generosidade e confiança durante todo o processo de orientação.

Aos meus amigos da Pós-Graduação em Letras (Ppglet) por tornar essa caminhada mais leve e repleta de aprendizado, especialmente Stefanie, Yorrana, Laila, Elaine, Bárbara, Raquel Alisson, Sávio, Matheus e Marilde.

Aos profissionais da Secretária da Pós-graduação em Letras, Victor Matos e Diego Ribeiro, pelo excelente trabalho e prestatividade.

Aos professores doutores participantes da Banca de Qualificação, Yuri Brunello e Ricardo Leite, pelas importantes contribuições e sugestões.

À Capes, agência de fomento, pelo incentivo financeiro que tornou possível a realização desse estudo.

## RESUMO

A presente dissertação propõe verificar a interdiscursividade presente entre o poema em prosa *O ano de 1993*, publicado em 1975, por José Saramago, e o movimento surrealista, destacando, especialmente, as questões relacionadas aos aspectos visuais comuns à expressão pictórica. O estudo baseia-se, especialmente, nos preceitos apresentados por Breton em *O Manifesto do Surrealismo* (1924), bem como no *Segundo manifesto do Surrealismo* (1929). Partimos, pois, do olhar imagético surrealista almejando averiguar a figuratividade presente no discurso saramaguiano, responsável por transmitir valores ideológicos e criar, assim, o efeito de sentido pictórico na obra. Para tanto, apresenta-se primeiramente uma revisão da fase literária inicial de José Saramago, visando perceber as transformações estilísticas ocorridas em sua trajetória lírica e, em seguida, é estabelecido um cotejo entre características comuns aos manifestos e ao poema em prosa adotado como *corpus*. Finalmente é elaborada uma análise minuciosa acerca dos efeitos de sentido pictórico e insólito, em *O ano de 1993* que compõem a visualidade do texto. Esta pesquisa comparativa conta com os estudos acerca do movimento surrealista de Peter Bürger (2002), Maurice Nadeau (2008) e Michael Löwy (2002). Consideram-se também os pioneiros da crítica saramaguiana, Horácio Costa (2011) e Maria Alzira Seixo (1997). Além de apoiar-se nos conceitos da semiótica discursiva greimasiana, na visão de Diana Luz Pessoa de Barros (1988), José Luiz Fiorin (2010) e Denis Bertrand (2000). A pesquisa confirma que as isotopias temático-figurativas apresentadas em *O ano de 1993* atualizam os valores críticos abordados nos manifestos do poeta e teórico André Breton.

**Palavras-chave:** José Saramago. Surrealismo. Semiótica. Pictórico.

## RÉSUMÉ

Cette recherche propose l'interdiscusivité entre le poème en prose, *O ano de 1993*, publié en 1975, par José Saramago, et le mouvement surréaliste, soulignant les questions liées aux aspects visuels communs à l'expression picturale. L'étude est basée, principalement, sur les préceptes présentés par André Breton dans *Manifeste du surréalisme* (1924) et le Second manifeste du surréalisme (1929). Nous partons donc de la perspective des images surréalistes pour vérifier la conception figurative présente dans le discours "saramaguiano", responsable pour transmettre les valeurs idéologiques, en créant, ainsi, l'effet de sens picturale. À fin de cela, nous commençons avec une révision de l'étape initiale de José Saramago, visant comprendre les transformations stylistiques survenues dans sa trajectoire lyrique. Ensuite, nous présentons le rapprochement des caractéristiques communes aux manifestes et le poème en prose adopté comme *corpus*. Finalement est élaborée une analyse approfondie sur la visualité, comprendre comme effets de sens pictural et insolite, dans *O ano de 1993*. Cette recherche comparative est basée en études sur le mouvement surréaliste de Peter Bürger (2002), Maurice Nadeau (2008) et Michel Löwy (2002) et les études précurseurs de la critique sur les productions de José Saramago. Nous avons, aussi la utilisation de la sémiotique discursive avec les écrits de Julian Greimas (2008), Diana Luz Pessoa de Barros (1988), José Luiz Fiorin (2010) et Denis Bertrand (2000). La recherche souligne que les isotopies de thèmes et figures présentées dans *O ano de 1993*, actualisent les valeurs critiques soulevées par les manifestes du poète et théoricien André Breton.

**Mots-clés:** José Saramago. Surréalisme. Sémiotique. Pictural.

## SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	10
1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O PERCURSO POÉTICO DE JOSÉ SARAMAGO .....	15
2.1 A lírica saramaguiana e sua ascendência surrealista.....	24
2.2 Perspectivas sobre a obra <i>O ano de 1993</i> .....	32
3 <i>O ANO DE 1993</i> E O SURREALISMO: INTERDISCURSIVIDADE.....	39
3.1 Arte e engajamento .....	44
3.2 O viés ideológico .....	50
3.3 Experimentação estética .....	62
3.4 Considerações interdiscursivas: <i>1984</i> e <i>O ano de 1993</i> .....	72
4 A DIMENSÃO PICTÓRICA EM <i>O ANO DE 1993</i> .....	78
4.1 O efeito de visualidade.....	84
4.1.1 <i>Clareza versus Escuridão</i> .....	90
4.1.2 <i>Cores e formas</i> .....	104
4.2 O sentido insólito .....	112
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	133
ANEXOS .....	140
Anexo I .....	140
Anexo II .....	141
Anexo III.....	142
Anexo IV.....	143
Anexo V .....	144

## 1 INTRODUÇÃO

“E dizem que o inverno do ano passado foi muito mais doce ou suave ou benigno embora a palavra seja antiga em 1993”  
(SARAMAGO, 2007, p.8)<sup>1</sup>

O primeiro e, até hoje, único escritor de língua portuguesa a ganhar o Prêmio Nobel, em 1998, José Saramago (1922-2010) é reconhecido, sobretudo, por seus romances, a exemplo das obras: *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), este último adaptado também para o cinema em 2008<sup>2</sup>, dentre outras publicações em prosa, assim como a crônica e o teatro, a exemplo de peças como *A Noite* (1979) e *In Nomine Dei* (1993). A produção literária do escritor português consagrou seu prestígio nas letras não apenas entre seus leitores, mas também no ambiente acadêmico, sua Literatura protagonizou diversos estudos que culminaram em pesquisas, teses e ensaios.

No entanto, o que percebemos é que a sua fase poética não tem recebido a devida atenção por parte dos pesquisadores ao longo dos anos. Por isso, pretendemos com este estudo contribuir com a crítica da poética saramaguiana, ainda tão pouco explorada no âmbito acadêmico. Para tanto, selecionamos como objeto investigativo a produção *O ano de 1993* (1975), na qual identificaremos, principalmente, o aspecto pictórico à luz da Semiótica<sup>3</sup>.

No que concerne ao termo pictórico, assumiremos a posição que o considera como da ordem da visualidade. Veremos que, particularmente, a estratégia discursiva saramaguiana sugere, mediante o léxico, uma relação interdiscursiva entre a semiótica verbal e a das artes plásticas. Por sua vez, essa ideia não se distancia da definição dicionarizada, apresentada nos verbetes de muitos dicionários como Houaiss<sup>4</sup>, Cegalla<sup>5</sup> ou Caldas Aulete<sup>6</sup>, nos quais se atribui sua significação àquilo que é relativo ou assemelhado à pintura. Nosso

<sup>1</sup>Trecho extraído da obra *O ano de 1993*, de José Saramago (2007, p.8).

<sup>2</sup> Filme com direção de Fernando Meirelles e roteiro de Don McKellar. Falado em inglês. Duração de 121 minutos. Produção de Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro e Sonoko Sakai. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0861689>> Acesso em 05/05/2018.

<sup>3</sup> Alguns pontos desta pesquisa foram publicados na *Revista de estudos saramaguianos*, no artigo intitulado “A presença do Surrealismo na obra *O ano de 1993*, de José Saramago”, com a coautoria do orientador Dr. José Leite Jr. Disponível no site: <<http://www.estudossaramaguianos.com/>>

<sup>4</sup>“píc.tó.ri.co adj. relativo a pintura.” (HOUAISS, 2011).

<sup>5</sup>“píc.tó.ri.co adj. relativo ou pertencente a pintura.” (CEGALLA, 2005).

<sup>6</sup> Pictórico: “a. 1. Da ou ref. à pintura. 2. Que se assemelha à pintura (filme pictórico). Disponível em <<http://www.aulete.com.br/pict%C3%B3rico>> Acesso em 05/05/2018.

diálogo interartes justifica-se ao percebermos, em *O ano de 1993*, uma lexicalização alusiva às artes visuais para a construção do simulacro de um mundo que beira ao apocalíptico. Para este estudo, portanto, apreciamos e analisamos o discurso do enunciador, responsável por apoderar-se de elementos comuns às manifestações da pintura, percebendo os efeitos que esses aspectos provocam. Leite Jr. (1997, p.15) expõe, em um de seus trabalhos, a seguinte premissa, a qual recebemos na realização desta pesquisa:

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

Partiremos da construção discursiva apresentada no poema em prosa em exame, para analisar o impacto figurativo causado, também, pela presença de marcas surrealistas na construção de um mundo profético. Teremos, pois, como base textual comparativa os manifestos surrealistas, de André Breton, em específico *O Manifesto do Surrealismo* (1924) e o *Segundo manifesto do Surrealismo*<sup>7</sup> (1929).

Neste estudo, entenderemos por interdiscursividade a ligação dialógica entre enunciados distintos, baseando-nos nas palavras de José Luiz Fiorin (2008, p.52) acerca do estudo bakhtiniano, no qual indica o enunciado como sendo “uma posição assumida por um enunciador”. Logo, a presente dissertação atentará para temas, figuras e sentidos verificados na obra *O ano de 1993* que foram incorporados em diálogo com outro discurso, no caso, o discurso da pintura, aproximando-se, ainda, dos preceitos dos manifestos surrealistas.

Importante ressaltar que o nosso estudo baseia-se na comparação entre *O ano de 1993* e os aspectos surrealistas expostos, especialmente, nos manifestos, posto que existem aspectos temáticos e figurativos em comum. Como reforça Leyla-Perrone Moisés (1990, p.94) em *Flores na Escrivantina*: “a Literatura comparada não só admite, mas comprova que a Literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas”. Com isso, pretendemos analisar a plástica visual presente no discurso saramaguiano. Para tanto, vale ressaltar as palavras de Tânia Carvalhal (1986, p. 82) sobre esse tipo de investigação literária:

<sup>7</sup> Para as menções ao texto *O manifesto do Surrealismo*, de André Breton, publicado pela primeira vez em 1924, bem como o *Segundo manifesto do Surrealismo*, de 1929, utilizaremos a tradução de Sérgio Pachá, extraída do livro *Manifestos do Surrealismo*, do autor André Breton (2001), salvo indicação contrária.

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

A interdiscursividade entre literatura e pintura é de um interesse que persiste ao longo das épocas no universo artístico. Leonardo da Vinci, por exemplo, escreveu o *Tratado da pintura*, somente publicado em 1792, no qual afirmou: “A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura cega, e uma e outra vão imitando a natureza o quanto é possível, e por uma e outra pode mostrar-se muitos hábitos morais” (2005. pp. 17-27).

Trata-se, portanto, de um assunto verificável em inúmeros autores, sendo, também, identificado no percurso bibliográfico de José Saramago, no qual se percebe a interdiscursividade entre a literatura e a investigação pictórica. Vale destacar que essa relação é um dos seus traços estilísticos mais relevantes e comuns tanto à fase poética quanto à romanesca, evidenciada, como sugere o próprio título, no romance *Manual de pintura e Caligrafia* (1977).

Assim como o pintor, que se utiliza das tintas, o poeta faz uso das palavras para construir seu universo imagético. É por meio delas, portanto, que podemos visualizar a composição de ambientes e de situações que constituem grande parte da figuratividade dos textos verbais. Por meio das figuras presentes em um discurso, aquele universo elaborado nasce aos olhos do leitor que, a depender do contrato enunciativo, constrói seu efeito e seus “jogos de verdade” (BERTRAND, 2000, p.162).

Segundo Denis Bertrand (2003, p.21), essa “figuratividade faz surgir aos olhos do leitor a ‘aparência do mundo sensível’”. Observa-se, no discurso, como uma tradução da vivência poética do autor, pois Saramago enquanto actante de seu discurso causa um impacto aos enunciatários por meio das escolhas visuais. Assim a visão será a via que tornará crível uma realidade absurda. Essa postura estética demanda um estudo comparativo que busque interpretar os efeitos de sentido pictórico enunciados pelo autor.

Para a compreensão desses efeitos de sentido no texto poético saramaguiano, procuraremos identificar isotopias temático-figurativas que remetam, especialmente, a aspectos visuais, tais como: cores, tonalidades e formas. Por isotopia, conceito oriundo da

Química<sup>8</sup> amplamente empregado na metalinguagem semiótica, seguiremos a definição de Greimas e Courtés (2008, p.276), segundo os quais:

[Isotopia] se define como a recorrência de categorias sêmicas, quer seja essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas (...) entre o componente figurativo e o componente temático, distinguir-se-ão correlativamente isotopias figurativas, que sustentam as configurações discursivas, e isotopias temáticas, situadas em um nível mais profundo, conforme o percurso gerativo.

Essa reiteração semântica é percebida pela manifestação de lexias relacionadas a uma ordem sensorial. Segundo Greimas e Courtés (2008, p.284), Roland Barthes introduziu o termo *lexia* para denominar “unidades de leitura”, de dimensões variáveis, que constituem, intuitivamente, um todo: trata-se aí de um conceito pré-operatório que cria uma segmentação provisória do texto com vistas à sua análise. Nessa perspectiva, o léxico – sempre contextualizado na práxis discursiva – servirá de guia pelo qual as isotopias da imagem se configuram. Percebemos que o enunciador pretende, com tais escolhas lexicais, fazer com o que o enunciatário “creia” naquela realidade reelaborada.

Mais do que somente visualizar as cenas, as figuras são relevantes para a compreensão contextual, uma vez que subentendem a visão de mundo colocada em circulação no discurso, que, sendo marcado por disputas, constitui-se como lugar de inscrição da ideologia. Esse viés crítico revela-se nas inferências discursivas (FIORIN, 1998). Vale lembrar que, no período político que antecedeu a publicação da obra *O Ano de 1993*, Portugal vivia sob a ditadura salazarista (1926-1974), derrubada pela Revolução dos Cravos, a 25 de abril de 1974.

Em nossa proposta comparativa, a investigação de natureza interdiscursiva terá destaque, visto que as imagens produzidas se relacionam com o Surrealismo. Escolhas discursivas, como a expostas pelo poema em prosa, apontam para uma reiteração crítico-criativa de preceitos e de recursos estilísticos outrora defendidos pelo movimento surrealista. A abordagem semiótica nos auxiliará, por meio de suas categorias analíticas, principalmente aquelas do nível discursivo, a avaliar o impacto de traços surrealistas na configuração visual da obra em apreço.

Para compor nosso estudo utilizaremos a teoria semiótica, que, segundo Greimas e Courtés (2008, p.455), “deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de

<sup>8</sup> “[Isótopos] São átomos que têm o mesmo número de prótons.” Disponível em: <<http://soq.com.br/dicionario/>> Acesso em: 07/07/2018.

construção conceitual, as condições de apreensão e da produção de sentido”. A construção de produção de sentido ocorre, portanto, por meio de um simulacro metodológico denominado na Semiótica Discursiva de percurso gerativo de sentido.

Articulado em três níveis, este percurso é composto por uma semântica e uma sintaxe dos níveis: fundamental, narrativo e discursivo. A semântica do nível fundamental apresenta uma oposição mínima; já a sintaxe processa as operações de asserção e negação. No nível narrativo, os valores investidos nos objetos modais e de valor relacionam-se ao aspecto semântico, por sua vez, é na sintaxe que teremos o esquema narrativo canônico, bem como as suas articulações.

Na semântica discursiva, categoria base para nosso estudo, teremos a presença de figuras, “relacionada ao(s) elemento(s) do mundo natural, o que cria no discurso, o efeito de sentido ou a ilusão da realidade” (BARROS, 2008, p. 87) e temas, entendendo-se por tema “um elemento da semântica narrativa que não remete a elementos do mundo natural, e sim às categorias “linguísticas” ou “semióticas” que o organizam” (BARROS, 2008, p.90). Já na sintaxe discursiva, temos a projeção das categorias de enunciação relativas às de breagens e embreagens, que, segundo Denis Bertrand (2003, p.419), “tem a primazia [na construção do sentido] e seu sujeito define-se, de maneira indissociável, como sujeito sensível da percepção e sujeito discursivo da predicação”.

Considerando principalmente o nível discursivo, nos voltaremos para a figurativização de *O ano de 1993*, no qual nos atentaremos para os aspectos pictóricos e sua relevância na compreensão de sentido do texto. Tal figuratividade propõe o efeito de sentido da representação do real ou, indo mais além, contribui para sugestão de um mundo particular, singularizado ficcionalmente. Assim explica Bertrand (2003 p.157), ao afirmar que a figuratividade “recai mais precisamente sobre o universo visual. Ela descreve o ato de semiose, isto é, a passagem da visão natural, modelada por um crivo cultural de leitura do mundo, para o reconhecimento das formas figurativas numa imagem ou num quadro”.

É fato que, intrínseco às figuras, existe um desdobramento ideológico, ou seja, valores enviesados no plano discursivo, até porque o tema é abstraído da organização figurativa do texto. As isotopias, correspondentes a lexias de ordem, principalmente, visual proporcionam ao texto uma unidade de sentido e direcionam o enunciatário para as preferências ideológicas do enunciador.

Quanto à distribuição do texto, nossa pesquisa será dividida em três capítulos. O primeiro, nomeado “O percurso poético de José Saramago”, percorrerá a trajetória lírica de

José Saramago, apontando a gradativa mudança estilística. Será esse capítulo subdividido em dois tópicos: “A lírica saramaguiana e sua ascendência surrealista” - que terá o intuito de expor uma leitura acerca dos estudos concernentes à poesia do escritor, bem como verificar a herança surrealista relacionada à produção saramaguiana, apontada nos dois primeiros livros poéticos, e “Perspectivas sobre a obra *O ano de 1993*”, no qual pretendemos apresentar uma revisão da crítica acerca dessa produção do autor.

Nosso segundo capítulo, chamado “O ano de 1993 e o Surrealismo: interdiscursividade” entrará diretamente no cotejo com os manifestos surrealistas, com destaque para três aspectos comuns, subdivididos nos seguintes tópicos: “A arte e o engajamento”, “O viés ideológico”, que terá como base os estudos de José Luiz Fiorin, já citado anteriormente, e “A experimentação estética”. Nesse momento, verificaremos a relação interdiscursiva entre as obras de André Breton e José Saramago.

Assim como, identificaremos em “Considerações interdiscursivas: 1984 e *O ano de 1993*”, pontos em comuns entre as obras de Orwell e Saramago. Pois, é verificável que ambas as produções constroem um porvir pessimista, refletindo, seja em prosa ou em poesia, uma crítica que explica ou, ao menos, questiona a realidade de suas produções.

Finalizaremos com o terceiro capítulo “A dimensão pictórica em *O ano de 1993*”, quando partiremos dos princípios surrealistas para investigar o pictórico no poema em prosa de José Saramago, por meio de dois tópicos: “O efeito de visualidade”, que acolhe os subtópicos relativos à análise sobre a “Clareza *versus* escuridão”, assim como “Cores e formas” e “O sentido insólito”. Nesse capítulo, daremos importância às questões visuais, uma vez que para intensificar a atmosfera opressiva de *O ano de 1993* foram utilizadas imagens de um mundo atípico, ao sugerir sombra, pouca nitidez, opacidade, entre outros índices de feição pictórica.

Em suma, propomos o estudo de como se dá o simulacro discursivo da composição do mundo de *O ano de 1993* através dos recursos figurativos, que se assemelham às ideias defendidas por André Breton, no *Manifesto do Surrealismo* (1924) e no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929), apresentados também em outros textos, a exemplo de *O Surrealismo e a Pintura* (1928-1965) e o *Manifesto por uma arte revolucionária livre* (1938) do mesmo poeta francês. Pretende-se investigar, enfim, se os valores ideológicos expressos nas figuras da narrativa de José Saramago confirmam aqueles apresentados pelo movimento surrealista, destacando a leitura do impacto visual decorrente da herança vanguardista para a construção figurativa de *O ano de 1993*.

## 2 O PERCURSO POÉTICO DE JOSÉ SARAMAGO

“Vem de quê o poema? De quanto serve  
 A traçar a esquadria da semente:  
 Flor ou erva, floresta e fruto.  
 Mas avançar um pé não é fazer jornada,  
 Nem pintura será a cor que não se inscreve  
 Em acerto rigoroso e harmonia”.  
 (“Arte poética”, José Saramago)<sup>9</sup>.

José Saramago possui uma bibliografia extensa e diversificada perpassando a maior parte dos gêneros literários. Embora seja por meio da prosa que o autor obteve maior repercussão por parte da crítica, não podemos esquecer que, anteriormente, o escritor havia desbravado o território poético por meio das seguintes publicações: *Os Poemas possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970) e *O ano de 1993* (1975).

Este capítulo almeja uma revisão bibliográfica da fortuna crítica relacionada à trilogia lírica de José Saramago. Faremos um percurso nas três obras poéticas saramaguianas, por meio de algumas análises específicas, uma vez que se faz necessário discutir acerca dos pensamentos já defendidos com o intuito de nos posicionarmos acerca de suas ideias e a partir delas justificar o estudo concernente ao pictórico em *O ano de 1993* e a interdiscursividade com o movimento surrealista. Partindo, portanto, dos estudos literários passaremos na trajetória poética do escritor, a fim de compreender como seu estilo formal e temático foi construído. Atentaremos, ainda, para as indicações surrealistas apontadas pelos pesquisadores nas duas primeiras publicações líricas.

António José Saraiva e Oscar Lopes (2005, p.1099) discorre acerca do prelúdio literário do autor: “José Saramago, que iniciara a sua carreira literária como poeta reactualizador de uma certa linha clássica, bem sensível no predomínio do decassílabo e numa meditação ou sabedoria contida e lúcida, colhida no amor, na experiência dos limites humanos e na resistência”, expressando a caracterização das produções posteriores à data 25 de Abril, em Portugal.

Escassos são os estudos literários, a exemplo de dissertações ou teses, dedicadas à análise da poética de Saramago. No entanto, essa fase é fundamental para a compreensão de toda sua trajetória literária. Pois, ao longo das publicações líricas, veremos o estilo

<sup>9</sup> Trecho do poema “Arte poética”, extraído do livro *Os poemas possíveis* (1997, p.22).

saramaguiano se desenvolvendo, ganhando formas e conceitos de um estilo original firmado, posteriormente, em sua prosa. Horácio da Costa (2011, s/p), pioneiro no estudo saramaguiano, dedicando atenção, especialmente, ao “período formativo”, comenta a respeito do percurso artístico do autor:

A observação da obra de José Saramago revela ao estudioso uma divisão extraordinariamente nítida entre sua primeira parte, na qual o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária, e a segunda que continua até a atualidade marcada pela publicação do ciclo de romances que afirmaram seu nome como um dos mais importantes autores do âmbito da Literatura escrita em português em ambos lados do Atlântico na segunda metade do século XX.

A trilogia poética saramaguiana sofrerá uma gradativa transformação tanto no plano de expressão, como no plano de conteúdo ao decorrer das publicações. Em linhas gerais, é perceptível que o escritor enfatiza na temática da primeira obra, *Os Poemas Possíveis*, a perspectiva de um eu que parte de sensações introspectivas, para recair em reflexões acerca de fatores externos, ora pensando sobre a linguagem, ora apresentando um teor de ordem crítica. Postura esta que possui uma continuidade na segunda obra *Provavelmente alegria* demonstrando à consonância dos temas trabalhados, a exemplo do amor, do tempo, da reflexão metalinguística, da voz intimista que expressa silêncios, ruídos e cores.

No que tange ao plano da expressão perceberemos uma mudança progressiva na estrutura. O primeiro livro apresenta uma obediência à estrutura formal da lírica, com predominância de versos metrificados ao utilizar decassílabos e rimas. Já na segunda obra poética teremos índices de uma abertura formal com a frequência de versos livres, finalizando com a terceira produção, na qual veremos explicitamente o anseio pela experimentação estética.

Por sua vez, a terceira obra, *O ano de 1993*, é construída no limite da poesia com a prosa, apresentando uma quebra das regras convencionais ao libertar-se das pontuações com versos livres, rimas e métricas.<sup>10</sup> Nessa obra o caminho para a prosa é claramente verificado. Em sua construção o conteúdo e a expressão iniciam uma consonância, isso porque na lírica anterior tínhamos a utilização de formas tradicionais para transmitir uma mensagem comum à prosa, como críticas à sociedade e ao sistema.

<sup>10</sup> Esta pesquisa trabalhará melhor a questão estrutural de *O ano de 1993*, no tópico “Experimentação estética”, apresentado no terceiro capítulo desta dissertação.

*Os Poemas Possíveis*, título publicado em 1966, trata-se da primeira obra de poesia escrita por Saramago. A produção apresenta sua expressão com traços do neorrealismo e do neoclassicismo. Subdivide-se em cinco partes: “Até o sabugo”, “Poema a boca fechada”, “Mitologia”, “O amor dos outros” e a última “Nesta esquina do tempo”. Temáticas essas concernentes às emoções humanas, ao desencanto do mundo, à questão do tempo e à indagação no âmbito religioso, aludindo a personagens clássicos da Literatura, a exemplo de Romeu, Julieta, Dulcineia e Dom Quixote.

Na primeira publicação lírica perceberemos a manifestação de uma voz que, ao voltar-se para si, traduz os sentimentos externos em versos. Em *Os Poemas possíveis* a busca pela significação das palavras e do fazer poético é recorrente, evocando, assim, a metalinguagem, postura presente nos poemas “Até o sabugo”, “Arte poética”, como também em “Processo” (1997, p.23) no qual afirma:

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.

Retomando a ideia de Saraiva e Lopes (2009), verificaremos, principalmente, em *Os Poemas possíveis* a predominância de decassílabos, além de rimas trabalhadas e a utilização da pontuação gráfica convencional, embora não exista um padrão em relação à quantidade de versos, posto que apresentam uma forma diversificada. Como afirma Maria Alzira Seixo (1987, pp. 8-10) “em toda a poesia de Saramago domina o metro decassílabo, sendo os agrupamentos estróficos variados, mas hesitando entre o poema de meia página (quase sempre utilizando combinatórias clássicas) e o breve recorte epigramático - um certo derrame lírico ou descritivo e a contenção irónica ou lapidar”.

Esses aspectos comprovam que, na origem literária saramaguiana, o escritor elaborava sua arte adotando um caráter mais formal da lírica, visto, por exemplo, em “Se não tenho outra voz que me desdobre” (1997, p.25) no qual teremos um sujeito poético que busca transmitir a essência do seu pensar. Poema disposto em quatro quartetos, dos quais um deles afirma:

Se não tenho outra voz que me desdobre  
Em ecos doutros sons estes silêncio,  
É falar, ir falando, até que sobre  
A palavra escondida do que penso.

O olhar para o interior perdura em outros poemas, a exemplo de “Enigma” (1997, p.120) composto por apenas um quarteto. Nesse poema o enunciador expõe as transformações internas que vivencia ao longo do tempo. O curioso é que essas mudanças não deixam marcas definitivas em seu ser. O sujeito do poema renasce “a cada hora” e, apenas, saúda aquele que um dia foi, seguindo em frente, como podemos ler:

Um novo ser me nasce em cada hora.  
O que fui, já esqueci. O que serei  
Não guardará do ser que sou agora  
Senão o cumprimento do que sei.

A propósito de *Os Poemas possíveis*, José Saramago, na nota de sua segunda edição, em 1982, discorre sobre retomar, com essa reedição, o poeta formal que um dia foi. O romancista afirma que:

[...] nele (*Os Poemas possíveis*) 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. (1997, p.13).

Podemos estender a ideia dessa citação para as outras duas publicações poéticas de Saramago, uma vez que tanto em *Provavelmente alegria* e, principalmente, em *O ano de 1993*, teremos indicações de formas e temas claramente verificadas nos seus romances. A bibliografia poética saramaguiana percorre mudanças expressas gradualmente, de modo que sai de um lugar formal, inspirada em conceitos neoclassicistas para chegar a uma liberdade estrutural que se torna muito coerente com as temáticas trabalhadas.

*Provavelmente alegria*, segundo livro poético do autor português, publicada em 1970, segue a mesma linha conteudística da obra anterior. No entanto, apresenta uma maior liberdade formal, afastando-se mais do modelo clássico. Contudo a figuratividade de viés pictórico, ao descrever o claro e o escuro, e as indicações de poemas com ascendência surrealista, serão traços perceptíveis em sua produção, como, por exemplo, em “A mesa é o primeiro objeto do sonho” (1987, p.50):

A mesa é o primeiro objeto do sonho.  
É branca, de madeira branca, sem pintura.  
Tem papéis brancos que flutuam e se esquivam aos gestos.

Tais imagens invocam o onirismo e o insólito se mostrando no cotidiano. Estas figuras e temas dialogam muito bem com a pintura do artista plástico surrealista Salvador

Dalí<sup>11</sup>, chamada “A persistência da memória”<sup>12</sup> (Anexo I)<sup>13</sup>, conhecido por compor cenários causadores de estranhamento.

Importante ressaltar que a temática da memória é cara aos enredos de José Saramago, pontuada em seus poemas, e especialmente trabalhada em *O ano de 1993*, uma vez que se opera a aniquilação da memória das personagens, que se veem assim desprovidas de uma “história” para a reconstrução da sociedade. No epílogo, o tema é explicitado, visto ser necessário recorrer às lembranças, para que atos de desventuras passadas não voltem a repetir-se. A tendência existencialista e intimista, explicada pela perspectiva da busca do mundo a partir do eu, é figurativizada, também, no poema “A ponte”, extraído de *Provavelmente alegria* (1985, p.83), apresentado no trecho a seguir:

Vem a noite e o seu recado  
Sua negra natureza  
talvez a lua não falte  
Ou venha a chuva de estrelas  
Basta que o sono consinta  
A confiança de vê-las

Amanhã o novo dia  
Se o merecer e me for dado  
Um outro pilar da ponte  
Cravado no fundo do mar  
Torna mais breve a distância  
Do que falta caminhar (...).

Abro as vidraças por fim  
E todo o vento se esquece  
Nenhuma estrela caiu  
Nem a lua me ajudou  
Mas a ruiva madrugada  
Por trás da ponte aparece.

No poema “A ponte”, teremos a percepção do eu poético sobre um ambiente de atmosfera solitária, figurativizada pela chegada da noite com sua “negra natureza”, podendo vir acompanhada das estrelas ou da lua, por isso o eu do poema espera que o sono não o impeça de ver esse cenário. A propósito, a temática do sono, aludida em outros poemas, será de suma relevância na publicação do poema em prosa, de 1975. Uma vez que perceberemos um viés discursivo apoiado no onirismo, relacionado ao irreal, assunto trabalhado pelo movimento surrealista. Importante ressaltar que os surrealistas apoiavam-se nos estudos de

<sup>11</sup>Trataremos melhor a respeito da referência à figura de Salvador Dalí nos próximos capítulos.

<sup>12</sup> “A Persistência da Memória”, 1931, óleo sobre tela, 24 x 33 cm, Salvador Dalí, MoMA Museu Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-persistencia-da-memoria-salvador-dali/>> Acesso em: 26/04/2018.

<sup>13</sup>Todas as imagens evocadas neste trabalho são a títulos de ilustração.

psicanálise de Sigmund Freud acerca dos sonhos. Walter Benjamim (1996, p. 22), em *Magia e técnica, arte e política*, explica o Surrealismo, por meio da questão onírica, característica primordial dessa estética:

A vida só parecia ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”.

Retomando o poema “A ponte”, no sexteto que segue, o sujeito do poema anseia a renovação com a vinda de um novo dia, apelando para o elemento simbólico da poesia portuguesa, o mar, que fará parte de seu percurso, assim como a ponte. Isso aponta uma dualidade entre o elemento provido da natureza e um outro elemento criado pelo homem. Por fim, o espaço continua sendo figurativizado, agora com o prelúdio de uma aurora mostrada como “ruiva madrugada”. Ao fim, o sujeito poético aponta para um princípio de desilusão, no entanto, teremos a visão de uma possível esperança no amanhã.<sup>14</sup>

Em *Provavelmente Alegria*, assim como em *Os Poemas possíveis*, perceberemos, também, a existência de elementos que anunciam a expressão e o conteúdo desenvolvidos em *O ano de 1993*. A visualidade transposta pelo recurso de um léxico pictórico aparece nas duas produções poéticas, a exemplo do poema “Forja”, retirado de *Provavelmente Alegria* (1985, p. 15)

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.

A metalinguagem, utilizada para discorrer sobre os requisitos do poema buscado pelo poeta, transfigura-se em sinestésias, associando figuras da visualidade às da audição e do tato, sugerindo metaforicamente a conexão isotópica entre os sentidos do trabalho artístico e do trabalho operário. Aqui, o eu poético faz referência ao som intenso comprovado por uma rima, uma voz “fragorosa” possuidora do “metal duro”, “ardente”, figurando-se, assim, em forma sólida. A poesia desejada sairá da oficina “simples e fresca”, semelhante à delicadeza

<sup>14</sup> A intenção dessa breve análise justifica-se pelas indicações que seriam, também, longamente trabalhados na terceira obra de José Saramago.

de uma rosa, escondendo por trás o esforço manual e intelectual existente ao produzir a arte que muitas vezes, aos olhos dos admiradores, transparece naturalidade da composição.

O poema nos remete às palavras de Saramago sobre sua poesia, ao falar que a “poesia é fabricamente poesia” (Reis, 2008), posto que exista, além da inspiração, o trabalho formal, relacionado à metrificação, à concepção rítmica ou ao fato de dispor as palavras em um novo prisma, rompendo com esses recursos os limites denotativos. Neste ponto podemos evocar os versos de Olavo Bilac, no seu poema “A um poeta”, que já descrevia o fazer literário “Trabalha e teima, e lima e sofre, e sua!” (2012, p.68).

Retornando aos desdobramentos oníricos pontuais, veremos esses aspectos presentes na construção da atmosfera de alguns de outros poemas, a exemplo de “Balança”, extraído de *Os poemas possíveis* (1997, p.26), quando o eu-lírico expõe, no trecho abaixo:

Com pesos duvidosos me sujeito  
 À balança até hoje recusada.  
 É tempo de saber o que mais vale:  
 Se julgar, assistir, ou ser julgado.  
 Ponho no prato raso quanto sou,  
 Matérias, outras não, que me fizeram,  
 O sonho fugidiço, o desespero  
 De prender violento ou descuidar  
 A sombra que me vai medindo os dias;  
 Ponho a vida tão pouca, o ruim corpo,  
 Traições naturais e relutâncias

No poema acima, que reitera o gosto pelo alegórico, encontraremos muitas indicações do que viria ser transformado, posteriormente, em ficção em *O ano de 1993*. O poema “Balança” nos trará um teor mais crítico, no qual teremos um prelúdio de um olhar exterior, citado também em *Provavelmente Alegria*. A pauta da questão poética gira em torno de duas medidas: a da matéria que compõe ou não o homem e o que ele é de fato, assim como o julgar e o ser julgado. Seixo (1987, pp. 8-10) analisando pela ótica metalinguística afirma:

O sentido poético é entrevisto como homólogo do sentido humano na exacta medida em que o valor da existência se afere pela noção de criatividade que a conduz, ao contrapor, no poema Balança, “o desespero / De prender violento ou descuidar / A sombra que (lhe) vai medindo os dias”.

No poema em prosa saramaguiano, veremos, também, duas medidas, a de um governo autoritário *versus* as atitudes de uma população lutando pela liberdade. Em “Balança”, teremos a construção de um contexto figurativizado sob uma carga questionadora. Comprovamos isso na citação ao desespero, adjetivado como violento. A presença da sombra

reitera a ilustração de um ambiente hostil, bem como a presença do sonho. Elementos esses que serão frequentes na terceira publicação lírica de José Saramago.

Em *Os poemas possíveis* encontraremos outros nexos desenvolvidos em *O ano de 1993*, comprovados, por exemplo, em “Poema à boca fechada” (1997, p.75), responsável por nomear uma seção da obra. Seixo (1987, pp. 8-10) fala que “Poema a Boca Fechada’ reúne textos de mais decidida intervenção social”. Exemplifiquemos com o trecho abaixo:

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

Só direi,  
Crispadamente recolhido e mudo,  
Que quem se cala quando me calei  
Não poderá morrer sem dizer tudo.

Nesses versos a face militante do enunciador transparece o pensar acerca da linguagem, que serve como instrumento ideológico<sup>15</sup>. O eu-lírico mostra-se incompreendido – “a língua que falo é de outra raça” –, optando dessa forma pelo silêncio. No entanto, este hiato comunicativo não significa passividade, nem uma aceitação da situação, relaciona-se mais a uma atitude de indignação. Isso porque o sujeito que assume o discurso afirma: “Que quem se cala quando me calei/Não poderá morrer sem dizer tudo”, ou seja, insatisfações e mágoas são acumuladas, mas não ficarão estagnadas, pois serão libertadas pelo protesto futuro.

Seguindo a bibliografia poética, José Saramago publica, em 1975, o livro *O ano de 1993*, situado cronologicamente como a terceira obra saramaguiana de caráter lírico. Complexa no que concerne à classificação estrutural, a produção encontra-se na região fronteira entre a prosa e a poesia. Seu texto é elaborado a partir de períodos breves, sendo divididos em trinta capítulos ou cantos.

Sobre a questão estrutural, discorre a pesquisadora Maria Alzira Seixo (1987, p.23) a respeito de *O ano de 1993*: “é um livro de teor inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural, na sua feição alegórica e na decisão de caminhos interpretativos que pode abrir”. Entendemos que a expressão “indecisão estrutural”, utilizada por Seixo, refere-se ao sentido de uma imprecisão formal, isso porque trata-se de uma estratégia artística trabalhada pelo autor gradativamente ao longo de suas

<sup>15</sup> Discorreremos melhor sobre a ideologia no capítulo três, nomeado “*O ano de 1993 e o Surrealismo: interdiscursividade*”, no tópico “O viés ideológico”.

publicações. Esse aspecto se encontra no âmbito da inovação textual e não se origina de um mero acaso ou de uma indecisão propriamente dita<sup>16</sup>.

Saramago, em *O ano de 1993*, vislumbra um futuro próximo, considerando a distância entre a data ficcional e o ano de produção da obra. O cenário do livro apresenta uma região dominada por forças militares onde pessoas são submetidas a uma extrema barbárie, ao passo que o espaço da narrativa não é nomeado, bem como seus habitantes, diferentemente da questão temporal que transparece no próprio título, universalizado por meio do seu conteúdo. O enredo beira a ficção científica, aproximando-se também de histórias que figurativizam distopias.

O poema em prosa apresenta dominadores que procuram meios tecnológicos para controlar aquela sociedade, a exemplo da fabricação de animais biônicos. O contexto de estado de sítio é reforçado pelas cenas incomuns, como animais que caçam pessoas e lobos que invadem a cidade. Porém, no transcorrer do texto, percebe-se um sopro de esperança, que se desdobra na luta pela reconquista do espaço e a efetivação da liberdade. É possível verificar uma homologia entre o processo de libertação e o conceito de luta de classes, sustentado nas produções saramaguianas, uma vez que o autor se identifica com a postura marxista.

Reforçando o conteúdo nesse âmbito, com base nas informações do biógrafo João Marques Lopes (2010), sabemos que, na mesma época da publicação de *O ano de 1993*, José Saramago efetivava sua participação no Movimento Unitário de Trabalhadores Intelectuais para a Defesa da Revolução (MUTI), sofrendo, posteriormente, represálias no Diário de Notícias, no qual exercia a função de diretor adjunto, sendo recusado por ser um radical marxista.

As exemplificações dos poemas, brevemente expostas anteriormente, apontam para alterações no percurso produtivo poético de José Saramago. Posto que os textos iniciais tendiam à primeira pessoa e, portanto primavam pela embreagem enunciativa, sendo substituída pela embreagem enunciva, especialmente no terceiro livro, fomentando um efeito de onisciência na representação do mundo imaginário, uma vez que o narrador de *O ano de 1993* tem ciência de todos os fatos, além disso as personagens configuram um sujeito

<sup>16</sup>A biografia do site oficial sobre o autor, disponível em: <<https://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/>>, considera *O ano de 1993* como sendo um livro de poesias. Massaud Moisés, por sua vez, refere-se ao texto somente na qualidade de ficção (1960, p.304), não se comprometendo, portanto, com enquadramentos estruturais. Contudo, veremos que se trata de uma obra de transição entre o poema e a prosa, disposta em blocos, nos quais podemos dialogar com a forma vesicular.

coletivo. Percebe-se também que, ao sair da autorreferência, o enunciado como que se despersonaliza, numa construção onírica de forte sentido surrealista. Essa mudança gradual da forma e do conteúdo de *Os poemas possíveis* para *Provavelmente alegria* resulta em uma transformação radical em *O ano de 1993*, no qual a forma versicular dialoga coerentemente com o conteúdo distópico e crítico abordado.

Em *O ano de 1993* o eu poético deixa de ter uma voz intimista. O olhar desloca-se para o exterior, voltando-se para aquela sociedade ficcional. O narrador, também, não tratará de um estado existencial particular, e sim de uma vivência coletiva, marcada por uma violência extrema. Enfim, percebe-se que há uma progressão gradual estilística até chegar ao poema em prosa. Enquanto nos dois primeiros livros predomina a questão existencial, em *O ano de 1993* o enunciador deixa de lado o estado existencial, para se concentrar numa projeção de percepção onírica e imaginativa, o que resultou em uma grande alegoria da barbárie.

Embora possua apenas dois livros de poemas e um de poema em prosa, pouco se comparado à lista bibliográfica, é perceptível o caráter relevante da sua poesia para a compreensão da formação do seu estilo e o próprio autor traz à tona essa ideia nas palavras de seu prefácio, já mencionadas aqui anteriormente. No entanto, apesar de sua dedicação, posterior, aos romances, José Saramago nunca deixou de manifestar seu lirismo diluído na sua construção narrativa seja na prosa, ou ainda, no conto ou no teatro. Refletindo sobre o seu fazer poético José Saramago fala a Carlos Reis (2008, pp.81-82) em uma entrevista:

Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi pensado, lembro-me de que o poema era muito fabricado, no melhor sentido de que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances surgem, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia. E aquilo que chamei de essencialidade e agora estou a chamar afloramento, esses afloramentos poéticos que surgem e qualquer leitor encontra, reconhece, define ou classifica como tal, surge no próprio fluxo narrativo com espontaneidade.

## **2. 1 A lírica saramaguiana e sua ascendência surrealista**

Neste tópico, procuraremos apurar os assuntos que mais despertam interesse dos estudiosos no que se refere à poesia saramaguiana, uma vez que o próprio escritor a trata como a “coluna vertebral” responsável por definir os “nexos, temas e obsessões” (1997, p.13). Enfatizaremos, ainda, as alusões concernentes ao Surrealismo perceptíveis na arte de Saramago. Para tanto, apontaremos de forma cronológica os estudos que se dedicaram à lírica saramaguiana. Veremos, além dos conceituados especialistas da obra de José Saramago, a

exemplo de Maria Alzira Seixo, Horácio Costa e Oscar Lopes, já citados anteriormente, uma exposição de ensaios, artigos, teses e dissertações que se debruçaram em temáticas importantes para esta pesquisa.

Ao propormos como objeto de pesquisa a terceira publicação lírica de José Saramago, faz-se necessário verificar os estudos concernentes às obras anteriores, responsáveis por criar o percurso poético feito pelo escritor português. Isso porque, como salientamos no tópico anterior, o estilo de Saramago passa por alterações graduais até chegar à elaboração dos romances, possuindo como ápice de transição a publicação *O ano de 1993* - objeto de nossa pesquisa. Produção caracterizada por se encontrar na região fronteira entre prosa e poesia, iria figurar-se como um marco responsável por despontar temáticas e estruturas que seriam frequentemente destacadas na fase romanesca, esta produzida em maior número.

Os trabalhos sobre a poética de José Saramago, em sua maioria, se voltam para a investigação de poemas selecionados. Muitos desses artigos e ensaios fazem referência a citações das entrevistas do escritor, além de apresentarem como base fontes recorrentes, o que comprova, mais uma vez, a carência acerca de estudos sobre a lírica saramaguiana, justificando a presente dissertação.

Um dos artigos mais apontados é “Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago” (1999), escrito por J.B. Fernando Martinho. Nele o pesquisador, apoiando-se na teoria de Oscar Lopes, Jorge de Sena e Aguiar e Silva, vale-se das palavras do próprio Saramago em entrevistas, principalmente a dirigida por Carlos Reis, para refletir acerca do fazer poético do escritor, ressaltando as heranças presentes em sua arte, seja a dos heterônimos de Pessoa ou a dos poetas relacionados ao experimentalismo e a Poesia 61.

Podemos destacar a análise feita por Martinho do poema “Cavalaria”, presente em *Provavelmente Alegria*, uma vez que apresenta temas que nos interessam para este estudo. Para o pesquisador, nesse poema, “Não há já a preocupação de manter a regularidade ou um determinado esquema estrófico ou rimático” (1999, p.30). Martinho enfatiza a liberdade de compor do poeta, ao fazer uso de recursos estilísticos, isso tudo “acrescenta ao poeta o exercício de uma imaginação delirantemente transfiguradora, que faz jus à condição, que é também a sua, de poeta pós-surrealista”. (1999, p.30).

O autor do artigo cita, ainda, o ciclo composto por quatro poemas, em *Provavelmente Alegria*, que faz uso da forma versicular, a mesma utilizada em *O ano de 1993*. Para o autor nisso “se torna mais patente à herança do Surrealismo, detectável, de

imediatamente, na propensão para o onírico ou para o maravilhoso” (1999, p.30). Essa percepção é de grande importância para nossa pesquisa, uma vez que se verifica a tendência surrealista, no poema em prosa, de 1975. Temos, então, já nas suas primeiras publicações poéticas, um prelúdio de como seriam construídos os mundos de seus enredos futuros, tanto no conteúdo como na expressão.

A propósito do Surrealismo, sabe-se que se tratou de um movimento artístico e literário originado entre duas guerras mundiais, o qual visava, sobretudo, à liberdade. Apresentando-se como uma conduta que aspirava à emancipação total do homem, longe do controle da razão e das instituições, uma reação aos valores burgueses vigentes na época. A estética francesa era influenciada, principalmente, pelos estudos psicanalíticos de Freud, acerca do inconsciente, além de apoiar-se nos preceitos marxistas. No Surrealismo, é perceptível o reconhecimento do recurso da plástica visual livre, reunindo durante décadas grandes nomes, como Marx Ernest, Miró e Salvador Dalí. Octávio Paz (1974, p.156) discorreu no livro *In/Mediaciones* sobre o movimento:

O Surrealismo não foi, no sentido estrito dessas palavras, nem escola nem doutrina. Foi um movimento marcado pelo século e, simultaneamente, marcado no século. Primeiramente, foi o resultado da história moderna do Ocidente, de Sade ao romantismo alemão e inglês a Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont e estes da vanguarda: Jarry, Apollinaire, Reverdy e o estouro Dadá em 1916. Segundamente, tem sido uma das influências cardinais no espírito da nossa época. Apenas se vale a pena recordar sua influência na poesia e nas artes, na mudança, tem que sublinhar algo que com frequência se esquece: muitas das reivindicações contemporâneas na esfera da moral, do erotismo e da política, foram formuladas inicialmente pelos surrealistas. Baciú disse com razão que os esforços de Breton neste campo “tem sido proféticos” e cita o descobrimento de figuras como Fourier e Flora Tristán, a grande precursora do movimento de liberação feminino. (Tradução nossa)<sup>17</sup>

Retornando às pesquisas acerca da poética saramaguiana, teremos o texto “Da possibilidade da poesia *Os poemas possíveis* de José Saramago”, no qual Maria Lourdes Cidraes (1999) aponta um estudo para a proposição de um mapeamento temático na lírica saramaguiana e a investigação do fazer poético. Focando *Provavelmente alegria*, Cidraes diz

<sup>17</sup> Texto original: “El Surrealismo no fue, em el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un movimiento marcado por el siglo y que, simultaneamente, marcó al siglo. Por lo primero, fue el resultado de la historia moderna de Occidente, de Sade y el romanticismo alemán e inglés a Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont y éstos a la vanguardia: Jarry, Apollinaire, Reverdy y el estallido de Dadá em 1916. Por lo segundo, há sido una de las influencias cardinales em el espíritu de nyestra época. Apenas si vale la pena recordar su influencia em la poesia y em las artes, em cambio, hay que subrayar algo que com frecuencia se olvida: muchas de las reivindicaciones contemporâneas em la esfera de la moral, el erotismo y la política, fueron formuladas inicialmente por los surreaslitas. Baciú disse com razón que los esfuerzos de Breton em este campo “han sido proféticos” y cita el descubrimiento de figuras como Fourier y Flora Tristán, la gran precursora del movimiento de liberación feminino”. (PAZ, 1974, p.156).

que Saramago “procura libertar o discurso da poética de contenção e rigor que pretendia aprisionar o sentido na difícil transparência das palavras-cristais puros, simultaneamente luminosos e exactos, abrindo novos corredores, obscuros e densos, entre a palavra e a significação” (1999, p.40). O estudo subdivide o pensamento levando em consideração as cinco seções expostas em *Poemas possíveis*. A respeito desse segundo livro, Cidraes explanará as temáticas mais recorrentes, afirmando:

O tempo e a insustentável passagem dos dias, a brevidade do instante, a impossível unidade do sujeito, a injustiça do mundo onde campeiam a fome e a guerra, a mediocridade da existência face ao esplendor da paisagem à grandeza do mar, e ainda, e, sobretudo, o árduo trabalho da escrita, cinzel e escopro moldando as palavras, são alguns dos temas que constituem o núcleo semântico de um vasto conjunto de poemas, que uma discreta melancolia e uma contida inquietude vem toldar. (1999, p.46).

A respeito das seções da primeira obra lírica saramaguiana, podemos destacar o texto “Verso e o reverso: temas de sombras e de luz em *Os poemas possíveis*, de José Saramago” (1999), escrito por Cristina Serôdio, ao referir-se ao “Poema a boca fechada”, citado no tópico anterior, Serôdio afirma tratar-se de um poema sobre “denúncia, que desenvolve o tema da opressão, de um futuro sem esperança, e também da incapacidade de partilha e de expressão da dor alheia”. (1999, p.57).

Essas temáticas, também reveladas no nosso objeto de estudo *O ano de 1993*, aponta o interesse de Saramago em demonstrar a insatisfação com aquele presente apresentado. Além disso, assim como na prosa poética, em *Os poemas possíveis* veremos a simbologia e a atmosfera pessimista. Temas esses também pontuados, em *Provavelmente alegria*, segunda obra poética, com acréscimo de um foco maior na questão do amor erótico, como explica a autora:

De facto, a promessa de retorno à poesia cumpre-se em *Provavelmente alegria*. Nesse novo universo poético, mais cristalizado e elíptico, recuperam-se muitos dos temas já aqui entrevistados. Em versos mais contidos e escassos, predomina a temática amorosa, quer fraternal, quer erotizada. Torna a ser central a teorização metapoética e a decorrente temática da palavra inútil e do elogio do silêncio. O eu apresenta-se novamente múltiplo, assinalado por vezes de forma disfórica. E novamente, a par do canto da mamária e da denúncia, se inventa o futuro. (1999, p.64).

Texto de grande relevância, o artigo “Nexos, temas e obsessões na ficção breve de José Saramago” (1999), de Margarida Braga Neves, expõe logo no título a referência às palavras de José Saramago, apresentada na Nota de *Os poemas possíveis* no qual ele atribui estarem em seus poemas os referentes “Nexos, temas e obsessões”. Nesse estudo Neves, cronologicamente, irá percorrer desde *Terra do Pecado* até *Levantado do Chão* o estilo do

autor, não excluída uma análise acerca de crônicas, de contos e de apontamentos no que tange à aproximação temática com a lírica. A autora (1999, p.117) afirma que

Com efeito, o trajeto de José Saramago até à assunção plena do romance enquanto forma de expressão dominante foi longo e árduo, e com uma flutuação genealógica que conduziu por outras vias - a poesia, a crônica, o teatro e o conto - que não só lhe permitiram “fazer à mão” como tomar balanço para a etapa seguinte. (1999, p.117).

Por sua vez, José Rodrigues de Paiva (1999) em seu texto “Sobre a poesia de José Saramago” apresenta, em linhas gerais, as duas produções poéticas de José Saramago, embasadas em informações técnicas e historiográficas. Paiva contextualiza as obras e, assim como os outros artigos, debruça-se, com o apoio da teoria de Horácio Costa, nas temáticas aparentes de alguns poemas selecionados.

Assim como Cidraes (1999) e Neves (1999), o pesquisador problematizará a reedição dos livros, uma vez que a obra *Os Poemas possíveis* apresentou-se reeditada em 1982, ano da publicação do livro *Memorial do convento*. Já *Provavelmente alegria* ganhou sua reedição em 1985. À época Saramago já havia publicado *O ano da morte de Ricardo Reis*. Essa postura editorial justificou as produções das notas que acompanhariam as novas edições. Paiva afirma ao refletir acerca da nota do primeiro livro de poesia de José Saramago:

Se por um lado esta é uma original maneira de registrar, e como de advertir, que este livro [Os poemas possíveis] pertence à fase inicial da sua atividade literária - embora não possa de modo algum ser considerado um livro da juventude do autor, visto que ele já tinha 44 anos quando o publicou -, por outro, é uma forma peremptória de afirmar a consciência que tem da sua larga experiência de vida e de arte. (1999, p.218).

De fato, podemos encontrar nas notas de apresentação explicações, por parte do escritor português, que seriam úteis para entender seu fazer poético e perceber o caminho percorrido para a concretização dos seus romances. Na atualidade, identificamos, como veremos adiante, alguns estudos que se voltam para as duas obras líricas de José Saramago, aproximando-se de visões já debatidas anteriormente. No entanto, essa seleção de artigos cita a ascendência surrealista na obra de Saramago, o que sinaliza, ainda mais, a possibilidade do diálogo estético entre o movimento francês e o poema em prosa saramaguiano, além das alusões à plástica visual e, por conseguinte, à postura pictórica.

Outro estudo que se dedica à poesia saramaguiana é nomeado de “Todos os nomes: José Saramago e a poesia lírica” (2006), escrito por Maria Irene Carvalho que propõe uma pesquisa a respeito do lirismo presente em seus romances, além de considerar “os graus da poesia lírica”, de Fernando Pessoa. Nesse texto, a pesquisadora buscará compreender como

é utilizado o heterônimo de Pessoa na ficção, considerando o contexto de pós-modernidade. Voltando-se para a prosa de *O ano da morte de Ricardo Reis*, a autora afirma “O facto e a ficção, ou melhor, a história e o poético, misturam-se de forma intrincada neste romance” (2006, p.378). Possuindo como embasamento teórico os escritos de Hegel e Nietzsche, Carvalho afirma que “A originalidade de *O ano da morte de Ricardo Reis* consiste em o romance, sem deixar de ser romance, fazer o poético aparecer, ao mesmo tempo que teoriza a poesia lírica”. (2006, p.383).

Por sua vez, Maria da Glória Bordini (2011), no artigo “Poeta apesar de si mesmo”, seguirá, também, com uma análise de poemas selecionados da obra *Provavelmente alegria*. O estudo destacará as formas de ode, elegia e do poema de amor na lírica saramaguiana, além de, também, vermos em sua composição a referência ao nosso objeto de investigação, *O ano de 1993*, no qual afirma como sendo o anúncio de uma “virada para a prosa” (2011, p.213), haja vista a exposição de temáticas que viriam a ser caras em seus romances. Além disso, a pesquisadora não deixa de lado a complexidade formal da produção, ao dizer:

Não se pode afirmar, porém, que este último texto recai na ilusão da representação através de uma linguagem direta. Ao contrário, formalmente leva a fragmentação ao extremo, rompendo com a ideia de verso e de período oracional, e no plano do conteúdo, reinvoca o real magicamente subvertido que logo motivaria sua melhor arte romanesca. (2011, p.213).

Importante ressaltar que, mesmo brevemente, a pesquisadora diz respeito a poemas “com ares surrealistas” (2011, p.212), que não são exemplificados, todavia este Surrealismo é verificável em sua prosa poética<sup>18</sup>. Dividido em subtópicos, Bordini discorrerá sobre como a poesia de José Saramago apresenta as formas clássicas.

Na seção “A ode: a interrogação do poder”, a autora explica que “Em Saramago, a ode não possui o sentido coletivo do coral trágico dirigindo-se a uma audiência que compartilha o horror e a piedade. É pessoal, e embora seu emprego dessa forma lembre o tom elevado de Camões, é em Fernando Pessoa, (...) que nela está mais presente” (2011, p.2011), exemplificado no poema “Nesta rasa pobreza”, no qual veremos aspectos de uma lírica aos moldes de Ricardo Reis, mas como reforça a escritora, porém sem a presença cética.

<sup>18</sup> Explanamos alguns desses exemplos no primeiro tópico deste capítulo e aprofundaremos no terceiro capítulo, “*O ano de 1993* e o Surrealismo: interdiscursividade”.

Em seguida, teremos a parte chamada “A elegia: pranto amordaçado”, em que se discorre acerca da elegia apresentada por José Saramago aproximando-se, novamente, de Camões e dos heterônimos de Pessoa, mas dessa vez Alberto Caeiro. Segundo Bordini, essa produção “Ensaia, porém, um pranto amordaçado, que, assim impedido, pelo eu e pelo outro, não pode ser derramado” (2011, p.217). Esse lamento relaciona-se ao anseio por liberdade e as questões do tempo.

Dentre as exemplificações, encontra-se o poema “Antes calados”, no qual teremos o apelo por imagens concernentes a um contexto de repressão, que nos remete à narrativa *O ano de 1993*. Para Bordini, o elegíaco em José Saramago se faz presente “na pergunta final [Mais perguntas, amor? Antes calados]”, pois “comanda o silêncio antes das possibilidades de rebelião do grito” (2011, p.217), esse assunto viria a ser trabalhado em outras obras do autor.

Na última seção nomeada “O poema de amor: amante de mãos dadas”, a autora destaca assuntos comuns, apresentando-os como algo que transpõe as barreiras físicas, alcançando o que é transcendente. Além disso, frisa-se o teor erótico presente em muitos dos poemas, a exemplo de “Onde”, no qual será possível perceber a intimidade de um casal, “onde os dedos retraem novas órbitas” (1998, p.18). A pesquisadora afirma que “A poesia amorosa de Saramago revela uma sensibilidade única no trato com o amor e o sexo, que ele não compartimentaliza. Ele não degrada a relação e, sem falsos moralismos, nos poemas de amor ou nos textos eróticos, atribui à mulher um *status* misterioso”. (2011, p. 221).

Para tanto, podemos perceber os diversos ramos tomados por José Saramago no seu fazer poético, seja em suas inspirações ou em suas inclinações temáticas e estilísticas, aspectos esses que viriam a ser reiterados no seu trabalho ficcional. Para concluir a pesquisadora (2011, p.222) ainda afirma:

Nas formas poéticas empregadas por Saramago em *Provavelmente alegria*, as estruturas de apelo ao leitor ocorrem pela reivindicação, pela exortação, pela interrogação, pela denúncia, pela metáfora que requer a descobertas das semelhanças e por vezes pela lacuna do verso, como a análise de alguns poemas constata.

O artigo “‘Vem de que o poema?’ - Considerações sobre a poesia de José Saramago” (2016), Sandra Aparecida Ferreira propõe uma pesquisa acerca da metapoesia presente em *Provavelmente Alegria* e *Os poemas possíveis*, utilizando como apoio a teoria de Paul Ricouer e Roman Jakobson, no que concerne à função da linguagem poética. A pesquisadora tecerá reflexões sobre esse aspecto reiterado em alguns poemas, como explica:

Na metapoesia de Saramago, portanto, é evidente a consciência de que o poeta constrói o poema e a si mesmo, porque assume o risco de sondar tanto o que é poema quanto o ser poeta (“poeta não é gente, é bicho coiso”), afirmou provocativamente em “Circo”. Saramago, assim, soma, às suas virtudes poéticas a faculdade argumentadora de um crítico, o que lhe confere uma aura clássica. (2016, p.18).

Neste texto, a autora aponta para uma “tendência desestabilizadora da linguagem” (2016, p.29), afirmação que torna possível uma aproximação com a escrita surrealista, uma vez que este estilo atribui à palavra uma nova dimensão, indo além do sentido denotativo e concedendo uma liberdade artística.

A propósito da inferência surrealista teremos, no artigo citado, o apontamento de uma visão comparativa entre versos de “O poema é um cubo de granito”, e o filme “Um cão Andaluz” idealizado pelos adeptos do Surrealismo Luis Bruñuel e Salvador Dalí, isso porque ambas as linguagens criam a imagem de um olho sendo seccionado, no caso de Saramago seria o poema um cubo de granito que cortaria o olho do eu-lírico. Com base na interdiscursividade com o Surrealismo, podemos aludir as palavras de Villaseñor (2006, p. 5) ao discorrer que:

A evocação libertadora do inconsciente também ganharia sua forma plástica nas obras de artistas como Salvador Dalí, Juan Miró, René Magritte, dentre outros, cujos trabalhos, a despeito da notória diversidade de técnicas de composição, conferem visualidade ao onirismo e ao gosto pelo nonsense. A valorização surrealista do efeito perturbador da imagem não tardaria a passar das telas da pintura para as telas do cinema.

Percebemos a importância das escolhas léxicas do autor refletidas, também, em outras obras, seja em seus romances ou na prosa poética de *O ano de 1993*, no qual por inúmeras ocasiões o sujeito poético se debruça sobre os sentidos das palavras. Sandra Ferreira (2016) finaliza seu artigo, “Vem de que o poema? ” - Considerações sobre a poesia de José Saramago”, reforçando o fazer poético do autor português:

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

Por meio da exposição cronológica de algumas investigações, percebemos a pertinência de uma leitura que busque verificar, de fato, o impacto que os traços do estilo surrealista, presentes, podem provocar no discurso de José Saramago. Posto isso, essa inspiração associada à vanguarda francesa sinalizada por muitos dos autores, aqui

identificados, será minuciosamente verificada no estudo que propormos da obra *O ano de 1993*.

## 2.2 Perspectivas sobre a obra *O ano de 1993*

O presente tópico centra-se nos estudos críticos já publicados acerca do último livro da trilogia poética de José Saramago. Por meio desses estudos, vamos expor as questões que mais chamaram atenção dos pesquisadores, além de debatermos as visões relacionadas à estrutura e a interdiscursividade que a construção da produção possibilita.

*O ano de 1993* atesta uma organização gráfica semelhante à de versículos. Subjacente a essa mancha gráfica, transparece um conteúdo de feição apocalíptica, sendo notória a presença de elementos insólitos que aludem a uma herança estética surrealista, especialmente no que se refere às descrições e às sugestões visuais. É possível verificar na obra de José Saramago uma preocupação com a formação de cenários homólogos aos da pintura, como a composição de paisagens, retratos e naturezas-mortas.

Com relação à referência ao Surrealismo sabemos que este movimento recebeu uma teorização em dois principais manifestos. São eles: *O Manifesto do Surrealismo* (1924) e o *Segundo manifesto do Surrealismo* (1929). Desde a formação do grupo surrealista, os membros da estética concordaram em expor no *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, uma lista de artistas considerados referências. Para eles, os intelectuais selecionados defendiam uma postura próxima do pensamento surrealista, por isso eram dignos de admiração, como foi dito: “Baudelaire é surrealista na moral / Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures/Mallarmé é surrealista na confiança” (1973, p.192). Outros escritores também são lembrados, como Chateaubriand, Sade, Poe, Reverdy, Roussel.

Importante ressaltar que o poeta francês Rimbaud dedicou-se à construção de poemas em prosa, forma adotada por José Saramago em *O ano de 1993*. Azevedo (2012, p. 145) discorreu sobre o cuidado para com a estrutura selecionada por Rimbaud afirmando que: “Breton põe em destaque ‘Royauté’, ‘Dévotion’ e ‘Parade’, poemas em prosa de Rimbaud”. É fato que em 1929, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, o idealizador André Breton retira algumas posições, dentre elas, o nome das referências artísticas, passando a ter um discurso mais enfático relacionado à ideologia, questão que será discutida no capítulo seguinte. Pretendemos reforçar com esta contextualização o fato de que o Surrealismo tratou-se de uma vanguarda baseada em muitas outras referências para a produção de sua arte.

Não podemos esquecer o caráter plástico tão relevante para o movimento francês e responsável por contribuir com a composição de cenários na narrativa, a exemplo de *O ano de 1993*. O estilo apresentado no poema em prosa saramaguiano sensibiliza a memória visual do leitor, por meio de uma imersão no universo pictórico que pode ser visualizada logo no primeiro verso com o trecho: “Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993” (2006, p.7). Essa descrição apresenta um dos maiores nomes da pintura surrealista, o espanhol Salvador Dalí, para introduzir a atmosfera do ambiente ficcional que será desenvolvido no decorrer da narrativa.

Ronaldo Ventura Souza (2008) encontra em “*O ano de 1993: um texto apocalíptico ou o prenúncio da heterodoxia religiosa em Saramago*”, ao propor em sua análise uma leitura dos rastros bíblicos dispostos no enredo. Souza destaca, ainda, o tema de seu estudo comparativo relacionado ao caráter religioso (2008, p.183), afirmando que “A relação desse livro com o texto bíblico<sup>19</sup>, seja pela sua característica versicular, seja pelo seu tom profético e visionário, antecipa, na obra de Saramago o trato do tema religioso que dará origem a um dos livros mais polêmicos do autor: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*”. Em relação à influência do Surrealismo, o pesquisador entende que a alusão a Salvador Dalí

nos remete a uma paisagem marcadamente surrealista, em que impera o imaginário, a transgressão dos limites do real, o onírico”. É fato que todo o espaço de *O ano de 1993* construído sobre sombras e opacidades, no qual o real não é a representação do comum, uma vez que as situações reiteram o caráter imaginativo, beirando a distopia (2008, p.181).

O ensaio nomeado “De *O ano de 1993* a *Ensaio sobre a cegueira: A construção do espaço marginal na obra de José Saramago*”, escrito por Murilo de Assis Macedo Gomes, centra-se na análise dos ambientes de contexto marginal, para ele heterotópicos, figurativizados nas narrativas saramaguianas. Segundo Gomes (2013, p.104), essa configuração tem seu início já na publicação de 1975:

Assim como ocorrera em *O ano de 1993*, em que o espaço da prisão e o espaço da cidade estavam em correspondência, se completavam como uma heterotopia da exclusão, em *Ensaio sobre a cegueira*, se dá o mesmo, os espaços do manicômio e da cidade se espelham em um processo de marginalização, no qual a exclusão social é discutida permanentemente. Isso determina uma linha de força na obra de Saramago que, após duas décadas de publicação de *O ano de 1993*, mantém de maneira coerente seu projeto literário de dar voz aos excluídos pela História Oficial, de colocar em discussão a lógica ordenadora e segregadora do pensamento ocidental, de construir literariamente espaços nos quais a margem e as condições de exceção não sejam condicionadas somente aos menos favorecidos na hierarquia

<sup>19</sup> A referência bíblica em *O ano de 1993* será analisada no último capítulo.

social, o que a princípio se dá, mas, paulatinamente, vai tomando uma dimensão ampla e humana.

Na citação de Gomes (2013), bem como no estudo de Souza (2008), vemos que os autores reiteram a ideia de que nas obras poéticas saramaguianas já se insinuem figuras e temas que seriam desenvolvidos em seus romances. Como a crítica apontou, em *O ano de 1993* já havia rupturas até mesmo no âmbito das convenções gráficas, como a referente ao uso não convencional da pontuação, prática efetivada no romance *Levantado do chão* (1980). Como explica no artigo “Entre a poesia e a prosa: o exercício dos gêneros em José Saramago”, Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira<sup>20</sup> (1999) assim se posiciona sobre o prelúdio que podemos dizer temático-figurativo, apresentado pela obra *O ano de 1993*:

Depois dela manifestam-se duas vertentes: uma representada pela retomada da prosa de grande fôlego, sob a forma do romance, com *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, outra, pela aventura de menor extensão, mas não menos complexidade, com a publicação em 1978 da coletânea de seis contos de *Objecto quase*. (1999, p.196).

Oliveira afirma ainda que “Se, por um lado, a origem dos ‘nexos, temas e obsessões’ (SARAMAGO, 1985, p.13) está na obra poética, é *n’O ano de 1993* que se localizam o sorvedouro para onde tudo converge e a fonte de onde tudo brota como água renovada” (1999, p.197). Essa afirmação reforça o aspecto transitório do poema em prosa, visto que ao mesmo tempo em que veremos aspectos já aludidos nas publicações poéticas anteriores de Saramago, teremos uma originalidade formal e temática, situando-a com um primeiro momento de instauração de estilo maduro do escritor.

Retomando o ensaio de Ramalho (2006, p.385) acerca da poesia saramaguiana, veremos que a autora dispensa atenção à estrutura e ao estilo do poema em prosa, transpostos em indicações de ficção-científica e distopia. Além disso, teremos, assim como em outras pesquisas, uma referência à vanguarda surrealista no enredo, utilizando as próprias palavras do escritor em uma entrevista a Carlos Reis (1998, p.136):

Os críticos comentam-lhe com justeza o título orwelliano, o Surrealismo épico, o modo disfórico, a referência utópica do fecho e as tonalidades apocalípticas. As suas afinidades com a ficção científica apontam também para uma concepção de tempo não linear, que é próprio da poesia lírica. Aliás, é curiosa a forma como Saramago define o tempo do seu romance como um “tempo poético, feito de ritmos, de suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço,

<sup>20</sup> O ensaio “Entre a poesia e a prosa: o exercício dos gêneros em José Saramago”, da autoria de Lúcia Wiltshire de Oliveira foi extraído da seguinte referência: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

tempo com as suas leis próprias, 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, repito, é um tempo poético, pertencente à recitação e ao canto.”.

A problematização acerca desse poema em prosa é perceptível, também, no estudo “*O ano de 1993* representação e poder - provérbios”, de Américo António Lindeza Diogo. Segundo o pesquisador, “o provérbio vem de facto significar o confinamento de toda a história dos homens, presente, passada e futura, à pré-história (Marx). O que *O ano de 1993* nos apresenta é mais uma repetição dessa antropocência que constantemente se fica pelos inícios, apesar de todas as promessas – e sejam elas prometeicas ou narcísicas” (1999, p.65). Veremos nesse texto crítico, além da atenção à estrutura formal do livro, uma análise que pontua a questão ideológica.

Diogo apresenta uma analogia do poema em prosa com a pré-história. Para o autor, *O ano de 1993* transforma esse período, afirmando tratar-se da “perda do humano da linguagem, e o contá-la alegoricamente como uma queda na pré-história” (1999, p.98). Importante destacar que, em seguida, o escritor refere-se à Ana Hartherly, primeira crítica do livro *O ano de 1993*, pioneira ao identificar uma aproximação com o texto de George Orwell. Diogo (1999, p.72) dispensa atenção nas palavras da pesquisadora relacionadas à literariedade:

Segundo um saber de “hoje” que é um saber inquestionável, i. é teórico, a obra possuiria uma literariedade literária (a literariedade poética) e integraria uma evolução histórica do facto-poético-literário, com começos a datar do formalismo russo: “a literalidade poética levada ao extremo da objectivação, conduziu a poesia concreta e ao desenvolvimento do poema visual, enquanto a poesia dita tradicional, lírico-discursiva, seguiu o caminho da ficção, identificando-se com a prosa. (Hartherly *apud* Diogo, 1976, p.87).

Muitas exemplificações analisadas relativas ao texto de Saramago podem ser encontradas no artigo de Diogo que se utiliza de muitos teóricos para sua leitura, a exemplo de Horácio Costa e Lukács para a construção de seu pensamento.

Paulo Ricardo Kralil Angelini (2013, s/p) no ensaio “Sobre um mundo em ruínas: José Saramago e Gonçalo Tavares em diálogos simbólicos” (2013, s/p) apresenta um estudo comparativo no qual busca analisar *O ano de 1993* e a obra *Um homem: Klaus Klump*, que, segundo o autor, expõe uma ambientação próxima, uma vez que ambas são de ordem apocalíptica. Angelini aponta que: “nas duas obras, esses elementos hostis estão em deslocamento, à caça das pessoas que circulam ou que se escondem. Os tanques de guerra na obra de Tavares, os animais mecânicos na de Saramago”.

É perceptível que as circunstâncias apresentadas pela ambientação de Saramago transparecem muitos infortúnios e cenas densas. Leite Jr. (2015) em “Violência e resistência no discurso de Saramago: anotações semióticas”, dedica-se ao estudo semiótico de base greimasiana acerca das manifestações da violência em três livros de José Saramago: *O ano de 1993*, *Memorial do convento*, *O ensaio sobre a cegueira*. Como sabemos, a história contada em *o ano de 1993*, expõe as desventuras de pessoas tentando desvencilhar-se de um sistema autoritário. Nesse percurso em busca da libertação, veremos a recorrência de situações violentas, figurativizadas pelas torturas, estupros, agressões psicológicas e perseguições. Sobre esse contexto Leite Jr. afirma:

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

O viés surrealista, nesta produção, é utilizado como caminho para a construção figurativa de uma sociedade oprimida, no qual teremos descrições que apelam para a visualidade, aspecto semelhante à proposta pela vanguarda francesa, além de outros fatores comuns como a presença do insólito e do maravilhoso que comparecem no cotidiano daquela ficção. A perspectiva visual também chamou atenção da pesquisadora Luciana Stegagno Picchio (2015), no texto “O futuro do passado: *O ano de 1993* de José Saramago”, que assim considera a dimensão pictórica do discurso saramaguiano:

Há uma outra característica que confere a *O Ano de 1993*, uma conotação universalista: a sua dimensão pictórica. Na propensão sinestética própria de muitas obras de Saramago, escritor extremamente sensível às artes plásticas e muito versado nelas, como confirmam por um lado a *Viagem a Portugal*, o *Manual de Pintura e Caligrafia* ou a monografia sobre *Mantegna*, Saramago constrói este seu texto como uma sucessão de diapositivos. Projectados na sua estaticidade numa parede branca, distanciados por intervalos temporais e visuais em que os versículos assumem uma função quase de didascalias, estes slides, escolhidas num preciso sector da pintura europeia, conferem ao conjunto o carácter doentio, de cunho entre o simbolista e o surrealista.

Picchio analisa a estrutura e alguns episódios do poema em prosa. Em um deles veremos a descrição da rua das estátuas – “vem andando grupo de pessoas na direção da rua das estátuas” (2007, p.25) –, que a pesquisadora relaciona ao quadro que retrata manequins, a exemplo de *Piazza d'Italia com estátua de Cavour*, de 1974 (Anexo II), de Giorgio de Chirico, pintor grego, relacionado à estética surrealista. A propósito de Chirico, podemos

evocar as palavras de seu texto “Meditações de um Pintor” (1912) as quais refletem sobre a pintura:

Qual será o objetivo da pintura futura? O mesmo da poesia, da música e da filosofia: criar sensações antes desconhecidas; eliminar da arte tudo o que for rotina aceita, todo tema, em favor de uma síntese estética; suprimir totalmente o homem como guia ou como meio de expressar símbolo, sensação ou pensamento; libertar-se de uma vez por todas do antropomorfismo que sempre agrilhoa a escultura; ver tudo, até mesmo o homem, em sua qualidade de homem, em sua qualidade de coisa. (CHIPP, 1996, p.402).

Se observarmos o quadro de Chirico, aqui em anexo, bem como a descrição de *O ano de 1993*, perceberemos em comuns o jogo de luz e sombras que provocam uma ilusão de efeito de movimento, contudo elas estão estáticas, assim como aqueles que sofrem a opressão de um governo autoritário.

Maria Victória Ferrara (2017) em “*O ano de 1993. A poesia distópica de José Saramago*” discorre acerca de aspectos desta obra de José Saramago, iniciando com uma contextualização biográfica sobre o autor e a obra. A autora, assim como outros críticos, identifica o discurso de *O ano de 1993* como sendo surrealista, distópico e que expõe um engajamento político. Ferrara (2017, p.43) chama atenção para a escrita prosaica, explicando em uma de suas notas a ascendência surrealista da forma versicular adotada nessa obra:

A métrica define o versículo como o verso que ostenta uma extensão não fixa que não segue nenhum tipo de rima e não conta com uma quantidade de sílabas e métricas determinadas. Em outras palavras, um verso de extensão indefinida, sem rima, que se sustém unicamente pela coesão interna de seu ritmo. Na poesia moderna, o Surrealismo soube utilizar como característica distintiva de seus poemas os versículos, evidenciando suas estreitas relações com o verso livre e o poema em prosa. Paul Claudel (1868-1955) defende como formulação híbrida perfeita o versículo, porque nele se combinam, formando um todo harmonioso, pensamento e ritmo.

A presente pesquisa localizou, também, duas teses que estudaram essa mesma produção, embora sob perspectivas diferentes. São elas: “O Animal Humano: ficção especulativa e alegoria em *A Hora dos ruminantes*, de José J. Veiga e *O ano de 1993*, de José Saramago”, de Lucas Antônio Oliveira (2012); e “A poesia de José Saramago: Análise de *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *O ano de 1993*”, de Elielson Antônio Sgarbi (2013). Utilizaremos, também, essas pesquisas como embasamento teórico, especialmente a de Sgarbi.

Na tese de Oliveira (2012), teremos a exposição de um estudo comparativo entre as obras feitas por José J. Veiga e José Saramago, centrando seu fazer interpretativo em

questões pautadas na presença do fantástico e no aspecto alegórico nessas produções. A respeito de *O ano de 1993*, Oliveira (2012, p.53) destaca a originalidade do poema em prosa, percebendo sua particularidade estilística em relação aos livros anteriores:

Mais do que um divisor de águas entre sua produção poética e narrativa, *O ano de 1993* representa uma mudança importante na própria arte ficcional que Saramago havia desenvolvido, e que indicaria caminhos a serem seguidos em suas produções futuras. O principal da transformação representada por *O ano de 1993* em comparação com sua prosa ficcional anterior, marcadamente *Terra do pecado*, é a ruptura com o cânone da representação realista, realizado principalmente através da opção pelo maravilhoso.

Por sua vez, o trabalho de Elielson Antônio Sgarbi (2013), importante para apuração da fortuna crítica exposta no presente estudo, propõe uma análise da trilogia poética de José Saramago. Ao voltar-se para o terceiro livro dessa fase, Sgarbi afirma que “mesclando elementos da estética surrealista e neorrealista, *O Ano de 1993* tece, alegoricamente, uma crítica ao regime salazarista que perdurou em Portugal por mais de quarenta anos”. (2013, p.76). O pesquisador elabora, outrossim, uma seção para discorrer sobre a relação de *1984*, de George Orwell com a obra de Saramago, assunto que discutiremos no terceiro capítulo:

No itinerário poético saramaguiano, *O Ano de 1993*, assim como *1984*, também recria uma atmosfera fundamentada na repressão e na tortura. De registro marcado pelo fantástico (cria um mundo regido por leis diferentes das naturais) e apoiado em um forte fio imagético. (2013, p.85).

Feita a revisão bibliográfica concernente a *O ano de 1993*, verificamos, que em comparação a outras obras saramaguianas, não temos grande diversidade de estudos teóricos acerca do poema em prosa. Os estudos, aqui expostos, apresentam pontos em comum e um deles é a identificação do texto com o Surrealismo. Portanto, cabe a este estudo elaborar uma análise do efeito de sentido provocado pela presença Surrealismo no discurso, especialmente, ao que se refere à relevância da plástica visual.

### 3 O ANO DE 1993 E O SURREALISMO: INTERDISCURSIVIDADE

“Digam a si mesmos que a Literatura  
é um dos mais tristes caminhos  
que levam a tudo” (Breton, 1924).

Nesse estudo que se propõe, sobretudo, investigar o efeito de sentido pictórico em *O ano de 1993* foi possível identificar elementos discursivos que suscitam o cotejo com os aspectos apresentados por André Breton. Verificamos que a interdiscursividade que ocorre em *O ano de 1993* dá-se principalmente no plano ideológico, pelo que podemos inferir dos arranjos construídos no espaço de polêmica das isotopias. Contudo, antes de passarmos ao exame do texto, ressaltamos que interdiscursividade<sup>21</sup> difere de intertextualidade<sup>22</sup>, como explica Fiorin (2008, p.52):

Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando o texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade.

Nessa pesquisa, entenderemos a interdiscursividade como uma relação dialógica que se refere tanto a alusões, como a construções de ordem parafrásica associadas ao movimento surrealista. A publicação do poema em prosa data de 1975, época em que os grupos surrealistas de Portugal já não exerciam suas atividades com a efervescência dos anos 1940. No entanto, é possível verificar uma influência da vanguarda comprovada por meio de traços recorrentes nas características apresentadas no enredo. O teórico Horácio Costa (1997, p.223) constata a presença do Surrealismo, na poética de Saramago, apontando:

Sem dúvida, a proliferação imagética somada à mecânica da analogia e da justaposição na produção do texto, todos factores atinentes à estética surrealista, significa uma liberação de José Saramago em direção a uma maior valorização do imaginário na sua escrita que, a partir da publicação de *O Ano de 1993* manterá uma porta aberta, e de alta rentabilidade literária, para o maravilhoso.

<sup>21</sup> Carlos Ceia sintetiza um pensamento sobre termo interdiscursividade no *Dicionário de termos literários* (2008) da seguinte forma: “O sentido que apreendemos na interdiscursividade resulta de um diálogo vivo entre os discursos combinados, dinâmica que Bakhtin descreveu nos estudos sobre o romance de Dostoiévsky. Aquilo a que chamou “fios dialógicos vivos”, decisivos na constituição de qualquer discurso, é a base de construção da interdiscursividade. Trata-se do jogo dialógico entre os textos instalados no discurso”. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/interdiscursividade>> Acesso em: 18/06/2018.

<sup>22</sup> Segundo Greimas & Courtés (2012, p. 272) a intertextualidade “implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de “discursos”) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformações de modelos, mais ou menos implícitos.”

Sabemos que a vanguarda surrealista procurava, sobretudo, a liberdade de experimentação artística. Apresentando interesse sobre o inconsciente e apoiando-se nos estudos de Freud e Marx, os artistas do Surrealismo reagiam contra a coerção inibidora do racionalismo e dos valores da burguesia da época. Essa estética foi teorizada, principalmente, em três manifestos: *Manifesto do Surrealismo* (1924), *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929) e o terceiro que se chama Prolegômenos a um *Terceiro Manifesto do Surrealismo ou não* (1942). Breton define o movimento produzindo o seguinte verbete em *O Manifesto do Surrealismo* (1924):

SURREALISMO, n.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.  
 ENCICLOPÉDIA. *Filosofia*. O Surrealismo baseia-a na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los a eles na solução dos principais problemas da existência. (2001, p.40)<sup>23</sup>.

André Breton, em seu primeiro manifesto, apresentará a estética francesa formalmente ao mundo. Posicionando-se contra o controle racional que impossibilita as expressões, seja da imaginação, seja da loucura, Breton destacará os estudos freudianos, que influenciaram a postura do grupo. Com isso, o Surrealismo começa a difundir-se no universo intelectual, agitando a cena cultural em meio a um contexto entre guerras.

Os preceitos surrealistas ecoaram em diversos países além da França, entre os quais não é exceção o exemplo tardio de Portugal, no qual houve o movimento do “Grupo Surrealista de Lisboa”, em 1947. Sobre a experiência portuguesa, assim explica Moisés (2010, p.283) “prolongavam sintomas de rebeldia e vanguardismo observados desde 1935, com Antônio Pedro e sua teoria do Dimensionismo e seus laivos surrealistas, e 1940 com a pintura de Antônio Dacosta, que se beneficiava do libertarismo surrealista”. Certamente essas ideias artísticas reverberaram na produção de Saramago, seja pelo teor social crítico de sua proposta literária, seja pela imagética surrealista, refletida na insólita sugestão de visualidade.

<sup>23</sup> SURREALISME n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (Breton, 1924, p.36).

Cinco anos depois do primeiro manifesto, Breton lança o seu *Segundo manifesto do Surrealismo*, em 1929. Neste texto veremos a insatisfação por parte do autor, que profere duras críticas a posturas de alguns membros dos grupos. O mentor do Surrealismo retira muitas de suas posições defendidas no manifesto anterior, a exemplo dos nomes de escritores que, anteriormente, foram apontados como influenciadores da estética. O próprio Breton (1929, p.1) afirma na nota *Advertência para a reedição do segundo manifesto* (1946)<sup>24</sup>:

Em minha maneira de ver, as páginas que se segue contêm lamentáveis vestígios de nervosismo. Nelas se encontram recriminações de importância desigual: é claro que certas defecções foram duramente ressentidas e, de saída e sem mais, a atitude - de importância inteiramente secundária - tomadas a respeito de Rimbaud e Baudelaire levarão a pensar que os mais maltratados poderiam ser aqueles nos quais se depositou a maior fé inicial, das quais se esperava mais. (2001, p.143).<sup>25</sup>

Com o apoio desses dois manifestos elaborados por André Breton, contextualizados brevemente, traçaremos nossa leitura comparativa à luz da semiótica. Podemos depreender que *O ano de 1993* retrata uma sociedade idealizada disforicamente, isso na perspectiva dos habitantes e do próprio narrador, que deixa transparecer essa posição ao referir-se à cidade sitiada como uma “cidade doente” (2007, p.11), enfatizando o estado de extrema dominação.

No entanto, os moradores apresentam-se empenhados em lutar contra essas forças que parecem sair de uma ordem sobrenatural, força essa apoiada por um feiticeiro-mor que, “intervém quando ao comandante das tropas de ocupação apraz usar o chicote” (2007, p.29). Para esses habitantes o objeto de valor é a liberdade, e é pela motivação de um querer libertário que eles buscam entrar em disjunção com os ocupantes autoritários.

Os moradores da cidade são tratados como “tribos” e sobrevivem de forma nômade, uma vez que se encontram em uma circunstância de fuga, figurativizada pela peregrinação constante, sendo, assim, um meio para buscar a separação com esse sistema. A princípio, essas pessoas estão em conjunção<sup>26</sup> com esse sistema opressor, já que estavam sujeitas às ordens dos ocupantes, sendo a dominação pela violência um objeto de valor para os

<sup>24</sup> Tradução elaborada por Sérgio Pachá, extraído do livro *Manifestos do Surrealismo*, de André Breton (2001).

<sup>25</sup> Texto original: “A mes propes yeux les pages qui suivent portent de fâcheuses traces de nervosité. Elles font état de grifes d’importance inégale: il est clair que certaines défections ont été cruellement ressenties et, d’emblée, à ele seule, l’attitude – tout épisodique- prise à l’égard de Baudelaire, de Rimbaud donnera à penser que le plus malmenés pourraient bien être ceux em qui la plus grande foi initiale a été mise, ceux de qui l’on avait attendu le plus” (Breton, 1929, p.1).

<sup>26</sup> Segundo Greimas & Courtés (2012, p. 90), “convém reservar o nome de conjunção para designar, paradigmaticamente, um dos dois termos (juntamente com a disjunção) da categoria da junção, que se apresenta, no plano sintagmático, como função (= relação entre o sujeito e o objeto) constitutiva dos enunciados de estado”.

dominadores, isso porque a população é manipulada por meio das ameaças e das torturas frequentes.

Verificaremos na narrativa uma recorrência de isotopias que corroboram para a figurativização de um espaço marcado pela violência, onde pessoas são submetidas a diversos infortúnios, lugar suscitado, sobretudo, pelas lexias que remetem à opressão e ao contexto de dominação, o que torna visível aos leitores o espaço do enredo. Nesse ambiente, animais biônicos e instrumentos inusitados como um “olho que não dorme nunca” (2007, p.47), são elaborados para reforçar o controle da população. Além disso, teremos a presença insólita de lobos que invadem a cidade e passam a caçar pessoas que, ansiando a liberdade, procuram desvencilhar-se da barbárie, elementos que fomentam, ainda mais, a figurativização de um ambiente extremamente opressor.

A descrição do espaço retratado contribui para o efeito de sentido insólito, uma vez que ele é reforçado pela presença de elementos incomuns, haja vista a presença do feiticeiro e a inversão comportamental entre animais e pessoas<sup>27</sup>. Importante ressaltar que tudo isso é construído pelas isotopias<sup>28</sup> temático-figurativas, que proporcionam ao texto uma unidade temática a partir de toda uma diversidade figurativa e orientam o leitor a crer na realidade ficcional reinventada. Segundo Barros (2008, p.87):

isotopia é a reiteração de quaisquer unidades semânticas (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso, o que assegura sua linha sintagmática e sua coerência semântica. Há, ainda, as isotopias figurativas que se caracterizam pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras apresentadas e correlacionadas a um tema, o que contribui ao discurso uma imagem organizada da realidade.

Ao transcorrer o texto, é possível verificar um anseio esperançoso que estimula a luta pela reconquista do espaço e pela busca do viver livre. Entretanto, todos esses fatos deixaram marcas, percebidas ao decorrer dos anos, como aponta a sentença: “Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter sido” (2007, p.125). Nela, mas não somente nessa passagem, percebe-se a evocação dos tempos passados, revelando a necessidade do conhecimento acerca da História, para que, munidos de consciência, erros do passado não se repitam no presente. Tal saber, observado do ponto de vista do arranjo actancial, constituiria

<sup>27</sup> Trataremos com mais minúcia a questão do “efeito de sentido insólito”, no quarto capítulo, nomeado de “A dimensão pictórica em *O ano de 1993*”.

<sup>28</sup> Definições acerca de tal conceito serão apresentadas posteriormente, no último capítulo deste estudo.

uma competência que, ao lado do poder, habilitariam o sujeito figurativizado pela população oprimida ao fazer revolucionário necessário à sua emancipação histórica.

A interdiscursividade entre o Surrealismo e a obra *O ano de 1993* é enfatizada pelas perspectivas incomuns, tanto no que concerne à forma, como ao conteúdo apresentado. Isso nos permitirá compreender como o autor constrói seu discurso, valendo-se de efeitos de sentido relacionados ao estranhamento.

A propósito do estranhamento, cabe chamar atenção para a escolha paratextual assinada pelo cronista Fernão Lopes, escolhida como epígrafe do poema em prosa, extraída da *Crónica de D. João I*, que diz: “...porque scpvendo homem do que nom certo, ou contara mais curto do que foi, ou fallara mais largo do que deve; mas mentira em este volume, he muito afastada da nossa voomtade”<sup>29</sup>.

Fernão Lopes ficou conhecido como guarda-mor e cronista de D. João, sendo uma importante personalidade da literatura histórica medieval. Seu trabalho com a linguagem destacava-se, sobretudo, porque era uma personalidade capaz de promover o entrecruzamento entre o real e a expressão da imaginação. Ora, retornando à ideia de Saramago, é irrefutável que o enredo construído, em *O ano de 1993*, trata-se de uma ficção direcionada para uma configuração de teor pessimista. Porém, por outro lado, não foram poucos os países que vivenciaram o drama de um sistema opressor ao longo da História, contextos em que torturas, cassação de direitos e, não raramente, massacres limitavam a liberdade individual ou coletiva.

O poema em prosa de Saramago parte, portanto, de uma realidade para elaborar outra, ultrapassando o racional ou o que é comumente visualizado. Mas, assim como nas crônicas de Fernão Lopes, não se trata de uma mentira, que, observada no microuniverso semântico do quadrado semiótico empregado na veridicção, seria aquilo que não parece e nem é. Na ficção de Saramago, o conjunto figurativo, marcadamente insólito, pode não parecer verdadeiro, mas efetivamente o é, até porque os modelos opressivos variam quanto ao parecer, mas se reiteram quanto ao ser.

Partindo da premissa de que é possível verificar indícios surrealistas na obra *O ano de 1993*, apesar das peculiaridades expressas pelo estilo de José Saramago, iremos analisar e identificar alguns desses atributos no enredo, tais como: a liberdade estrutural e temática, a importância da imagem, a atmosfera onírica e maravilhosa, a posição política da estética

<sup>29</sup> Tradução nossa para a Língua portuguesa atual: “Porque escrevendo o homem do que não é certo, ou contará mais curto do que foi, ou falará mais largo do que deve; mas mentira em este volume, é muito afastada da nossa vontade.”

expressa na ficção, entre outros aspectos. Vejamos, pois, como se efetivam esses traços nos seguintes tópicos: (1) arte e engajamento, (2) O viés ideológico e (3) experimentação estética. Logo após, ainda no que concerne à interdiscursividade, refletiremos acerca de algumas considerações possíveis entre a obra de George Orwell, *1984* e o poema em prosa, de José Saramago.

### 3.1 Arte e engajamento

A postura engajada é fator comum entre a produção de José Saramago e os princípios surrealistas. Percorrendo a biografia do autor português podemos verificar seu ativismo na defesa pelo socialismo em seu país. Saramago vivenciou anos da ditadura salazarista em Portugal, que resultou na Revolução dos Cravos, em 1974, responsável por depor um regime de ditadura que durou mais de quarenta anos. Mesmo depois do ocorrido, o escritor continuou sua atividade crítica seja no seu ofício no *Diário de Notícias* e *Diário de Lisboa*, seja na sua expressão literária de exercício extenso posteriormente.

O presente estudo não terá como objetivo o enfoque de uma análise biográfica incorporada a partir da obra saramaguiana, mas sim a leitura comparativa de aspectos comuns às produções literárias, especialmente, dos manifestos, de André Breton e de *O ano de 1993*. Todavia, não podemos descartar informações que tornam possível enxergar o contexto no qual foi produzido o livro e a influência exercida na construção ficcional.

Em 1969, Saramago filia-se ao Processo Revolucionário em Curso (PREC), partindo disso começa-se, então, a participar de reuniões antifascistas. Quatro anos depois, em Aveiro, participou do III Congresso da Oposição Democrática, fatos que comprovam seu ativismo na política. Como discorre o biógrafo José Marques Lopes (2010, p.71): “Sob inspiração dos sentimentos mistos que lhe despertou o golpe fracassado de 16 de março de 1974, dos militares rebelados nas Caldas da Rainha<sup>30</sup>, o escritor começa a escrever *O ano de 1993*”. A tentativa de golpe teria sido o precursor da Revolução dos Cravos, agitação que viria acontecer no dia 25 de abril. Todas essas situações, provavelmente, inspiraram o autor a escrever acerca de uma cidade que retratava um regime autoritário incumbido de submeter seus habitantes à opressão.

<sup>30</sup> Trata-se de uma cidade portuguesa, pertencente ao Distrito de Leiria. Local onde aconteceu o “Levantamento das Caldas” movimento responsável pela tentativa de golpe, tendo como intuito derrubar o regime de ditadura do Estado Novo.

Por sua vez, o Surrealismo originou-se sob uma perceptiva de revolta e resistência perante aos acontecimentos contextuais do início do século XX, isso porque o movimento surge no período entre duas grandes guerras, no qual a mudança social, intelectual e tecnológica estava em efervescência. Inicialmente, o Surrealismo teria como apoio a confluência de dois lemas: “Transformar o mundo” relacionando a perspectiva de Marx e também “mudar a vida”, como destacou o poeta francês Rimbaud, ou seja, Breton aponta a intenção de unir a questão poética à política.

Apesar de não haver ideias unânimes entre os membros dessa estética, sabe-se que o Surrealismo optou por uma feição comunista, em uma época de forte polaridade ideológica. É válido ressaltar que o grupo passou por vários desentendimentos durante o seu período de atividades, isso se deve a perspectivas partidárias e políticas divergentes de seus membros.

O comportamento mais questionador transparece no discurso, principalmente, do *Segundo manifesto do Surrealismo*, escrito em 1929 e publicado na revista *La Révolution surréaliste*, no qual Breton expõe sua visão acerca de questões políticas ligadas à arte. Em um tom problematizador e mais radical, o idealizador do Surrealismo, irá de encontro a pontos antes defendidos pelo próprio poeta no primeiro manifesto.

Por meio desse texto, Breton questiona o próprio comunismo e o marxismo, fazendo críticas a produções e a membros surrealistas, como André Masson e Soupault, além de desconsiderar influências, a exemplo de Baudelaire e Rimbaud tão caros no manifesto de 1924. Nesse mesmo período entra para o movimento Luis Buñuel, René Char e Salvador Dalí, figura polêmica e importante para o diálogo com o enredo de *O ano e 1993*.

Nas páginas iniciais do seu segundo manifesto, Breton afirma que “O ato surrealista mais simples consiste em ir à rua empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão<sup>31</sup>” (2001, p.155). Certamente, essa afirmação não se tratava de uma incitação à violência física. Na verdade, Breton, ao apelar para essa imagem, expõe seu estado de revolta de espírito latente relativo aquele contexto, seu inconformismo e sua insubmissão, rompendo com a maneira comum de enxergar a realidade.

No decorrer de seu discurso, o poeta francês analisa as atitudes dos artistas surrealistas e verifica nelas muitas falhas, demonstrando não estar satisfeito com a situação, como afirma: “Está tudo por fazer e todos os meios devem servir para arruinar a ideias de *família*, de *pátria*, de *religião*. Não basta que a posição surrealista a este respeito seja bem

<sup>31</sup> Trecho original: “L’acte surréaliste le plus simples consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule.” (Breton, 1929, p.74).

conhecida, é necessário que se saiba, também, que ela não comporta quaisquer compromissos” (BRETON, 2001, p.158)<sup>32</sup>.

Na segunda produção de manifesto, Breton (2001, p.169) se indaga a respeito do método dialético utilizado para a resolução dos problemas sociais e afirma que o Surrealismo ambiciona oferecer meios para a aplicação dessa questão e critica:

A ambição maior do Surrealismo é fornecer - lhe de aplicação de modo algum concorrentes no domínio consciente mais imediato. Em que pese a certos revolucionários de espírito acanhado, não compreendo por que nos absteríamos de colocar, desde que abordássemos do mesmo ponto de vista a partir do qual eles- e também nós - o fazem, que é o da Revolução: os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião.<sup>33</sup>

Saramago, por sua vez, também mostrava interesse pelo comportamento favorável à revolução do sistema, não só expresso no livro *O ano de 1993*, como em outras produções. Porém, em um breve momento, seu pensamento político, assim como o de Breton, demonstrou um desencanto em relação à conjuntura que enxergava. Percebemos isso, por exemplo, em uma de suas crônicas chamada “Onde está a esquerda?”, Título que remete a uma pergunta originada de uma entrevista, que o impulsionou a problematizar, gerando angústia diante da postura esquerdista:

[...] tempo foi passando, passando, a situação do mundo complicando-se cada vez mais, e a esquerda, impávida, continuava a desempenhar os papéis que, no poder ou na oposição, lhes haviam sido distribuídos. Eu, que entretanto tinha feito outra descoberta, a de que Marx nunca havia tido tanta razão como hoje, imaginei, quando há um ano rebentou a burla cancerosa das hipotecas nos Estados Unidos, que a esquerda, onde quer que estivesse, se ainda era viva, iria abrir enfim a boca para dizer o que pensava do caso. Já tenho a explicação: a esquerda não pensa, não age, não arrisca um passo. Passou-se o que se passou depois, até hoje, e a esquerda, cobardemente, continua a não pensar, a não agir, a não arriscar um passo. Por isso não se estranhe a insolente pergunta do título: “Onde está a esquerda?” Não dou alvissaras, já paguei demasiado caras as minhas ilusões. (Saramago, 2009, p. 45).

*O Segundo manifesto do Surrealismo*, de André Breton, por sua vez, é um relato de insatisfação com relação ao comportamento dos surrealistas, principalmente a passividade

<sup>32</sup> Trecho original: “Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodements.” (Breton, 1929, p.78).

<sup>33</sup> Trecho original: “Toute l'ambition du surréalisme est de lui fournir des possibilités d'application nullement concorrentes dans le domaine conscient le plus immédiat. Je ne vois vraiment pas, n'em déplaît à quelques révolutionnaires d'extrême borné, pourquoi nous nous abstiendrions de soulever, pourvu que nous les envisagions – et nous aussi – la Révolution: les problèmes de l'amour, du rêve, de la folie, de l'art et de la religion.” (Breton, 1929, p.89).

que alguns demonstraram ter diante dessa conjuntura conflitiva, fato que não agrada Breton e o leva a um sentimento de indignação. José Saramago, em outro contexto, também expressa seu sentimento de revolta tanto em sua literatura, como no comportamento em seu ofício nos jornais.

Partindo de todo o contexto crítico da produção, o enredo de *O ano de 1993* constrói um cenário de sítio militar para discutir a relação opressor e oprimido, apresentando uma sociedade que está em disjunção com um estado organizado segundo os princípios civilizatórios contemporâneos. Isso resulta no império da barbárie, marcado pela tortura e violência estabelecida com o objetivo de controlar socialmente, politicamente e economicamente. Esse conjunto de figuras a tradição poética identifica como alegoria. Segundo Massaud Moisés, (2004, p.14) o conceito de alegoria:

constitui, por conseguinte, uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido que não é expresso” (Lausberg 1966-1968, III: 311) – um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta a outra, uma história que sugere a outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõe o outro.

O discurso de *O ano de 1993* aproxima-se do maravilhoso surrealista, baseado no onírico, contudo, nele podemos perceber figuras que funcionam para a construção de uma alegoria, ou seja, há imagens aterrorizantes que podem ser associadas tanto a um governo autoritário em particular, como aos grandes casos de repressão que marcaram a História mundial do século XX, como o nazismo e o fascismo, uma vez que ocupantes fazem papel de ditadores, além de termos habitantes atuando em grupos de resistência em prol do viver livre.

*O ano de 1993* pode ser visto como a alegoria de uma humanidade, uma vez que esse discurso, transposto em poema em prosa, une comportamentos passados a futuros. O enunciador ao olhar para trás, evocando as memórias, vislumbra o futuro que, apesar de ser composto por um forte arcabouço tecnológico, culmina na exposição de uma conjuntura opressiva, responsável por submeter pessoas a todo tipo de barbárie, situações assim podem ser verificadas em todos os períodos históricos. A alegoria é, portanto, uma tática que mostra a tragicidade da História por meio de imagens terríficas e sinaliza a possibilidade de um futuro inerte.

Posto isso, é possível verificar a luta pela liberdade na ficção de Saramago, como mostra as primeiras frases do capítulo oito: “Está determinado que hoje se travará uma grande batalha e não obstante o número de mortos previsto assim se fará” (2007, p. 33). Com isso,

ressaltemos as três importantes palavras citadas para a revolução que o Surrealismo almejava, são elas: poesia, amor e liberdade. A poesia de Saramago tocará em questões complexas, relacionadas aos direitos humanos e aos regimes totalitários, isso pode ser um reflexo do posicionamento do próprio autor português, uma vez que já se manifestou em suas entrevistas como afeiçoado ao marxismo, assim como Breton em seus textos.

No que concerne a Saramago e ao contexto no qual surgiu sua produção, pode-se perceber que o debate acerca do marxismo, tão caro para o Surrealismo na primeira fase, esteve vigente entre os intelectuais portugueses. Eduardo Lourenço, grande conhecido do autor a quem, inclusive, foi dedicada uma crônica, no livro *Caderno*, publicou a obra chamada *O complexo de Marx*, em 1979, discutindo exatamente a perspectiva desse pensamento e suas ressonâncias em terras portuguesas, como veremos no ensaio “O socialismo ou o complexo de Marx”:

O marxismo é pretensão a uma leitura crítica do capitalismo tornada possível pela descoberta do lugar a partir do qual ela é possível: o da classe que no processo histórico assume o papel de explorada e se converte em classe universal pela tomada de consciência da sua situação e a vontade de superar. Não há forma de socialismo digna desse nome que possa economizar esta verdade, e a este título todo o socialismo é marxista, como Marx é hegeliano, iluminista, racionalista, etc. (Lourenço, 1979, p.12).

Ainda no segundo manifesto (1929), Breton afirma que: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e baixo, deixem de ser percebidos como coisas contraditórias”<sup>34</sup> (2001, p.154). Numa perspectiva semiótica (que pode ser atestada no quadrado semiótico proposto por Greimas), de fato esses pares podem ser percebidos não como contraditórios, mas como contrários, isto é, formam termos complexos mutuamente implicados por uma negação.

Assim, a vida vem implicada pela negação da morte e vice-versa; o real vem implicado como negação do imaginário e vice-versa. Esses traços de dualidades contrárias (e não necessariamente contraditórias), além de estarem presentes em *O ano de 1993*, movimentam o enredo, já que os personagens buscam uma reconquista, superando muitos obstáculos.

<sup>34</sup> Texto original: “Toute porte à croire qu’ il existe un certain point de l’esprit d’où le vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est un vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point.”(Breton,1929, p.73).

Mediante a reflexão relativa ao engajamento literário, podemos pensar o papel do artista dentro de um contexto conflituoso como o momento vivido por José Saramago ou pelo próprio André Breton, participante ativo na guerra: Onde fica a Literatura e as artes, em geral, em circunstâncias como essas que colocam em perigo a liberdade? De fato, Breton e Saramago foram pensadores e críticos de seu tempo, cada um com sua originalidade, e tiveram a tenacidade de expressar por meio da arte as aflições e as problematizações pertencentes à condição humana, portanto, a produção desses escritores é também revolucionária.

André Breton, em 1938, em sua viagem ao América latina redigiu, juntamente com Léon Trótski<sup>35</sup>, o “*Manifesto por uma arte revolucionária livre*”<sup>36</sup> que reflete justamente sobre o ofício artístico no contexto de luta, no qual afirmou que “A verdadeira arte é incapaz de não ser revolucionária, de não aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade” (1996, p.491). Mas adiante, Breton, cita Karl Marx em sua concepção do que seria a função do escritor:

Naturalmente o escritor deve ganhar para viver e escrever, mas não deve em circunstância alguma, viver e escrever para ganhar dinheiro. O escritor não considera seu trabalho para um meio. Ele é um fim em si mesmo, e um meio tão pouco importante aos seus olhos e aos olhos dos outros que, se necessário, ele sacrifica sua existência à existência de sua obra... A primeira condição para liberdade de imprensa é que ela não seja uma atividade comercial (Breton, 1996, p.492).

O pintor espanhol Pablo Picasso, apesar de ser mais conhecido como representante do Cubismo, chegou a colaborar com o movimento surrealista por meio de produções em revistas e em exposições. Posteriormente, sua arte foi questionada no grupo, haja vista a existência de opiniões distintas no mesmo movimento. Picasso, foi outro intelectual que refletiu acerca do artista como sujeito político, em 1945, em sua declaração a uma entrevista- *Picasso Explains, New Masses*- :

Em sua opinião o que um artista? Um imbecil que tem apenas os olhos quando é pintor, ou os ouvidos quando é músico, uma lira em todos os níveis de seu coração se é poeta, ou mesmo, se for um boxeador, apenas os músculos? Pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser político, constantemente vivo para os acontecimentos comoventes, violentos ou felizes, aos quais reage de todas as formas. Como seria impossível não sentir interesse por outras pessoas e, em virtude de uma indiferença ebúrnea, desligar-se da vida que elas lhes oferecem de maneira tão copiosa? Não, a

<sup>35</sup> Léon Trótski foi um revolucionário marxista expulso por Stalin e refugiado no México.

<sup>36</sup> O trecho apresentado foi extraído do livro *Teorias da arte moderna*, de tradução de H.B Chipp (1996).

pintura não é para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo. (CHIPP, 1996, p.494).

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

Vale ressaltar que estamos tratando do discurso, essência responsável por colocar em movimento todos os arranjos temático-figurativos, seja o marxista, o surrealista ou o saramaguiano, podendo haver o que havíamos chamado de interdiscursividade. É, portanto, o discurso que faz circular a ideologia. No caso das obras, aqui estudadas, identificaremos aproximações no que concerne à postura comum transposta na manifestação artística.

### 3.2 O viés ideológico

A leitura comparada entre o poema em prosa de José Saramago e o Surrealismo, também, pode ser construída por meio da análise discursiva da ideologia presente em ambos os textos. O universo imagético construído e apresentado na produção *O ano de 1993* carrega, intrinsecamente, valores ideológicos, que podem compactuar com os princípios propostos pelo movimento surrealista. Sabe-se que os membros da vanguarda francesa vinculavam-se diretamente a um pensamento político crítico direcionado em oposição ao contexto histórico vivenciado na época.

Como havíamos dito, no período político que antecedeu a publicação saramaguiana, Portugal vivia sob a ditadura salazarista (1926-1974), derrubada pela Revolução dos Cravos. Por conseguinte, o Surrealismo nasceu em um contexto histórico localizado entre duas grandes guerras. Todos esses aspectos estimulam o uso da arte de forma enfática concedendo, no caso da Literatura, um novo prisma à linguagem, na qual as palavras alcançam uma imaginação capaz de fazer reverberar concepções ideológicas engajadas.

O conceito de ideologia é de complexa definição. Muitos intelectuais, como Althusser, Habermas, Geertz, Roland Barthes, Bakhtin, Mannhein, Weber e o próprio Marx dedicaram-se a discutir acerca dessa terminologia, com perspectivas particulares. Como

explica Paul Ricouer no livro *A ideologia e a Utopia* (2015, p. 19) essa terminologia foi introduzida nos escritos de Karl Marx, seguindo, pois, um pensamento de Feuerbach:

O termo é introduzido por Marx mediante uma metáfora emprestada à física ou à fisiologia: a da imagem fotográfica ou retiniana invertida. De tal metáfora e da experiência física que lhe é subjacente, extraímos um paradigma ou um modelo: a distorção como inversão. O paradigma de uma imagem invertida da realidade é fundamental para esse primeiro conceito de ideologia: a primeira função da ideologia é a produção de uma imagem invertida. Esse conceito ainda formal da ideologia é contemplado pela descrição específica de atividades intelectuais e espirituais que repousam em tais imagens invertidas da realidade.

Na pós-modernidade, Slavoj Žižek (2007, p.17) volta-se para o discurso ao analisar o conceito de ideologia, aproximando-se da visão a qual defendemos neste estudo. O teórico, apoiado em Laclau, atenta para o fato de que um escritor pode ressignificar os chamados “significantes soltos”. É, portanto, a linguagem que torna possível a vinculação de uma ideologia hegemônica, como afirma:

Por fim, mas não menos importante, convém mencionar aqui Ernesto Laclau e sua abordagem pioneira do fascismo e do populismo, cujo principal resultado teórico é que o sentido não é inerente aos elementos de uma ideologia como tal - antes, esses elementos funcionam como “significantes soltos, cujo sentido é fixado por seu modo de articulação hegemônica”.

Após essa percepção conceitual da filosofia, nossa pesquisa se apoiará nos estudos de Fiorin (1993, pp.28-29) que se utiliza do nível discursivo da semiótica para analisar a linguagem relacionada à ideologia. O autor refere o termo “a esses conjuntos de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que eles mantem com os outros homens”. Além disso, Fiorin chama atenção para denominação de ideologia como “falsa consciência”, ideia marxista, explicando o fato de que esse aspecto é construído a partir de “formas fenomênicas da realidade”, ocultando, assim, o sentido profundo das relações sociais.

Por sua vez, conforme Greimas (2012, p. 253) “a ideologia é uma busca permanente dos valores, e a estrutura actancial que a informa deve ser considerada como recorrente em todo discurso ideológico”. Em vista disso, os textos selecionados *O ano de 1993*, *O Manifesto do Surrealismo* e o *Segundo manifesto do Surrealismo* podem explicar como se dá conjuntura contextual exposta, retratando muitos questionamentos concernentes ao lugar do indivíduo na sociedade, bem como o vínculo entre os homens e a natureza.

Partiremos, portanto, dos enunciados das produções escolhidas, para entender que discurso ideológico se engendra nas figuras e nos temas transpostos pela construção da

linguagem. Decerto, tratamos de duas formas de expressões distintas. A obra de Saramago é da ordem da ficção, influenciada pela ficção-científica. Apesar disso, o seu discurso contém uma formação ideológica, além de provocar um efeito de sentido insólito que revela como os habitantes da cidade de *O ano de 1993* e seus ocupantes reagem perante aquele mundo figurado. Como explica Fiorin (1993, p.50) “O homem não escapa de suas coerções nem mesmo quando imagina outros mundos. Na ficção científica, por exemplo, em que o homem cria outros universos, revela os anseios, os temores, os desejos, as carências e os valores da sociedade em que vive”.

Já os manifestos são elaborados no anseio de convocar os intelectuais a conhecer o movimento, por meio de seus preceitos e de seus objetivos. Nas palavras de André Breton é possível verificar um posicionamento engajado, isso porque o poeta cita os estudos de Marx, Hegel e até mesmo Trótski. A própria escolha da lexia “manifesto”, evoca um arranjo de sentidos associado ao campo político. O comportamento questionador é identificável, também, no texto saramaguiano que nos apresenta uma concepção ideologizada de certa forma, aproximada dos surrealistas. Edward Lopes a respeito da relação entre os discursos fala da “função citativa”, exposto por Fiorin (1993, p.41), acrescenta dizendo que “na medida em que é determinado pelas formações ideológicas, o discurso cita outros discursos”, e isso percebemos em *O ano de 1993*.

A arte, de fato, seja a literatura, seja a pintura ou qualquer outra expressão, pode acabar por refletir uma forma de pensamento, mesmo sabendo que ela não possui essa obrigatoriedade. A obra literária, por exemplo, trata-se de um objeto cultural, influenciado pela formação do autor e seu contexto. Terry Eagleton (2011, pp. 37-38) percebeu que a relação entre arte e ideologia apresenta-se de maneira complexa. O crítico contrapôs duas concepções no que diz respeito a esse assunto:

a primeira é que a Literatura não é nada mais que a ideologia em uma determinada forma artística – as obras literárias são apenas uma forma de expressão das ideologias da época. Elas são prisioneiras da “falsa consciência”, incapaz de superá-la para encontrar a verdade. Essa posição é característica de grande parte da crítica “marxista vulgar”. Como tal, ela é incapaz de explicar, em primeiro lugar, por que tantas obras literárias desafiam os pressupostos ideológicos da sua época. O argumento oposto aproveita-se do fato de tantas obras desafiarem a ideologia que defrontam e o torna parte da própria definição de arte Literatura.

Baseando-se nesse trecho, podemos dizer que tanto os discursos dos manifestos de Breton, como o de Saramago podem ser exemplificados como obras que “desafiam os pressupostos ideológicos de sua época”, visto que as imagens evocadas constroem uma

oposição com o pensamento dominante do momento de produção. Partiremos, portanto, do texto de Breton e de Saramago, para comprovarmos o teor ideológico presente naquilo que foi dito e daquilo que foi sugerido.

Os princípios surrealistas ultrapassam a ideia de um movimento voltado para o esteticismo, uma vez que sua postura se destaca como uma reação aos valores burgueses, ou, no dizer de Löwy (2002, p. 9), “um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’”.

No que compete ao discurso de *O ano de 1993* veremos o retrato da insatisfação dos habitantes de uma cidade submetida a uma vigilância opressiva, compondo, assim, um enredo crítico, que, mesmo na sua atmosfera hiperbólica, apoiada em elementos sobrenaturais, apresenta em sua linguagem um senso de revolta e embate. No nível discursivo, as imagens construídas possibilitam a adesão do enunciatário àquela história, uma vez que as escolhas não são feitas de forma aleatória. Esses aspectos são responsáveis por criar uma “ilusão referencial”, inerente ao contrato de leitura. Sobre isso Roland Barthes (1987, p.21) afirmou que:

As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia) (...). É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.

Será, portanto, a palavra o instrumento persuasivo para o ato de fazer-criar do enunciatário, já que o recurso da linguagem criará uma visão ilusória de realidade, apresentando um efeito verídico durante a leitura. Barthes reforça ainda, a partir de uma abordagem conotativa, que a linguagem compõe uma tela fictícia com a função de esconder um viés ideológico, ou seja, uma verdade mais profunda. Em outra visão, Fiorin (1998, p.6) aponta que: “A linguagem é uma instituição social, o veículo das ideologias, o instrumento de mediações entre os homens e a natureza, os homens e os outros homens”. Essa afirmação acentua o caráter ideológico que o discurso pode ter.

A narrativa elaborada por José Saramago configura em uma estância profunda uma luta de classes, expondo um incessante jogo de poder. Isso porque é figurativizada uma disputa pelo espaço e, sobretudo, pela liberdade, apresentados como objetos polêmicos<sup>37</sup>. De

<sup>37</sup> Segundo Greimas & Courtés (2012, p. 376), polêmico refere-se a “atividade humana, concebida sob a forma de defrontações, caracteriza, em larga medida, o imaginário humano. Mesmo nos casos em que a narratividade

um lado temos um governo autoritário, de ordem sobrenatural, que toma posse da cidade. Do outro, os habitantes que foram expulsos de suas casas, sendo submetidos a controles extremos e métodos de tortura. Esses moradores, por sua vez, lutam para recuperar o que lhes foram tomados.

Com base nisso, percebe-se uma das homologias universais que é liberdade *versus* opressão, encontradas no discurso de *O ano de 1993*. A peregrinação, as lutas, a união em tribos figurativizam a busca pela liberdade, assim como o aparecimento do arco-íris e o verde da natureza que aponta para a possível liberdade alcançada, bem como o controle, a tortura e a submissão figurativizam a opressão. Bertrand (2003, p.45) analisa, em um de seus exemplos, essa relação, afirmando que

A/liberdade/ só pode ser definida e determinada por sua posição em uma rede diferencial de significação: ela surge de sua negação; é sua privação que a transforma em valor e objeto visado. É assim que sua identidade semântica se insere em uma estrutura elementar conhecida sob o nome de quadrado semiótico.

Tudo isso culmina em outra relação universal vida *versus* morte, pontos esses que permeiam todas as ações da obra. Posto isso, assim como defende o movimento surrealista, a produção saramaguiana focaliza a busca pelo viver livre, almejando o homem longe dos limites de um sistema que os sujeita ao sofrimento. Como Breton explicou no seu *O manifesto do Surrealismo*, de 1924: “A palavra liberdade é a única que ainda me exalta ainda. Considero apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida, á minha única aspiração legítima”<sup>38</sup> (2001, p.17).

Verificaremos que o aspecto ideológico da obra *O ano de 1993* é materializado no discurso expresso na linguagem, não apenas ao figurativizar a luta, mas também ao apresentar momentos nos quais o eu-poético reflete acerca da carga semântica que as palavras passam a denotar em meio a um contexto hostil. Focaremos, pois, a ideologia presente no texto possível de ser apontado em alguns trechos, a exemplo de:

A cidade que os homens deixaram de há-  
bitar está agora sitiada por eles  
não deve passar em claro o exagero que  
há na palavra sitiada

---

não está organizada como um face a face de dois programas narrativos contrários (ou contraditórios) que põem frente a frente um sujeito e um antissujeito a figura do oponente (animado ou inanimado) surge sempre como uma manifestação metonímica do antissujeito.”

<sup>38</sup> Trecho original: “Le seul mot de liberté est tout ce qui m’exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime.” (Breton, 1924, p.14).

como exagero haveria na palavra cerca-  
da ou outra qualquer sinónima sem querer  
levantar a debatida questão da sinónima per-  
feita (2007, p.21).

Nesse momento, do capítulo 5, o enunciador indaga o possível exagero que há no vocábulo “sitiada”, isso porque o significado de “sítio” pode remeter a uma ação de controle, uma atitude que remete a cercar um determinado ambiente ou até mesmo uma referência a “cerco militar”. No entanto, os habitantes daquela cidade não tinham essa força e nem tampouco se trata de uma postura pensada. O que acontece, na verdade, é que, pelo fato de serem expulsos de suas moradias, estavam desolados com a situação permanecendo em seus arredores. Como fala o enunciador da prosa-poética: “Os homens estão apenas em redor da cidade tão incapazes de entrarem nela como de se afastarem para longe definitivamente” (2007, p.21).

Como vemos, nesse início da narrativa as pessoas ainda estavam lidando com os episódios anteriores de violência e ainda encontravam-se atraídas por suas casas em meio a uma atmosfera de silêncio e sofrimento. O enunciador de *O ano de 1993* problematiza constantemente a linguagem, passando a ideia de que as palavras já não são suficientes para expressar aquela situação, o narrador reflete sobre elas em meio as ações. Já Breton enfatiza em seu manifesto o “dom da palavra”. Para ele:

A linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente. Na medida que lhe é indispensável fazer-se entender, ele consegue, bem ou mal, exprimir-se e, deste modo, assegurar a execução de algumas das funções mais grosseiras. Falar, escrever uma carta, não representam envolver para ele nenhuma dificuldade real.<sup>39</sup> (2001, p.48).

Comparativamente essa visão da linguagem defendida pelo Surrealismo pode não corresponder ao discurso construído por José Saramago, isso porque seus personagens, pressionados nesse cenário de guerrilha, acabam por ter muita dificuldade em se expressar, seja na fala ou na leitura, esses fatores decorrem das consequências dos infortúnios os quais vivenciaram.

Devemos destacar que, a escrita saramaguiana, apesar de ser um construto árduo de um trabalho literário, flui, sem as barreiras gramaticais impostas na linguagem, a poesia vai

<sup>39</sup> Trecho original: “Le langage a été donné à l’homme pour qu’il en fasse un usage surréaliste. Dans la mesure où il lui est indispensable de se faire comprendre, il arrive tant bien que mal à s’exprimer et à assurer par là l’accomplissement de quelques fonctions prises parmi les plus grossières. Parler, écrire une lettre n’offrent pour lui aucune difficulté réelle.” (Breton, 1924, p.44).

apenas acontecendo, compondo, em certos momentos, reflexões sobre ela mesma. Decerto, essa conduta atribui uma complexidade na compreensão, haja vista a multiplicidade de imagens textuais, porém é exatamente nesse nível que atua a postura defendida por Breton, destacando a liberdade no ato artístico.

No enredo de *O ano de 1993*, temos outro exemplo que reflete acerca da ideologia. A situação acontece no momento em que os ocupantes da cidade encontram mais uma opção de controlar os habitantes, começando, pois, a enumerar cada um deles na testa, cerceando qualquer chance de passar despercebido diante do sistema. Com isso, o sujeito poético profere acerca das modificações que aquela conjuntura provocou inclusive na linguagem:

O próprio vocabulário sofrera tranformações e haviam sido esquecidas as palavras que exprimiam a indignação e a cólera (2007, p.76).

Nesse episódio, retratado no capítulo 19, veremos que o discurso direciona para a visão das pessoas sobre aquele comportamento, naquele instante. O enunciador do poema em prosa diz que, nessa ocasião, não houve resistência, pois a enumeração se tratou de uma operação indolor. Essa descrição reforça a ideia da alienação presente em alguns momentos, nos habitantes, isso porque o senso de combate deu espaço ao desânimo. Apesar disso, em outras situações, os moradores, implicitamente, aderem a um contrato coletivo de união para que, através da luta, possam recuperar o seu lugar de direito.

No Surrealismo as palavras ganham uma nova dimensão ao construir imagens em suas produções, assim como o discurso de *O ano de 1993*, que apresenta a linguagem ganhando novos prismas, não só com relação ao contrato de leitura, mas na própria história criada. Ainda que as personagens da obra não tenham uma voz direta, o sujeito poético transmitirá a ideia de que o discurso dos habitantes carece de vocábulos que possam expressar a desventuras que presenciam, como é possível verificar nos trechos que seguem:

Não admira que fosse preciso reaprender  
a linguagem simplificada da fome e do frio

E também as palavras da manhã e da noite  
e aquelas que determinam no céu o caminho  
das estrelas ou apenas o perfil da montanha

Porque se sabiam as sensações e não as  
palavras que as tornavam úteis no comércio

ou simplesmente suportáveis (2007, p.85).

Constataremos que o enunciador, ao refletir acerca da linguagem, expõe o anseio dos habitantes de aprender novamente as palavras que possam usar em seu contexto conflituoso, conjuntura esta que os tornam nômades para, assim, fugir dos ocupantes. Nesse percurso de luta as pessoas convivem com a fome, o frio e almejam “aquelas [palavras] que determinam no céu o caminho das estrelas” (2007, p.85), ou seja, buscam palavras que tornam viáveis a comunicação para achar caminhos capazes de os levarem ao desenlace desse jogo de poder. Eles não sabiam, pois, os vocábulos que pudessem utilizar no sistema do capital, mas sabiam as palavras referentes às sensações, principalmente, as ruins como foram descritos durante todo o texto.

O pensamento acerca da linguagem será um assunto recorrente nas obras posteriores de José Saramago. Eis a sentença proferida no romance *O Homem Duplicado*, (2002, p.125) que diz: “Todos os dicionários juntos não contêm nem metade dos termos de que precisaríamos para nos entendermos uns aos outros”, como também na prosa da *História do cerco de Lisboa* (1989), no qual o vocábulo “não” se afastará de qualquer ideia simples, sendo o dirigente de uma transformação, tanto da vida do personagem Raimundo, como da historiografia portuguesa. Na produção saramaguiana, a própria linguagem pode torna-se protagonista ao se imbuir de problematizações.

É importante afirmar que apesar da composição dos cenários e do enredo, de *O ano de 1993*, transparecer uma relação entre moradores e a sociedade de maneira disfórica, não se deve tomar isso como somente um “niilismo”, e sim como “pessimismo”, característica cara para os surrealistas, acrescentando esta reflexão de Alfredo Bosi (1989, p. 79), que traz uma convincente explicação sobre a aparente falta de esperança comum a marxistas e psicanalistas, exemplo que vem a calhar quando o assunto é o Surrealismo:

Marxismo e psicanálise são escolas de suspeita. Nem é confiável a percepção “ideológica” como que o olho burguês vê a sociedade (é a crítica dialética às ilusões da consciência reificada); nem tampouco o olhar do ego, repuxado entre o id e o superego, está isento de projeções e desvios de toda sorte (crítica freudiana à ilusão idealista do sujeito onisciente).

O uso da linguagem de forma a conceber uma nova dimensão é muito importante nas obras citadas, seja intrínseco nas ações da ficção, seja nas produções do Surrealismo. André Breton (1973, p.192), no primeiro manifesto, expõe uma dicotomia, entre o insólito, o

maravilhoso - em todos os seus aspectos - à lucidez, já que é por meio da criação de um mundo sur<sup>40</sup>-real é que a realidade propriamente dita tem o seu realce:

Não só a linguagem sem reservas que eu procuro tornar sempre válida, que me parece adaptar-se a todas as circunstâncias da vida, não só essa linguagem não me priva de quaisquer dos meus recursos, como também me empresta uma extraordinária lucidez e isto no setor de onde eu esperava o menos.

Teresa Cristina Cerdeira (2012) em seu ensaio intitulado “José Saramago ou o romance contra a ideologia”<sup>41</sup> utiliza como embasamento teórico Marx e Barthes para enfatizar que a ideologia é senão a expressão de uma ideia dominante, uma máscara do poder e que, por isso, a Literatura tem um papel contra ideológico, uma vez que ela pode mostrar-se oposta às posturas majoritárias.

Sabemos que o comportamento de José Saramago, em seus romances, não é de todo distinto da exposta em *O ano de 1993*, pois nessas obras, assim como na prosa-poética, coloca-se em visibilidade a relação do homem com o sistema e a autoridade, como explica a autora: “É em linguagem e na linguagem, ou como dirá também Ricardo Piglia, na língua privada da Literatura, que José Saramago manifestará seu desconforto e subverterá as formas explícitas e as formas caladas do poder” (2012, p.6).

No que se refere ao Surrealismo, sabemos que essa estética utiliza sua arte para liberdade, tanto voltada à experimentação artística, como também estendida à emancipação do homem em todos os aspectos sociais e psicológicos. Breton deseja (1973, p. 143) uma arte liberta “de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral”. Nota-se, nesse postulado, uma homologia entre a razão e o superego<sup>42</sup> freudiano, pelo que tem de função coercitiva.

Considerada do ponto de vista semiótico, em releitura da antropologia lévi-straussiana, essa negação da razão poderia ser entendida como uma negação dos valores coercitivos da cultura para afirmação da natureza: “Admitimos, segundo a descrição de C. Lévi-Strauss, que as sociedades humanas dividem seus universos semânticos em duas

<sup>40</sup> Refere-se ao prefixo francês que possui como significado de sobre, além. No caso do Surrealismo, teremos uma realidade que vai além do que é comum.

<sup>41</sup> Apresentado no III Encontro Nacional de professores de Letras e Artes – Signos em rotação, a Literatura e outros sistemas de significação – Cefet Campos. Disponível em: <<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1531/731>> Acesso em 01/05/2018.

<sup>42</sup> Termo elaborado pelo psicanalista Sigmund Freud, assim como as categorias id e ego. A estrutura superego tem como função controlar os impulsos do ego, inibindo vontades que podem ir de encontro a regras estabelecidas.

dimensões, a Cultura e a Natureza, a primeira definida pelos conteúdos que elas assumem e onde se investem, a segunda por aqueles que elas rejeitam”. (GREIMAS, 1975, p.132).

Em síntese, Greimas (1975, p. 133) assim esquematiza o termo complexo, ou seja, produzido por mútua negação, pois negar a natureza implica afirmar a cultura: “Cultura (relações permitidas) vs Natureza (relações excluídas)”. Considerando “cultura”, no contexto colocado em foco, como o conjunto de valores da sociedade burguesa, o Surrealismo apresenta-se como transgressor da destinação imposta pela ideologia da classe dominante.

Decorre disso o caráter ideológico subjacente à experiência surrealista, que, não aceitando o contrato burguês para a produção da arte, torna-se, portanto, seu antissujeito (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.31). Como essa tensão ideológica é levada para a fronteira psíquica, a luta pela liberação criativa do artista corresponde, no plano do indivíduo, à luta pela abolição da sociedade de classes. Para Breton (1996, p.491), o sistema capitalista contribui para a criação de limites os quais não convém à arte, sendo o artista, potencialmente, um inimigo da classe burguesa:

A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalcados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

De fato, os anos que decorreram após o discurso no qual Breton proferiu essa frase trouxeram mudanças de pensamento, mas de modo algum uma revisão cabal de sua visão de mundo, firmemente assentada no marxismo. Michel Löwy traz este esclarecimento sobre a relação entre a estética artística e a filosofia de Hegel e Marx:

Como Breton sempre afirmou, desde o Segundo Manifesto do Surrealismo até seus últimos escritos, a dialética hegeliana-marxista está no coração da filosofia do Surrealismo. Ainda em 1952, em Entretiens, ele não deixava nenhuma dúvida a esse respeito: o método de Hegel “colocou na indigência todos os outros. Onde a dialética hegeliana não funciona, não há, para mim, pensamento, esperança de verdade.” (Löwy, 2002, p. 12).

Podemos inferir que tanto o Surrealismo como a obra de José Saramago apontam suas produções para uma postura crítica segundo a qual, para interferir na realidade social, é preciso surpreender, pois só a alegoria de um mundo insólito parece ser capaz de tirar a máscara ideológica, cujo disfarce esconde um mecanismo não menos insólito de controle social. O teórico Walter Benjamin discorre a respeito dessa vanguarda francesa, aproximando suas ideias ao que podemos chamar de alegoria:

O Eu surrealista procura restaurar a originalidade da experiência, estabelecendo como natural o mundo produzido pelo homem. Com isso, no entanto, a realidade social fica protegida contra a ideia de uma possível mudança. A história feita pelo homem não é transformada em história-da-natureza [Natur-geschichte], mas petrificada em imagem natural [Naturbild]. A metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move como o primitivo na verdadeira natureza: em busca de um sentido que deve poder ser encontrado naquilo que é dado. Em vez de submergir nos segredos da produção dessa segunda natureza pelo homem, acredita poder extrair sentido ao fenômeno como tal. (Bürger, 2012, p.131).

Contudo, do sentido desvendado em *O ano de 1993* surgem exatamente as imagens alegóricas que transparecem uma mensagem contra a violência, contra o medo e contra o controle, por mais que apelem para elementos de ordem sobrenatural. O poema em prosa saramaguiano compõe, durante todo o percurso narrativo, uma conjuntura de conflitos, na qual a presença da morte e da perversão se fazem presentes, como exemplificaremos no trecho abaixo:

Será visto que estando mortos os homens  
perseguidos os perseguidores não-de-violá-  
las conforme mandam as imemoriais regras  
da guerra (2007, p.34).

Ao percebermos um viés surrealista nessa produção de José Saramago verificamos que o engajamento político passa, necessariamente, pela capacidade da imaginação, pois, para além de trazer o deleite, a literatura é capaz de levar ao exercício do estranhamento, da empatia, da consciência crítica, enfim. Além disso, o movimento francês tinha um senso de conectar sua arte ao espírito de revolta, como explica Julia Kristeva (2000, p.186):

A revolta surrealista exerceu-se primeiro contra um mundo onde “a ação não é irmã do sonho”, segundo a frase de Baudelaire. Pelo fato de que qualquer sociedade, a sociedade burguesa inclusive, ser uma sociedade de ativos – desde os nobres trabalhadores aos menos nobres acionistas – o Homo faber que somos, como nos disseram, tem dificuldade de pensar que qualquer pensamento não é pensamento-ação. Toda história da filosofia mostra o contrario, mas em vão, que filosofar – o amor pelo pensamento – pede solidão, inatividade, contemplação, até essa metáfora

de não-agir que é a morte identificada metaforicamente com a experiência de pensar ('filosofar é aprender a morrer).

Isotopias relacionadas a um senso de revolução são vistas tanto no primeiro manifesto, 1924, como no segundo, de 1929, e em tantos outros textos elaborados pelos membros surrealistas, com a intenção de defender seus preceitos, como podemos perceber claramente na "Declaração de 27 de janeiro de 1925", composta pelo movimento, na qual destacaremos três tópicos dos 10 apresentados (NADEAU, 2008, p.69):

2º O Surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de libertação total do espírito e de tudo que se lhe assemelha.

3º Estamos bastante decididos a fazer uma Revolução.

4; Juntamos o termo Surrealismo ao termo Revolução unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprezado e mesmo totalmente desesperado dessa revolução.

É perceptível, portanto, um posicionamento ideológico e crítico do autor que se assemelha aos preceitos da estética francesa. Essa ideologia exposta não são as definidas pela classe dominante, pensamento que pode parecer ambíguo, uma vez que na concepção marxista a ideologia conecta-se a classe dominante, porém reforçando o que Fiorin (1998, p.6) havia afirmado a linguagem é "veículo das ideologias", mesmo sendo uma posição contra ideológica. Isso porque, o movimento surrealista reage aos valores burgueses, capitalistas e a narrativa de José Saramago figura toda uma relação de poder. Breton afirma em seu primeiro manifesto (1973, p.202):

O Surrealismo, tal como eu o vejo, declara bastante nosso não-conformismo absoluto para que não possa se tratar de uma questão de traduzi-lo ao processo, do mundo real, como testemunho de quitação. Ele só saberia, ao contrário, justificar o completo estado de distração a que esperamos chegar aqui embaixo.

Os ideais originados do Surrealismo reverberaram em muitos escritores, pintores e cineastas, a exemplo de José Saramago, e ainda na contemporaneidade é possível perceber traços que iniciaram nos anos 20 na França, o que mostra a importância e a originalidade apresentada por essa estética. De fato, muito mais que ficção, as imagens proferidas na poética do autor português são imbuídas de ideologia, não deixando, porém a engenhosidade poética de lado.

Por isso, podemos afirmar que o autor português elabora por meio das palavras um mundo poético, carregado de críticas sociais que tornam a obra universal. O próprio eu-poético da obra, ao descrever o contexto daquela história, destaca a necessidade de questionar,

diante de qualquer forma de controle ou exercício de poder, como é afirmado: “À mais grave ocupação de todas que é a de pensar ninguém dá atenção” (2007, p.52) referindo-se as atitudes tomadas tanto pelos habitantes, como também pelos ocupantes, sendo essa postura fruto de uma desmotivação ocasionada pela opressão.

### 3.3 Experimentação estética

O diálogo estético da produção de José Saramago, *O ano de 1993*, com os princípios surrealistas é possível pelo entendimento de que ambas as manifestações fomentam a perspectiva de uma experimentação estética. Entretanto, ao atribuímos o termo experimental, principalmente em relação à obra saramaguiana, não pretendemos nos referir a ideia de uma produção menor ou imatura, mas sim, enfatizar o exercício da criatividade e da escrita, impulsionada desde a publicação de 1975, motivando o despontar de novos caminhos para a expressão artística do autor.

No cotejo entre as concepções surrealistas e *O ano de 1993*, a carga inovadora pode se evidenciar na aparição de alguns aspectos em comuns como: a presença do questionamento acerca das formas tradicionais, a consonância existente no que tange as abordagens temáticas, além da forma de apresentá-las, destacando a busca incansável pela liberdade, congruente a uma atmosfera onírica. Seguramente, o escritor português possui um estilo próprio, reconhecido por sua singularidade na literatura. No entanto, é perceptível verificar influências, conscientes ou não, de traços estilísticos que contribuem para o enriquecimento de sua produção.

José Saramago transparece em sua literatura um rompimento com o modelo tradicional, principalmente no que concerne à gramática normativa. O escritor opta pelo uso não convencional da pontuação, postura recorrente em suas produções em prosa que tem seu prelúdio em *O ano de 1993*. Nessa obra, existe uma escolha estética pela não utilização gráfica da pontuação, fazendo com que as imagens construídas poeticamente, por meio do discurso, se multipliquem e, por vezes, se difundam.

Essa postura nos faz lembrar o “automatismo psíquico” tão valorizado pelos surrealistas, aspecto originado a partir dos estudos da psicanálise de Freud. André Breton, ao teorizar sua proposta de expressão por meio dos manifestos, pontuará o que deve ser feito para produzir algo que seja fruto de um inconsciente, algo dito surreal. Naquele contexto, a defesa de alguns pontos, como o automatismo, demonstrou ser um assunto controverso, assim explica Peter Bürger (2012, p.102):

se isso abriga, por um lado, uma polêmica contra a criatividade individual do artista, por outro a receita deve ser tomada inteiramente ao pé da letra como referência a uma possível atividade do receptor. Nesse sentido, também os textos automáticos devem ser lidos como indicação para uma produção própria. Com efeito, essa produção não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora. É esse o significado da exigência de Breton, de que é preciso “praticar a poesia.” (pratiquer la poesie).

O automatismo tinha como pretensão a tentativa de desvendar o inconsciente humano, afastando-se do controle da racionalidade e da lógica. É importante lembrar que o Surrealismo defendia a não preocupação com o esteticismo e a moral. O teórico francês (2005, p.195) em seu primeiro manifesto apresenta instruções para o uso dessa técnica:

Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reter na memória o que está escrevendo e para não se rereer. A primeira frase surgirá por si mesma, a tal ponto é verdade que, a cada segundo, ocorre uma frase estranha a nosso pensamento consciente, que mais não quer do que se exteriorizar. (...) É sempre verdade que a pontuação certamente se opõe à continuidade absoluta do fluxo de que nos ocupamos. (2001, p.44-45)<sup>43</sup>.

O fato dos membros do movimento surrealista terem interesse pelos métodos psicanalíticos freudianos, naturalmente, influenciou o processo artístico-literário, buscando o que Breton chamou em seu manifesto, de “pensamento falado”. Essa postura corresponderia a uma fala apresentada sem a interrupção das barreiras formais ou das preocupações com valores precedentes, algo realmente livre das amarras racionalistas, ou seja, diretamente relacionada ao automatismo. Isso mostra que a estética tinha um interesse sobre o ser humano, principalmente no que diz respeito ao inconsciente que se desvendaria na produção artística, especialmente na poesia. Vale mencionar que Breton, ao ser convocado à guerra, na posição de médico, acabou por praticar em seus pacientes essa perspectiva.

A escolha pelo não uso gráfico da pontuação presente em *O Ano de 1993*, seria algo marcante na estilística do escritor, isso porque suas obras posteriores viriam a ter características estruturais semelhantes, como de fato ocorreu com o primeiro romance *Levantado do chão* (1980). Além de remeter ao fluxo de consciência, essa opção estilista funciona, também, como um simulacro da fluidez associado à oralidade. Em uma de suas entrevistas, Saramago (2004, p.75). discorre a respeito dessa postura:

<sup>43</sup> Texto original: “Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu’à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu’à s’extérioriser.(...) Toujours est-il que la ponctuation s’oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe.” (Breton, 1924, p.41).

Então comecei a escrever [o *Levantado do chão*] como todo o 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 discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas.

Importante ressaltarmos a seguinte frase: “comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta”. Esse comportamento, é muito semelhante à postura defendida pela vanguarda francesa, nomeada de “automatismo”, o *Manifesto do Surrealismo*, (1994, p.57), afirma: “Sempre acontece, sem dúvida, de a pontuação se opor-se à continuidade absoluta do fluxo que nos ocupa”. Sabemos, de fato, que Saramago não é um escritor propriamente surrealista, embora seja perceptível a apropriação de características surreais que torna possível o diálogo estético concernente tanto na forma, quanto no conteúdo.

Acontece que o discurso de *O ano de 1993* apresenta um encadeamento de semas e figuras que provocam um efeito de sentido semelhante ao defendido pelo Surrealismo, a propósito disso Bertrand (2003, p. 162) ao discorrer sobre o “regime de veridicção”, explica a importância de como se adere ao contrato enunciativo, afirma que: “O efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de “realidade”, mas também o de “irrealidade” ou ‘surrealidade’”, ou seja, existe uma organização discursiva que pode, justamente, almejar determinado efeito de sentido no texto.

Se por um lado, André Breton se concentra, sobretudo, no processo criativo, Saramago destacará o papel do leitor. Pois, a transgressão da pontuação vai sugerir uma quebra da barreira entre enunciador e enunciatário, o português diz ainda: “O que eu quero é que o leitor participe. Todo texto é um texto por decifrar e, por mais claro que esteja, com todas as pistas dadas, todas as indicações, por mais que eu diga como se deve entender o que ali está, ainda assim é preciso decifrá-lo.” (2004, p.75).

É notável que tanto o recurso da utilização da pontuação, tão conhecida da Literatura saramaguiana, como a junção do discurso direto e indireto, verificável em seus romances, a exemplo de *História do Cerco de Lisboa* (1989), contribuem para o desdobramento imagético das situações. Isso porque o texto ao ser construído dessa maneira reforça o poder da linguagem colocando-a em um prisma diverso, atribuindo uma carga sensorial e figurativa múltipla. Com base nisso, podemos nos apoiar, novamente, em Bertrand (2003, p.25):

O escritor é aquele que sabe se fazer estrangeiro em sua própria língua, ele escava nela possibilidades inéditas, não percebidas até então. Ele a força a tornar-se outra. A Literatura exerce pois, por natureza, uma função crítica sobre a língua,

desaprumando-a em relação a si mesma em cada obra. No âmbito da cultura, a Literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, o arquivo que ela se fixa e se institui como referência cultural.

Dessa forma, a ausência da pontuação apresenta um viés contestatório, já que haverá uma negação contratual com a implícita manipulação figurativizada pela gramática. Vale lembrar que a técnica da escrita automática não é um mero exercício de criatividade. Em essência, a escrita automática visa uma desautomatização também no âmbito ideológico. Essa técnica chegou a alcançar sucessivas gerações de escritores ao longo do século XX e a conhecida “escrita” de Saramago, ensaiada no poema em prosa *O ano de 1993* pode ser associada à proposta do teórico francês.

Todavia, em oposição à ideia pura surrealista, a produção saramaguiana apresenta uma linha de pensamento que permite a progressão do texto e a coerência interna. Isso se diferencia do proposto pelo movimento, visto que é comum a arte surrealista ser expressa por meio de figuras desconexas que não seguem a lógica habitual. Contudo, a escolha pela não utilização da pontuação, à maneira da gramática convencional, gera um fluxo particular na narrativa relacionado à prosódia, pois a obra de Saramago possui seu ritmo particular.

Há, ainda, outro fator importante na obra que mostra o rompimento contratual com a convenção, já que a produção de José Saramago encontra-se na situação limítrofe entre prosa e poesia. Por certo, a obra a qual estudamos escapa de quaisquer enquadramentos, sendo ela localizada na bibliografia do autor como a última obra pertencente à forma poética e visto que depois dela viriam os mais renomados romances do autor. Percebe-se claramente, portanto, uma experimentação neste terceiro livro de cunho poético.

Afrânio Coutinho (1993, p.31) ao discutir as terminologias ficção e poesia aponta que: “a ficção é produto da imaginação criadora, embora como toda arte suas raízes mergulhem na experiência humana”. Isso nos remete a *O ano de 1993*, já que por meio de uma apresentação hiperbólica e dramática de um governo ditador, é possível discutir a condição humana. José Saramago fará uso de imagens surreais para ressaltar questionamentos de um sistema, tornando ainda mais visível a problemática da tirania e do autoritarismo.

No entanto, mesmo que a poesia tradicional não esteja presente, em *O ano de 1993*, no sentido propriamente formal das rimas e métricas, estará no âmbito das sensações, da alegoria, da dimensão inovadora dada ao vocábulo e no apelo sensível que enfatiza as

caracterizações, refletindo na quebra de expectativa por parte do leitor. Filósofo, do século XIX, John Stuart Mill<sup>44</sup> já refletia acerca desse gênero (2007, p.51):

A palavra poesia, no entanto, envolve algo muito peculiar em sua natureza, algo que pode existir tanto no que chama prosa quanto no verso, algo que nem requer o instrumento das palavras, podendo falar mediante aqueles outros símbolos audíveis chamados sons musicais, e mesmo pelos sons visíveis, que são a linguagem da escultura, pintura e arquitetura. Tudo isso segundo acreditamos, deve ser sentido (...). Para o espírito, a poesia tanto não é nada quanto é o que há de melhor em todas as artes e também na vida real; e a distinção entre que é poesia e o que não constitui poesia, independentemente, de ser ou não explicada, é sentida como fundamental.

Percebemos uma mudança sendo realizada gradualmente ao analisarmos a bibliografia poética do escritor. No primeiro livro de poesia, são raros os versos livres. No segundo, eles já aparecem em significativa quantidade. Já no terceiro, *O ano de 1993*, o verso livre é deixado para trás, numa clara decisão de experimentar uma nova fronteira formal. O autor deixa de lado as preocupações com os aspectos técnicos da poética (versificação, ritmo e rima), afastando-se de normas formais - ponto defendido pelo Surrealismo -; no entanto, não cede às facilidades do discurso romanesco, que pode reduzir a literatura a exposições de lugares-comuns em detrimento do ofício poético.

Breton, inclusive, ao expor os preceitos surrealistas, alerta para as facilidades de uma pretensa “atitude realista” romanesca “feita de mediocridade” (2001, p. 19), que se apraz em “adular os gostos mais reles do público” (2001, p. 19)<sup>45</sup>, não deixando de citar, em favor de seu ponto de vista, o poeta Paul Valéry: “não faz muito tempo, falando de romances, [Paul Valéry] me asseverava que jamais se prestaria a escrever: *A marquesa saiu às cinco horas.*” (2001, p. 48)<sup>46</sup>.

Com efeito, uma construção discursiva tão comum não se encaixaria no estilo do poema em prosa de Saramago. Pelo contrário, o que se lê é uma renovação da epopéia, não voltada para a duvidosa glória do passado, mas para a perspectiva profética de um apocalipse não realista (no sentido positivista combatido por Breton), mas efetivamente materialista e

<sup>44</sup> Trecho extraído do livro: *A ideia de poesia e arte: Reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*. Organizado por Roberto Acízelo de Souza (2007).

<sup>45</sup> O parágrafo citado refere-se ao seguinte trecho original de *O manifesto do Surrealismo*: “Par contre, l’attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m’a bien l’air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l’ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance.” (Breton, 1924, p.16).

<sup>46</sup> Exemplificamos com a tradução do trecho original: “Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m’assurait qu’en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures.*” (Breton, 1994, p.16).

cético em relação aos valores moldados segundo a matriz ideológica burguesa, na sua expressão mais autoritária (nazismo, fascismo, salazarismo, neoliberalismo militarista, etc.).

Esse espírito libertário e experimentador pode justificar a escolha das palavras do escritor Diderot para uma das epígrafes do livro: “Mas me parece que tua voz está menos rouca, e que tu falas mais livremente”, retirada da fala de “Le maître” durante um diálogo com Jacques, da narrativa *Jacques le fataliste et son maître*, obra esta construída por meio da conversação de dois cavaleiros: le maître e Jacques, ao caminhar na direção de um destino desconhecido.

Coincidentemente Bertrand (2003 p.409) alude a mesma obra ao explicar o que chama de “Crer recusado”<sup>47</sup>, afirmando que: “O texto faz então surgir uma outra ordem de crença, baseada na denúncia das crenças adquiridas, e desse modo surge uma nova definição do ato de leitura. A famosa e provocadora abertura de *Jacques, o fatalista*, de Diderot, constituiria seu protótipo: “Como eles tinha se encontrado?, com isso Bertrand reflete aspectos do texto, demonstrando o enfoque figurativo em um discurso, capaz de fazer surgir outro ponto referencial.

Não podemos esquecer que juntamente com as palavras indica-se uma ideologia e sabemos que no caso dos manifestos de Breton, bem como no discurso saramaguiano, o senso de embate com o pensamento dominante e a busca pela emancipação humanas são caros e se fazem constante. Como Breton reforça, “A palavras, as imagens não pretendem ser mais do que trampolins para o espírito de quem ouve” (2001, p.51)<sup>48</sup>.

Comparativamente a produção saramaguiana, podemos destacar que o Surrealismo ao desenvolver o discurso automático quebra as barreiras das formas tradicionais no âmbito poético, como, por exemplo, o soneto, que possui uma rigidez estrutural - três quartetos e três tercetos- que seguindo a visão surrealista poderia não contribuir para a expressão do fluxo do inconsciente, uma vez que choca na obrigatoriedade estrutural.

Percebemos que Saramago não permanece nas formas convencionais. Existe, pois, uma estética experimental visível na exposição do texto, apresentando-se em blocos, nos quais podemos tratar como estrofes ou até mesmo versículos. Decerto que a escolha por essa

<sup>47</sup> Para Bertrand (2003 p.409) o “Crer recusado” relaciona-se ao fato de que “Existem assim, por exemplo, esquemas discursivos por meio dos quais a representação literária se fixou e que uma reviravolta irônica pode perturbar ou recusar”. A menção a presente passagem deve-se a alusão a Diderot, no entanto não trataremos *O ano de 1993* sob essa perspectiva.

<sup>48</sup> Trecho original: “Les mots, les images ne s’offrent que comme tremplins à l’esprit de celui qui écoute.” (Breton, 1924, p.47).

configuração não foi feita aleatoriamente. Maria Victoria Ferrara (2017, p.54), em seu estudo, discorre a respeito da forma vesicular afirmando que:

não é acaso, nunca é em Saramago, que eleja o versículo para escrever sua distopia, forma particular da linguagem religiosa, porque se assume, então, não como adivinho de um futuro quase realizado e sim, como caracteriza Terry Eagleton escritor desse subgênero, um profeta que “alerta al presente de que, a no ser que cambie profundamente, es posible que su porvenir sea sumamente desagradable”.<sup>49</sup>

Na narrativa de *O ano de 1993* existem alusões bíblicas responsáveis por contribuir com a construção de uma atmosfera apocalíptica, ultrapassando a realidade, porém incitando uma reflexão crítica a ela. O gênero apresentado por Saramago traz referências da ficção científica, originada no século XIX, ao descrever animais biônicos e máquinas que auxiliam no controle de uma sociedade, isso aponta para um enredo distópico, posto que vislumbra um futuro imaginário no qual habitantes vivenciam infortúnios para desvencilharem-se da opressão. Elielson Antônio Sgarbi (1994, p.95) ao analisar a poética saramaguiana, utiliza-se do estudo de Keith M. Booker, concernente a distopia na Literatura moderna, afirmando que:

A principal técnica da ficção distópica é a desfamiliarização: focando na crítica da sociedade em um cenário especial e temporalmente distante, as ficções distópicas fornecem novas perspectivas sobre as práticas políticas e sociais problemáticas que podem ser presumidas ou consideradas naturais ou inevitáveis. (BOOKER *apud* Sgarbi, 1994, p. 19).

A temática abordada pelo escritor português mostra-se coerente com a configuração distópica, além de possuir descrições imbuídas do estranho e do maravilhoso. O Surrealismo defende, por meio da escrita automática, diretamente relacionada ao pensamento analítico sobre o inconsciente, temáticas semelhantes. É válido ressaltar que a estética francesa demonstra um ponto particular que é a preocupação em desvendar o pensamento psíquico íntimo e espontâneo o qual o homem é capaz de manifestar, assim fala Fiona Bradley (2001, p.9):

o Surrealismo buscou a comunicação com o irracional e o ilógico, deliberadamente e reorientado a consciência por meio do inconsciente. (...) Inicialmente, os escritores surrealistas abordavam o maravilhoso com o auxílio do fluxo de consciência ou da escrita automática. Os pintores tinham alguns métodos de trabalho automático e assim percorreram outros caminhos. Esperava-se que o maravilhoso sobreviesse espontaneamente, nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão; na

<sup>49</sup> Referência ao artigo completo nomeado *O ano de 1993. A poesia distópica de José Saramago*, da autoria de Maria Victoria Ferrara (nº 5, 2017). Disponível em < <https://estudossaramaguianos.com/n-5-vol-1-jan-2017/> > Acesso em 03/03/ 2018.

infância, na loucura, na insônia, e na alucinação provocada por drogas; nas chamadas sociedades “primitivas”, cujos membros supostamente viviam mais próximos de seus instintos do que do sofisticado progresso da “civilização”, e acima de tudo, nos sonhos, cujas condições os pintores tentaram reproduzir.

Como é perceptível na citação, para o Surrealismo é muito enfático o aspecto da imagem, seja aquela construída através de um viés poético, seja aquela exposta por meio do pictórico, trata-se de um movimento caracterizado como sendo intrinsecamente relacionado ao aspecto visual. Artistas como Salvador Dalí, Juan Miró, René Magritte, Louis Aragon e Michel Duchamp incorporaram a tendência surrealista e utilizaram-se da experimentação na elaboração pictórica.

Muitos pintores fizeram uso de técnicas do Surrealismo, como o automatismo a exemplo do francês André Masson, capaz de desenvolver desenhos que não seguiam regras formais e sim manifestações automáticas, frutos de sua inconsciência. A arte de Masson dialoga com a mitologia e sua representação se apresenta com cores fortes e composições trágicas, utilizando recursos incomuns como a areia. Masson participou das atividades do movimento, contudo a partir do segundo manifesto, por conta de embates políticos, opta pelo afastamento do grupo, dentre suas obras estão: “Animal Pris au Piège” (1929) e “Femmes Attaqués par les Oiseaux” (1943) - (Anexo III<sup>50</sup>).

Além de André Masson, Max Ernst também foi um dos experimentadores das técnicas surrealistas. O pintor alemão publicou livros de poesia ilustrada e produziu obras que provocaram estranhamento por parte do público. Em suas pinturas costumava associar ideias a temáticas oníricas e densas, dentre suas obras encontram-se: “Armée céleste” (1925) e “La Forêt” (1925) (Anexo IV)<sup>51</sup>.

Ernst foi responsável por desenvolver recursos técnicos como a “frottage” que concerne na elaboração de uma “fricção” sobre uma superfície com um lápis<sup>52</sup>. Marx Ernest, em seu texto “Sobre o Frottage” (1936) reflete sobre esse recurso:

O procedimento de *frottage*, que não repousa, senão na intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito, excluindo qualquer dedução mental consciente (de razão, de gosto, de moral) e reduzindo ao extremo a parte ativa daquele que até então se chamava de “autor” da obra, esse procedimento revelou-se

<sup>50</sup> “Attaqués par les Oiseaux”, de André Masson. Óleo sobre madeira. Dimensões: 47.8 x 37.5 x 2.5 cm Disponível em: < <http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/796> > Acesso em 27 de abril 2018.

<sup>51</sup> “La Forêt”, de Max Ernst. Óleo sobre tela. Dimensões: 37 7/8 x 51 inches (96.3 x 129.5 cm) Disponível em: < <https://www.guggenheim.org/artwork/1133> > Acesso em 27/04/ 2018.

<sup>52</sup> As informações, de âmbito geral, acerca da arte de André Masson podem ser verificadas no site promovido pela Universidade de São Paulo, (USP – Museu de Arte Contemporânea) disponível em: < <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/surrealismo/masson/index.html> > Acesso: 27/05/2017.

posteriormente como o verdadeiro equivalente do que já era conhecido pelo nome de escrita automática. (CHIPP, 1996, p. 434).

O Surrealismo, apesar de seguir uma linha já iniciada pelo Dadaísmo, levou a experimentação estética a um grau ainda mais elevado, haja vista os diversos recursos utilizados na criação de imagens, poéticas ou não. Em suas reuniões eram comuns jogos que contribuíam para essa atividade, como o chamado “cadavre exquis”<sup>53</sup> que consistia a cada um dos membros presentes o ato de escrever um substantivo, este seria usado na frase como sujeito, ou seja, além de acontecer à quebra da barreira da sintaxe formal, a postura concedia à palavra uma nova dimensão.

Significativo acentuar, também, que, ao passo que a poesia traz consigo o poder de transformar assuntos ou sensações cotidianas em vocábulos preciosos, o Surrealismo é a manifestação artística que os habilita transpor os sentidos de um senso comum, atribuindo um novo sentido capaz de proliferar imagens na expressão artística.

Além dos jogos, o movimento elaborou um mecanismo nomeado de “acaso objetivo” (*hasard objectif*), termo este que alguns dizem ser originário dos escritos do filósofo alemão Friedrich Hegel. Na proposta do movimento esses acasos aconteceriam em meio a circunstâncias maravilhosas e insólitas que surgem naturalmente no cotidiano dos personagens do enredo. Como explica Peter Bürguer (2012, p.119) “No exemplo do *hasard objectif* (acaso objetivo) surrealista, não apenas se pode mostrar que esperanças os movimentos de vanguarda associavam acaso, como também, justamente por causa dessas esperanças, qual a ideologização pretendida com essa categoria”.

Válido ressaltar que a figuração da atmosfera saramaguiana beira ao maravilhoso, no sentido surrealista, ao expor cenas causadoras de estranhamento nas mais diversas situações dos habitantes da cidade ocupada atuando com a função de chocar. Bürguer (2012, p.120) reforça, ainda, que “os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida rotineira (...). A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do ‘homem urbano’”.

O senso experimental surrealista, ao fazer uso de técnicas artísticas apelando intrinsecamente para temáticas concernentes à morte e a loucura, coloca em crítica a emancipação total do homem, que se revela no contexto onírico. Esses aspectos são semelhantes aos figurados em *O ano de 1993*. Segundo Breton (2001, p.27) “o espírito do

<sup>53</sup> Informações explicitadas, didaticamente, no livro *Surrealismo*, da autora Marilda de Vasconcelos Rebouças (1986).

homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe sucede. Já não se coloca a angustiante questão da possibilidade”.<sup>54</sup>

A abordagem correspondente ao tema sono *versus* insônia está intensamente figurativizada nas cenas de tortura e de pressão construídas por José Saramago, situações que pretendemos analisar no tópico referente ao “Sentido insólito”. Para concluirmos, é importante ressaltar que a postura experimental surrealista afeiçoava-se a questões esotéricas e místicas. Apoiando em todos os meios que pudessem desnudar a mente do homem, o homem livre, sem as amarras da religião, da moral, da família ou da formalidade estética, como explica Michael Löwy (2002, p.104):

Mas o Surrealismo é também, como a feitiçaria, a pirataria, a utopia, um caso de imaginação criadora. Como os cangaceiros, os bandidos de honra dos sertões brasileiros, os surrealistas estão condenados a inovar: as estrelas consagradas, os velhos caminhos, as trilhas batidas estão nas mãos do inimigo. Eles precisam encontrar pistas novas ou, antes, traçá-las eles mesmo no chão; é o caminhante quem faz o caminho.

Decerto que o Surrealismo foi influenciado por aspectos das vanguardas anteriores, no entanto, o movimento inovou em todos os âmbitos artísticos. Ainda que os surrealistas privilegiassem a poesia, o movimento agiu com originalidade no cinema, a exemplo de *Um cão Andaluz* (1928), co-dirigido pelo pintor Salvador Dalí, e nas mais diversas manifestações pictóricas, como exemplificamos anteriormente. Assim reforça Löwy (2002, p.42) em seu estudo sobre a estética francesa:

Não se trata de um “movimento artístico”, mas de uma tentativa de “fazer explodir de dentro o domínio da Literatura” graças a um conjunto de experiências (Erfahrungen) mágicas de alcance revolucionário. Mais precisamente, de um movimento “iluminado”, profundamente libertário, e ao mesmo tempo, em busca de uma convergência possível com o comunismo.

Mesma postura inovadora é percebida no autor português em sua produção *O ano de 1993*, obra esta que é fruto de uma grande investigação estética, seja temática ou estrutural. Nela, Saramago começaria a estabelecer-se como um escritor de assuntos densos e de estilo próprio, deixando seu legado no universo das letras, consagrando-se pela crítica, sobretudo, por conta de seus romances.

Em *O ano de 1993* veremos o enunciador colocando diante dos olhos uma conjuntura surreal. O discurso saramaguiano construído, por meio de elementos visuais, faz

<sup>54</sup> Trecho original: “L’esprit de l’homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L’angoissante question de la possibilité ne se pose plus” (Breton, 1924, p.23).

com que aquelas situações causem grande impacto durante a leitura, além de provocar um efeito de sentido pictórico aos moldes do Surrealismo.

Como mostramos, a imagem visual, especialmente, elaborada pela pintura é uma manifestação muito valorizada pelos membros da vanguarda francesa, Breton em *O Surrealismo e a Pintura* afirmava que “com efeito, as imagens auditivas são inferiores às imagens visuais não só em nitidez como em rigor, e com todo respeito a alguns melômanos, não são feitas para fortificar a ideia da grandeza humana” (CHIPP, 1996, p. 408). A imagem vem, portanto, para provocar, fazer pensar e lançar novas dimensões de realidade. Partindo disso, vamos explicitar adiante o poder da visualidade no discurso de *O ano de 1993*, de José Saramago.

### 3.4 Considerações interdiscursivas: *1984* e *O ano de 1993*<sup>55</sup>

Como apontam estudiosos, citados nos tópicos anteriores, a exemplo de Carlos Reis (1998) e Elielson Antônio Sgarbi (2013), a obra *1984*, do escritor George Orwell, serviu de inspiração para a composição de *O ano de 1993*. Essa aproximação torna-se evidente já na escolha no título, mas não só. Trata-se de dois textos que projetam disforicamente o simulacro de um mundo futuro, colocando em pauta questões como: opressão, violência e morte, responsáveis por figurativizar infortúnios de um sistema autoritário munido de recursos tecnológicos. Como afirma Elielson Antônio Sgarbi (2013, p.100) em sua dissertação:

Esse clima de pesadelo, opressão e tortura ganha tônus tanto no livro de Saramago quanto no de Orwell. Uma das características que se presentifica nas duas obras é a tortura, arma típica dos regimes totalitários contra rebeldes que lutam em prol de mudanças que ousam questionar e desobedecer às ordens do exército tirânico.

Reconhecendo a influência literária que Saramago recebeu de Orwell, faz-se necessário introduzir alguns pontos relacionados, especialmente, ao engajamento artístico, a ideologia e a visualidade, presentes em *O ano de 1993*, mas que já se encontravam em *1984*. Abordamos, então, um breve diálogo entre os arranjos figurativos orwelliano e saramaguiano, identificando, assim, uma interseção temático - figurativa entre ambas as narrativas.

<sup>55</sup> Nossa pesquisa não tem o propósito de se aprofundar nos estudos da obra *1984*. No entanto, devido à clara inspiração de José Saramago introduzimos, neste tópico, alguns exemplos do discurso de Orwell que remetem a passagens de *O ano de 1993*. Para melhor compreensão entre o diálogo das obras *O ano de 1993* e *1984* tem-se a dissertação de Elielson Antônio Sgarbi (2013) nomeada: “A poesia de José Saramago: Análise de *Os Poemas Possíveis, Provavelmente Alegria* e *O ano de 1993*”.

O romance *1984*, publicado em 1949, narra a história de Winston Smith, homem de trinta e nove anos, operário do Ministério da Verdade e habitante da chamada Oceânia. Esse espaço retratado como uma Londres ficcional era dominado por um partido totalitário, que tinha como principal mentor “O Grande Irmão”, aquele que tudo vigia. O controle desse sistema perpassa todas as dimensões e a mais importante delas, a linguagem, não passaria em branco, comprovado pela imposição da Novafala: “A Novafala é o Socing” (2006, p.69). Acompanharemos, nesse romance, os questionamentos de Winston sobre o sistema, sua relação com Julia e suas tentativas de resistência em prol da liberdade.

A postura engajada artisticamente, assim como o discurso saramaguiano, acontece na obra *1984*, de George Orwell, publicada um quarto de século anteriormente à produção de Saramago. O filósofo Erich Fromm, no posfácio à reedição de 1961 da obra de Orwell (2009, p.365), afirma que: “O sentimento que expressa é de quase desespero acerca do futuro do homem, e a advertência é que, a menos que o curso da história se altere, os homens do mundo inteiro perderão suas qualidades mais humanas, tornar-se-ão autômatos sem alma, e nem sequer terão consciência disso”, o mesmo parece transparecer no discurso de *O ano de 1993*, ao vislumbrar um futuro que beira o apocalíptico.

Por isso, George Orwell, assim como Saramago, se utiliza do discurso literário como ferramenta de incitação ao debate. O autor se mostra um crítico inconformado do seu tempo e sua criação discursiva comprova essa conduta. O escritor americano Thomas Ruggles Phyncon (2009, p.395), discorreu em 2003 sobre o posicionamento do autor de *1984*:

Orwell via a si mesmo como um membro da “esquerda dissidente”, distinta da “esquerda oficial”, que significava basicamente o Partido Trabalhista Britânico, do qual boa parte ele passara a enxergar, bem antes da Segunda Guerra Mundial, como potencialmente, senão já fascista. Mais ou menos de forma consciente, fez uma analogia entre o Partido Trabalhista e o Partido Comunista sob o domínio de Stalin, os quais, sentia, eram movimentos que professavam a luta das classes trabalhistas contra o capitalismo, mas que na verdade estavam preocupados apenas em estabelecer e perpetuar seu próprio poder.

O viés ideológico é, portanto, outro aspecto que associa o discurso de Orwell ao de Saramago. Traço perceptível no plano narrativo de *1984*, a ideologia se faz presente, por exemplo, quando o Partido da Oceânia demonstra ter total controle sobre a linguagem utilizada pelas pessoas, chegando a elaborar o que se chamava de Novafala. Winston, inclusive, percebia isso de perto em seu trabalho. Em um de seus diálogos com Syme, funcionário do Departamento de Pesquisas, responsável por elaborar a “Décima Primeira Edição do *Dicionário de Novafala*”, o protagonista ouviu: “Tenho a impressão de que você acha que

nossa principal missão é inventar palavras novas. Nada disso! Estamos destruindo palavras – dezenas de palavras, centenas de palavras todos os dias.” (2009, p.67).

Em muitas obras de José Saramago, como em *Os poemas possíveis* (1966), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Homem Duplicado* (2002), assim como em *O ano de 1993* (1975) temos, seja na poesia ou na prosa, uma reflexão acerca da linguagem. No poema em prosa, por exemplo, a linguagem daqueles que são oprimidos sofre com as transformações do sistema totalitário, como veremos no próximo capítulo.

Entendendo, portanto, que a ideologia circula pelo discurso, verificamos o enunciador de *1984* questionando a postura do Partido ao dizer: “A ideologia oficial está impregnada de contradições, mesmo quando não há nenhuma justificativa prática para elas. Assim, o partido rejeita e avilta cada um dos princípios originalmente defendidos pelo movimento socialista, e trata de fazê-lo em nome do mesmo socialismo” (2009, p.254). Isso mostra que a ideologia engendrada no discurso dos líderes do Partido é ferramenta para manipular e reforçar o poder de acordo com a necessidade, modificando outros discursos e usando-os a seu favor.

Ambas as narrativas evocam a necessidade do pensar, seja em *O ano de 1993*, nos versos: “À mais grave ocupação de todas que é a de pensar ninguém dá atenção” (2007, p.52), usada para descrever a alienação das pessoas daquele contexto, seja na obra *1984*, quando o enunciador aponta a visão de Winston ao concordar com a mensagem de Goldstein: “Pessoas que não tinham aprendido a pensar, mas que acumulavam em seus corações, ventres e músculos a força que um dia subverteria o mundo. Se é que há esperança, a esperança está nos proletas!” (2009, p.259), ao frisar o potencial de transformação que os proletas possuíam e desconheciam.

Os enunciadores das obras Orwell e Saramago sabem do poder que o senso crítico possui para mudança da história. Posto isso, sabemos que a materialização desse pensamento se faz por meio do discurso que não são apenas palavras e sim ideias, capazes de transportar os mais complexos sentidos. É partindo, portanto, desse ficcional, imaginário e plural de interpretações que podemos chegar a questões densas da realidade.

Além da posição engajada artisticamente e da ideologia, é importante destacar o trabalho com a visualidade no discurso de Orwell. Neste livro, assim como veremos no discurso saramaguiano, temos descrições que apelam diretamente para lexias visuais, especialmente associadas à clareza e à escuridão, às cores e suas tonalidades. A escolha por

essa postura na construção dos mundos disfóricos de *O ano de 1993* e *1984* sensibiliza a memória visual do leitor e auxilia no contrato de veridicção.

A propósito da visualidade, temos a figura “sombra” expressa na seguinte passagem: “Tudo ia empalidecendo num mundo de sombras em que, por fim, até mesmo o ano em que estavam se tornava incerto” (2009, p.56). O enunciador de Orwell explica, com isso, a manipulação do governo, responsável por criar discursos que não compactuavam com a realidade daquelas pessoas. Devido ao grande controle, nem a localização temporal se sabia com certeza. Vale ressaltar que a “sombra”, como analisaremos no próximo capítulo, trata-se de uma figura isotópica em *O ano de 1993*, aparecendo frequentemente associada à escuridão, à opressão e ao perigo.

No discurso orwelliano, temos, ainda, a dicotomia claridade *versus* escuridão, formada pelos jogos de luzes e sombras, como no trecho: “Winston avançava pelo caminho em meio a um mosqueado de luz e sombra, pisando em poças douradas sempre que os galhos das árvores se distanciavam uns dos outros” (2009, p. 143). Essa composição narra a caminhada de Winston ao abrigo onde encontraria Julia. Percebe-se uma oscilação de sensações em Winston, pois apesar do medo de ser descoberto e receio de não ser aprovado por Julia, existia um entusiasmo para o encontro, uma vez que romperia com as regras vigentes.

No romance de Orwell, há uma importante simbologia no que concerne a lexia “escuridão”. Isso porque, Winston, durante um sonho, conversava com quem suspeitava ser O’Brien e ouvia dele a seguinte frase: “Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão” (2009, p.125). O protagonista ficou sete anos com essa frase na cabeça, alimentando a sede de luta por liberdade. Para ele, segundo o enunciador da obra: “O lugar onde não havia escuridão era o futuro idealizado, esse que ninguém jamais veria, mas que, graças à presciência, era possível compartilhar misticamente” (2009, p.125). Mesmo sabendo que poderia morrer e ser torturado, ainda assim, para Winston valeria a pena se um dia tudo mudasse.

A figura “escuridão” remete todo o sentido negativo de viver servindo a um sistema totalitário. Por isso, encontrar-se longe da “escuridão” seria, encontrar-se longe da manipulação, da mediocridade provocada pelas leis do governo, da subserviência e da coerção de pensamento e de comportamento. Para o infortúnio de Winston o encontro com O’Brien não teve a simbologia que acreditava. Seu compromisso com O’Brien resultou em longos períodos de tortura

Na obra *1984*, de Orwell, a figura da “noite”, elemento relacionado à escuridão, é vista mais claramente atuando como elemento disfórico, associada à morte e à tortura, como apresenta o narrador:

Era sempre à noite – as prisões invariavelmente aconteciam à noite. O tranco súbito que arranca do sono, a mão brutal sacudindo o ombro, as luzes ofuscando os olhos, o círculo de rostos impiedosos em torno da cama. Na vasta maioria dos casos não havia julgamento, não havia registro da prisão. As pessoas simplesmente desapareciam, sempre durante a noite. (2009, p.30).

Essa figuratividade fundamenta a sensação de medo das pessoas que vivem em 1984 e precisam lidar com um sistema arbitrário, interessado somente em manter seu poder a custo da submissão e da interdição dos direitos e da liberdade de todos, como demonstra o exemplo: “Era à noite que eles perdiam as pessoas, sempre à noite. O ideal era a pessoa se matar antes que a capturasse. Algumas incontestavelmente faziam isso. Muitos desaparecimentos na realidade eram suicídios.” (2009, p.124).

Os momentos que apontam o sol (dia/claridade) como uma figura eufórica, se faz também presente em *1984*, a exemplo de: “Um raio amarelo do sol poente entrou em diagonal pela janela e veio pousar no travesseiro. Winston fechou os olhos. O sol no rosto e o corpo macio da garota tocando o seu despertaram nele um sentimento intenso, sonolento e confiante” (2009, p.25 6). Essa era a sensação do protagonista logo após ler o livro “Teoria e prática, de Emmanuel Goldstein” (2009, p.219) que renovava suas esperanças e o fazia acreditar que mesmo sendo exceção, ainda assim, ele não estava errado em suas convicções.

Além disso, associado à composição do ambiente, temos a construção do espaço em paralelo com a mobilidade do sol. Diferente do sol estático descrito no início de *O ano de 1993*, vemos que o movimento do sol em Orwell ressalta a obscuridade do símbolo temível do sistema: “O sol avançara e as infundáveis janelas do Ministério da Verdade, agora que já não recebiam luz direta, pareciam tão temíveis quanto as seteiras de uma fortaleza.” (2009, p.39).

A variação da luminosidade torna o prédio ainda mais assustador. Winston suspeitava do que acontecia por trás daquelas paredes, “O coração de Winston se encolheu diante do enorme vulto piramidal” (2009, p.39). A ideologia do Partido influencia, até mesmo, a percepção visual das pessoas. Na realidade, não se trata apenas do modo de ver, pois intrínseco a isso se encontram as intenções de controle dos opressores.

Diferentemente da obra *1984* na qual, majoritariamente, o dia tem correspondência com a vida, com a luz e com a luta pela liberdade, bem como a noite se faz

presente na nostalgia, nas torturas e nos maus momentos, em *O ano de 1993* temos uma complexidade com relação aos sentidos de claridade e escuridão. Pois, tais elementos podem associar-se a uma exterioridade e interioridades das pessoas em relação à cidade. Assim como o enunciador saramaguiano parece subverter a acepção a depender do trecho, veremos que a claridade pode ser associada a sofrimento e a escuridão à proteção.

O romance de Orwell, semelhante ao poema em prosa, também utiliza-se de formas para compor a visualidade do mundo disfórico, como a descrição: “Era uma enorme estrutura piramidal de concreto branco cintilante”. (2009, p.14). Na obra de Saramago, formas como hexágonos, esferas e linhas são utilizadas para compor o cenário figurativo de 1993.

Assim como as formas, as cores também contribuem para a visualidade, possuindo uma simbologia importante em *1984*. A cor azul, por exemplo, compõe o cenário do romance *1984* de uma forma negativa, diferente de *O ano de 1993*. Verifica-se a isotopia desse elemento visual em diversos momentos, seja porque é a cor do macacão do uniforme do Partido, sinalizando mais uma forma de domínio, seja aparecendo na letra de alguma canção nostálgica ou descrevendo paisagens, como veremos no trecho:

Fora, mesmo visto através da vidraça fechada, o mundo parecia frio. Lá embaixo, na rua, pequenos rodamosinhos de vento formavam espirais de poeira e papel picado e, embora o sol brilhasse e o céu fosse de um azul áspero, a impressão que se tinha era que de não havia cor em coisa alguma a não ser nos pôsteres colados por toda parte. (2009, p.12).

Essa era a visão da janela em que Winston se encontrava de um dos prédios do Partido. Percebe-se que a descrição do ambiente hostil compactua com os sentimentos de Winston. Isso se comprova pela figura do céu “azul” que normalmente sinaliza um dia bom, porém, nesse caso é “áspero”. Em meio às formas e aos apelos sensoriais que constroem essa atmosfera obscura, o que sobressai são as cores dos pôsteres do “Grande irmão”, marcando território e lembrando que ele “está de olho em você” (2009, p.12).

Como identificamos brevemente, o romance *1984*, já fazia uso de elementos que seriam evocados no poema em prosa saramaguiano. Exemplificamos, pois, alguns aspectos associados ao engajamento, à ideologia, bem como o destaque para a figuratividade de um discurso construído sob lexias de ordem visual. A partir dessa explanação, seguiremos com o capítulo que se dedica a explorar, de forma contextual, essas figuras e temas na obra *O ano de 1993*, de José Saramago.

#### 4 A DIMENSÃO PICTÓRICA EM *O ANO DE 1993*

“Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993”  
(SARAMAGO, 2007, p.7).<sup>56</sup>

Identificamos no capítulo anterior a presença de alguns preceitos defendidos pelos surrealistas no discurso de *O ano de 1993*. Explanamos essa aproximação em três importantes aspectos: “Arte e engajamento”, “O viés ideológico” e a “Experimentação estética”. Posto isso, neste capítulo destacaremos o diálogo entre duas semioses: a verbal e a visual, esta última expressa no poema em prosa por isotopias temático-figurativas referentes à arte pictórica.

Sabemos que o Surrealismo destacava a manifestação da pintura para a expressão de sua arte. André Breton, no texto “Posição Política do Surrealismo (1935): Situação surrealista do objeto”, discorre sobre o processo criativo dos pintores surrealistas, com ênfase na subjetividade, característica que se relaciona com o protagonismo revolucionário do movimento francês:

As criações aparentemente mais livres dos pintores surrealistas não podem, naturalmente, passar a existir a não ser mediante o retorno, por parte deles, a “resíduos visuais” provenientes da percepção externa. É somente no trabalho de reagrupamento desses elementos desorganizados que, naquilo que ela tem de individual e de coletivo, se exprime, a um tempo, sua reivindicação. O gênio eventual desses pintores tem menos a ver com a novidade, sempre relativa, dos materiais de que se servem do que com a iniciativa, maior ou menor, de que dão prova ao tirarem partidos desses materiais. (BRETON, 2001, p.328).

À vista disso, veremos que o discurso de *O ano de 1993* aparenta um processo criativo que, por meio das palavras, faz surgir o pictórico como um efeito. Esse recurso evoca a memória visual dos enunciatários e motiva o crer naquela realidade deformada. O discurso de Saramago, semelhante ao Surrealismo, projeta imagens sob um novo prisma. Para Greimas & Courtés (2008, p.254) “a imagem é considerada uma unidade de manifestação, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise<sup>57</sup>”.

<sup>56</sup> Trecho extraído da obra *O ano de 1993*, de José Saramago (2007, p.7).

<sup>57</sup> Para Greimas & Courtés (2008, p.254) há duas formas de se entender a imagem. A semiologia da imagem “a considera, geralmente, uma mensagem constituída de signos icônicos”, já a semiótica planar trata a imagem como “um texto-ocorrência (...) que a análise pode explicar construindo-o um objeto semiótico”. A iconicidade, aqui, é um “efeito de conotação veridictória, relativa a uma determinada cultura.”

Por sua vez, Breton (1973, p.188) inspira-se nas palavras do poeta francês Pierre Reverdy, personalidade que participou das vanguardas surrealista e cubista, para conceber relevância à imagem, como cita em seu primeiro manifesto:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem mais poder emotivo e realidade poética ...etc.<sup>58</sup>

Apoiando-se nas suas experiências com o cubismo, Reverdy aponta que as imagens mais impactantes resultariam “da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas”, que Breton (1973, p. 153), chamaria de “centelha”. Trata-se de um efeito de sentido resultante de uma justaposição de isotopias semanticamente estranhas entre si: “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ele é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores”, ainda valendo-se das opiniões de Reverdy.

Para Breton (1973, p. 153), essa centelha se enfraquece na comparação, mas ganha fulgência “pelo princípio da associação de ideias”. Do ponto de vista semiótico, se cada ideia corresponde a uma isotopia, ou seja, uma reiteração semântica ao longo do texto, então a associação de ideias surpreende porque produz uma conexão de isotopias (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 275-278), tornando o texto mais rico semanticamente e mais sugestivo, além de ser desafiador a quem cabe o fazer interpretativo.

Portanto, quanto mais inusitadas as associações semânticas, mais impacto terão os sentidos construídos da parte de quem as apreende num texto. No poema em prosa de Saramago, não faltam essas justaposições de isotopias semanticamente díspares e uma visualidade construída por meio das evocações de elementos da pintura, enriquecendo a composição desse mundo disfórico.

Tal concepção retoma o fazer artístico proposto pelo Surrealismo. Aragon, (1995, p.71), inclusive, chama atenção para a importância que a vanguarda francesa atribui à imagem:

O vício denominado Surrealismo é o emprego desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela acarreta, no domínio da representação, de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: isso porque cada imagem todas as vezes nos força

<sup>58</sup> Trecho original: “L’image est une création purê de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus il aura de puissance émotive et de réalité poétique...etc.” (Breton, 1924, p.31).

a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo.

Ainda a respeito da imagem, o teórico André Breton escreveu *O Surrealismo e a Pintura* (1928-1965), no qual enfatiza esse aspecto:

A necessidade de fixar as imagens visuais, essas imagens que preexistem ou não à sua fixação, exteriorizou-se em todas as épocas e resultou na formação de uma verdadeira linguagem que não me parece mais artificial que a outra e sobre cuja origem seria vão demorar-me aqui. O máximo que posso fazer é considerar o estado atual dessa linguagem do mesmo ângulo que o estado atual da linguagem poética e referi-lo, se necessário a sua razão de ser. Parece-me que posso exigir muito de uma faculdade que, acima de quase todas as outras, me dá vantagem sobre o real, sobre o que vulgarmente se entende sobre o real. (Breton, 1996, p.408).

Pela própria aceção, o conceito de imagem evoca a fenomenologia da visualidade, independente do meio de expressão na qual ela se manifesta, seja, por exemplo, por meio da literatura, seja de um quadro. Donis A. Dondis (2007, p.5), ressalta a relevância dessa questão: “A experiência visual humana é fundamental no aprendizado para que possamos compreender o meio ambiente e reagir a ele; a informação visual é o mais antigo registro da história humana”.

Após entendidas as imagens, elas passam a contribuir para a formação de um imaginário, representando as crises e as ideias humanas, pois figurativizam um conceito ideológico mais amplo, muitas vezes por meio de alegorias e outros recursos expressivos que sensibilizam o leitor quanto ao caráter crítico de uma obra. Conforme aponta Victor Manuel Aguiar e Silva (1999, p.229), “O texto literário é plurissignificativo ou pluri-isotópico, porque nele o signo linguístico, os sintagmas, os enunciados, as microestruturas e as macroestruturas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade”.

Importante considerar que existe a imagem propriamente visual, em sentido estrito, e a imagem originada pelas sugestões da linguagem verbal que destacamos nesse estudo. Ao compararmos a estética surrealista com o poema em prosa de Saramago, devemos entender que na obra de Saramago não há a imagem de fato, e sim uma visualidade constituída pela linguagem verbal, ou seja, sugerida pelas lexias, visualidade esta semelhante à aspectos surreais. *O ano de 1993* é composto sob uma figuratividade de viés pictórico, devemos ressaltar que as figuras não funcionam isoladamente, já que elas compõem um arranjo de sentidos, como explica Bertrand (2003, p.38): “A significação que se forma e se atualiza na passagem de uma figura a outra, e não em cada uma delas tomada

individualmente, pertence precisamente ao que a semiótica chama de nível figurativo da leitura. Uma impressão de ‘realidade’ se depreende como se fosse um quadro pintado”.

Como havíamos ressaltado, o diálogo entre literatura e pintura é antigo. José Saramago atende a essa convencionalidade ao elaborar uma visualidade que aponta para uma aproximação intencional com o discurso relativo à pintura. Se apreciarmos as obras saramaguianas, podemos identificar esse interesse interdiscursivo, com a simulação de cenários homólogos à plasticidade pictórica na construção de paisagens, retratos e naturezas-mortas.

Essa postura evidencia-se, principalmente, no romance *Manual de pintura e Caligrafia* (1977), no qual o escritor apresenta um protagonista pintor que, a partir da tomada de consciência, decide se tornar escritor. A pintura não oferecia ao personagem os recursos discursivos necessários para uma expressão plena, seja para suas observações existenciais, seja para as sociais, o que se comprova pela afirmação da personagem ao dizer que as “linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada.” (SARAMAGO, 1991, p.648). Com relação ao Surrealismo, percebemos um perceptível afastamento, se para os surrealistas a pintura é a expressão superior, para o enunciador de Saramago a linguagem verbal seria a mais plena forma de expressão.

O apreço por elementos visuais não se restringe à poesia ou ao *Manual de pintura e Caligrafia* aqui citados. Podemos identificar o trabalho com a visualidade, também, nas obras de feição apocalíptica, como em *Ensaio sobre a cegueira*, conforme Cleomar Pinheiro Sotta (2015, p.36):

Abundam no texto, evidentemente, as imagens demoníacas em razão do caos instalado com o surto de cegueira. Contudo, não deixam de ser projetadas também imagens apocalípticas, expressão de um mundo idealizado pelo homem, e imagens analógicas, resultado do comportamento das personagens que oscilam entre esses dois mundos, um avesso ao outro.

Neste mesmo romance temos referências diretas à produções pictóricas, a exemplo do seguinte trecho: “O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvo e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados de outros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser um holandês” (SARAMAGO, 2008, p. 130).

O leitor identifica, pelas figuras evocadas, o quadro “Campo de Trigo com Corvos” (1890), de Vincent Van Gogh, (Anexo V)<sup>59</sup>. A composição do quadro dialoga com a atmosfera do romance e reforça um efeito de visualidade. A propósito, Sotta (2010, p.4) analisa essa construção artística:

O céu é retratado com cores escuras, o que nos leva a pensar em uma representação noturna ou ainda na iminência de uma tempestade ou de algo ameaçador que está para acontecer. Os corvos presentes na tela, sobrevoando a seara, são tidos como símbolo de maus presságios, de azar e ainda anúncio da morte. Por último, há as pinceladas firmes e carregadas, características do estilo de Van Gogh, que provocam no espectador uma sensação de angústia.

A afirmação acima retoma a hipótese apresentada na declaração de Saramago, que afirma ser sua poesia a infraestrutura do seu “corpo literário”. O discurso saramaguiano apela, desde a poesia, incluindo o poema em prosa aqui estudado, por um discurso pictórico. A escolha por elementos da visualidade serão aspectos constantemente evocados em seus romances, como exemplificou Sotta (2010), com o *Ensaio sobre a cegueira*.

Para nossa leitura a respeito da visualidade no discurso de *O ano de 1993* nos valeremos, em dois momentos deste estudo, das noções a cerca de pictórico<sup>60</sup> e linear, elaboradas por Heinrich Wölfflin (1996). Tratam-se de categorias que estão diretamente ligadas a uma perspectiva de representação do mundo, no entanto a forma como essa imagem é apresentada sofre distinções, assim explica Wölfflin (1996, p.26):

O estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos vistos como manchas constituem o primeiro elemento da impressão.

O pictórico, de Wölfflin, associa-se à não precisão e à ausência de limite nítido entre as formas, bem como a definição de linear relaciona-se à nitidez e à determinação de limites entre as formas. Perceberemos em *O ano de 1993* uma tendência ao linear, o que não

<sup>59</sup> “Campo de Trigo com Corvos”, de Vicent Van Gogh. Óleo sobre tela. Dimensões: 50,5 × 103. Localização: Van Gogh Museum, Amsterdam. Disponível em: < <https://artsandculture.google.com> > Acesso em: 29/ 04/2018.

<sup>60</sup> É necessário ressaltar a distinção acerca do conceito pictórico evocado no presente tópico. O sentido que Heinrich Wölfflin atribui à lexia “pictórica” se distingue aos sentidos dicionarizados, aqui expostos na “Introdução”. Para Wölfflin, pictórico não é só algo relativo à pintura, trata-se de uma categoria de estilo que se opõe ao linear. Importante destacar que a obra *O ano de 1993* apresenta, em grande parte, o estilo linear que se aproxima da postura surrealista.

exclui, exemplos ilusórios do estilo pictórico. Ao considerarmos transportar a axiologia proposta por Wölfflin para esta análise, destaca-se, novamente, a homologia entre as semioses visual e verbal.

O enunciador constrói um simulacro da visualidade projetado como efeito de sentido no discurso verbal. Veremos no texto uma insistência pelas técnicas pictóricas, cores ou, ainda mais, pela falta delas, descrições que podem ser apreciadas segundo isotopias temático-figurativas associadas à visualidade.

É válido ressaltar que a isotopia designa a relação entre as figuras e suas significações, garantindo uma coesão do discurso. Segundo Bertrand (2000, p.187) trata-se de um termo que

assegura a repetição, pela recorrência, dos elementos semânticos que se repetem de uma frase a outra, garantindo a continuidade figurativa e temática do texto (especialmente por meio dos termos de retomada, as anáforas pronominais e nominais). Provê também a progressão, ou seja, o aporte de informações novas por sobre o fundo de continuidade ao longo dos enunciados, quando os traços semânticos são selecionados, assumidos e desenvolvidos na alternância e encadeamentos dos “temas” e “comentários”.

O pictórico, em *O ano de 1993*, surge do trabalho criativo com a visualidade, percebido como uma característica diretamente atrelada às escolhas léxicas, possíveis, até, de serem dialogadas com a plástica surrealista. Contudo, uma vez que citamos Wölfflin, devemos destacar o sentido de pictórico que o refere como composição associada à arte.

Haja vista a plurissignificação que há na palavra pictórico, é importante esclarecer que, nesta dissertação, entenderemos esse conceito como um efeito de sentido surgido no discurso saramaguiano por meio de lexias associadas à pintura. Esse recurso auxilia a sensibilização das experiências que evocam o sentido visual por parte dos enunciatários.

Por meio de um percurso histórico dos estudos, é possível verificar o interesse de teóricos da arte, da filosofia e, especialmente, da literatura em refletir sobre a manifestação artística - pintura - cujo estilo muda a depender da época e da maneira de se perceber o mundo. Não se trata, portanto, de uma questão moderna. Gabriel Blanchard<sup>61</sup>; pintor do século XVII, por exemplo, já refletia, acerca de seu ofício de pintor. Em seu texto “Conferência sobre o mérito da cor”, levantou 31 pontos de pensamentos sobre essa área, selecionamos dois de suma importância:

<sup>61</sup> Assim como Gabriel Blanchard, artistas como Giorgio Vasari, Charles Le Brun, Denis Diderot, Johann Wolfgang Goethe, Charles Baudelaire e Wassily Kandinsky serão aqui citados com suas reflexões teóricas acerca do desenho e da cor, textos extraídos do livro *A pintura – Textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor, sob a direção geral de Jacqueline Lichtenstein (2006).

6. Creio que é possível definir a pintura da seguinte maneira: uma arte que, por meio da forma e das cores, imita sobre uma superfície plana todos os objetos abarcados pelo sentido da visão. Essa definição me parece bastante apropriada, pois corresponde perfeitamente à pintura e a distingue de outras artes.

7. Essa arte tem três partes, que chamamos Invenção, Desenho e Cor. A primeira inventa os objetos e os dispõe da maneira mais vantajosa e conveniente; a segunda lhes dá proporções corretas; e a terceira aplica-lhes cores capazes de impressionar os olhos e iludi-los. (2006, p.35).

Devemos destacar o interesse em investigar o pictórico, neste caso, como um aspecto atrelado à visualidade, associado, assim, à figuratividade. Conceito este que “não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível” (GREIMAS, 1984).

Partindo dessas considerações, o presente capítulo propõe identificar em quais momentos ocorre à apropriação do discurso pictórico no texto de *O ano de 1993*, privilegiando a análise acerca do efeito que a construção dessa visualidade provoca. Com base nessas considerações, nosso capítulo contempla dois tópicos: (1) O efeito de visualidade, no qual destacaremos a relação “Clareza *versus* escuridão”, além das “Cores e formas” e (2) O sentido insólito.

#### 4.1 O efeito de visualidade

No período em que José Saramago elaborou seu poema em prosa, já não havia em Portugal um neorrealismo ortodoxo marcadamente documental<sup>62</sup>. Portanto, não seria surpresa que autor não apresentasse interesse por essa postura na sugestão da visualidade presente em *O ano de 1993*.

André Breton (1973, p. 129), a propósito, também se mostrava crítico dessa postura, esboçando uma reflexão a tais recursos estilísticos ao dizer: “E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposição de imagens de catálogo!”. Para exemplificar uma descrição convencional, Breton não hesita em apresentar uma composição de um quarto pinçado do escritor russo Dostoievski.

<sup>62</sup> Como afirma Alves Redol (2011, p.9), na epígrafe de *Gaibéus*: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado do Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”.

O estilo neorrealista português motivou, dentre outras indagações a de Louis Aragon, aqui citado por Álvaro Cardoso Gomes (1995, p.130), que saiu em defesa do movimento surrealista:

Tem se falado muito em Portugal, de realismo, de novo-realismo, processos de comunicações que, na Literatura e na arte, defendem uma certa realidade fenomenal das coisas, realidade inegável, de tão evidente de ser... Não sabemos, porém, porque não assentaria com igual propriedade nessa mesma realidade fenomenal qualquer outra corrente que buscasse o irrealismo e que tal assim se rotulasse.

Como veremos adiante, a concepção de visualidade em *O ano de 1993* nada tem a ver com a construção de uma imagem documental, o que não quer dizer que não denuncie a realidade social e política. O discurso saramaguiano subverte sentidos e une imagens inusitadas, que são ideologicamente naturalizadas naquele contexto disfórico. Em outras palavras, a imaginação se sobrepõe a documentação, postura que se alinha à proposta surrealista. Como afirma Breton (2001, p.17): “Somente e a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser* e isto só já é razão bastante para que eu me abandone a ela sem medo de enganar-me”. Podemos exemplificar o apelo a essa configuração surrealista no seguinte trecho:

Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas

Cortam cerce os pênis do exercito perseguidor que as vaginas cospem para fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados (2007, p.35).

No exemplo acima, temos uma cena de horror, na qual o enunciador, ao descrevê-la, deforma a realidade de tal maneira, que destaca o infortúnio de viver cerceado por um sistema opressor. Essas imagens que afrontam o real, com o propósito de impactar o enunciatário, atualizam o discurso surrealista.

Tal predominância da imaginação sobre a constatação documental não é exclusivo do discurso verbal. Como discorre Risoleta Maria Hellman (2012, p.127) isso se constata nas artes plásticas: “A escrita e a pintura automáticas, enquanto procedimentos e métodos foram muito utilizadas por vários artistas, como forma de driblar o consciente e deixar emergir livremente imagens e impulsos primitivos”.

Em nossa leitura de *O ano de 1993*, constatamos que o exercício da imaginação se faz significativamente por alusões as artes plásticas. Interessa-nos, pois, destacar o diálogo

intersemiótico<sup>63</sup> com as artes visuais, ao referir-se a quadros e ao próprio fazer pictórico<sup>64</sup>.  
Vejam os a seguinte estrofe:

Uma das pessoas vai riscando no chão  
uns traços enigmáticos que tanto podem ser  
um retrato como uma declaração de amor ou  
a palavra que faltasse inventar (2007, p.9).

A construção acima, presente no primeiro capítulo, figura-se logo depois do enunciador elaborar a analogia entre o ambiente da cidade e o quadro de Salvador Dalí. Em meio a um contexto no qual as pessoas encontravam-se desoladas, uma delas se ocupa em riscar algo que não se pode identificar, podendo ser uma imagem visual, “retrato”, ou uma imagem verbal, “palavra”. Quando essa pessoa se propõe rabiscar, trata-se mais do que um fazer pictórico. Essa atitude transparece uma reação, pois, simbolicamente, a personagem recapitula a humanidade que, desde os primórdios, buscava expressar-se por desenhos. Assim, une-se o passado, o presente e o futuro.

Ademais, o ato de rabiscar o chão se relaciona ao universo da infância, tema importante para os surrealistas. Isso se considerarmos um comportamento resultante de uma regressão, oriunda da opressão, ou até mesmo da ação que demonstra um anseio de isolar-se dos outros “que falam e dizem coisas importantes” (2007, p.8), percebe-se com esse trecho que não se perde o fio da imaginação.

Referência semelhante acontece no capítulo 16, durante a descrição da condição insólita de um homem ao descobrir o surgimento da sua incapacidade de ler. Para representar a angústia sentida, o narrador afirma que a pessoa busca as letras em vão e em seguida acrescenta:

Eram riscos cegos na escuridão desenhos  
de Marte Mercúrio ou Plutão ou ainda a es-  
crita do sistema planetária da Betelgeuse (2007, p.62).

Mais uma vez, a narrativa apresenta o ato de elaborar imagens presentes em momentos de tensão, reproduções estas compostas por riscos que remetem à feitura de traços ou linhas elaborados sem a precisão que a luz poderia oferecer. No entanto, a imagem composta nessa estrofe expõe algo identificável, diferente do exemplo anterior. No desejo de

<sup>63</sup> Intersemiótica, neste estudo, é compreendida como a união de duas semiotes: a verbal e a visual.

<sup>64</sup> Neste estudo, compreendemos “fazer pictórico” como atividades técnicas envolvidas no ofício de um pintor para a elaboração de sua arte, a exemplo do desenho, do retrato, dos riscos, dos traços ou das utilizações de cores.

buscar expressar-se, o personagem consegue apenas compor desenhos que aludem aos astros, alimentando, ainda, algo místico nessa ação, uma intuição cósmica.

Além disso, o enunciador menciona à possibilidade de ser a escrita de outro planeta, a exemplo da estrela da constelação de Órion, Betelgeuse. Mas, o esforço do homem ao tentar buscar a escrita resulta em “nada que fosse humano” (2007, p.63). Toda essa situação aponta para um retrocesso intelectual, colocando a personagem em total desespero, comprovado no trecho: “O homem deitou-se no chão deitado como feto” (2007, p. 65).

Contrariamente ao que afirma Donis Dondis (2003, p.2): “A linguagem é simplesmente um recurso de comunicação próprio do homem, que evoluiu desde sua forma auditiva, pura e primitiva até a capacidade de ler e escrever”. Contudo, o que se percebe em *O ano de 1993* são pessoas vivenciando um processo de regressão.

A característica<sup>65</sup> do retrocesso encontra-se, por exemplo, no processo de peregrinação dos habitantes. Como veremos a seguir:

Sete noites durou a marcha pelos labirintos da montanha sete dias dormiu a tribo e outras que se haviam juntado em grutas onde às vezes descobriram pinturas de homens lutando contra animais ou outros homens (2007, p.98-99).

O relato dessa jornada de fuga estabelece uma conexão isotópica com o livro de Gênesis, da Bíblia, que conta como Deus criou o universo e descansou no sétimo dia, sendo esse número de uma grande simbologia, como podemos ler:

No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. (...) E havendo Deus acabado no dia sétimo a obra que fizera, descansou no sétimo dia de toda a sua obra, que tinha feito. E abençoou Deus o dia sétimo, e o santificou; porque nele descansou de toda a sua obra que Deus criara e fizera. (Gênesis 1:15).

A conexão de isotopias da ordem da visualidade é reiterada, composta na oposição entre claridade e escuridão, seja na alternância entre noites e dias, seja na separação entre “luz” e “trevas” do texto bíblico.

No caso do poema em prosa, no oitavo dia “eles surgiram em campo raso” (1997, p.99) e assim continuariam o percurso. Simbolicamente, poderíamos dizer que essa

<sup>65</sup> Analisaremos outros exemplos acerca dessa questão no tópico: “O sentido insólito”.

peregrinação figura-se como uma resistência e busca incessante por uma vida retomada. Isso porque eles buscam a liberdade e a reconquista de sua cidade e, mais ainda, de suas vidas. Porém, nesse transcurso que almeja o recomeço, presenciam uma proximidade com épocas pré-históricas.

Como havíamos dito, o futuro e o passado, mais remoto, estão unidos sob os elementos da descrição, a exemplo de quando se afirma que “descobriram pinturas de homens”, em uma possível alusão às pinturas rupestres presentes em grutas. Essas manifestações pictóricas são representações imagéticas da pré-história, nas quais podem ser identificados hábitos e lutas dos homens. Pode-se dizer que essas imagens apontam para a construção de um sentido da humanidade. Como discorre Alberto Manguel (2001, p.21):

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

No que se refere à isotopia da pintura, destaquemos três lexias reiteradas no texto em exame: desenho, riscos e retratos. Vejamos a estrofe:

Feito o que desenharam o retrato de si próprios segurando uns toscos paus e na transparência do peito limitado por dois riscos laterais marcaram o lugar que deve ocupar um coração vivo (2007, p.100).

A ação acima aconteceu logo depois de alguns habitantes avistarem um leão mecânico paralisado, sofrendo ataque de corvos verdadeiros. Na espera da noite, para que pudessem continuar com a fuga, alguns habitantes, assim como no período Paleolítico, utilizam paredes das grutas para elaborar desenhos, visto que “reproduziram o leão e os corvos voando”, além “da cidade armada” (2007, p.99).

Mas não só isso, os habitantes estariam presentes no próprio desenho, munidos com toscos paus, possíveis armas. No entanto, apesar da figura não ser preenchida com cores, descrita com “transparência” pelo enunciador, aqueles que desenhavam fazem questão de marcar, com riscos, o local onde ficaria o coração, o coração vivo e não mecânico.

Trata-se de um desenho que simboliza o ato de resistência e de luta. A alegoria, aqui presente, aponta que o ato de desenhar é análogo ao desejo de reconstruir uma história, por isso o personagem não apenas desenha, mas tenta resgatar ou fazer surgir uma consciência.

Nas duas estrofes anteriores, temos a menção ao desenho, prática esta pensada historicamente por diversos artistas em todas as épocas. A título de exemplificação teórica, o pintor italiano do século XVI, Giorgio Vassari (2006, p.20), propõe uma definição do que, para ele seria desenho:

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura, pintura -, extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que a todo mantém entre si e com o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. (2006, p.20).

Já no século XVII, Charles Le Brun (2006, p.41), pintor francês, responsável por pintar o rei Luís XIV, defendia a existência de dois tipos de desenho: um intelectual e um prático. No seu texto “Opiniões sobre o discurso do mérito da cor pelo Sr. Blanchard”, que serviu como resposta ao pintor Gabriel Blanchard, em 1672, ressalta:

O primeiro depende puramente da imaginação, exprime-se por palavras e propaga-se a todas produções do espírito; o desenho prático é produto do intelectual e, conseqüentemente, depende da imaginação e da mão; e também ele pode ser expresso por palavras.

A postura descrita no discurso saramaguiano assemelha-se, em alguns momentos, ao que Le Brun chama de desenho intelectual. A propósito dessa relação palavra e imagem, o movimento surrealista fazia um exercício curioso chamado *Cadavre exquis* que focava, justamente, a união do verbal com o visual. Dessa forma, eles estimulavam a imaginação e transpareciam o produto do inconsciente: “O jogo do ‘cadáver delicado’ é um exemplo do permanente intercâmbio entre o poético e o pictórico, que é uma das principais características do surrealismo inicial” (BRADLEY, 2001, p.24).

No discurso do poema em prosa em estudo, é, portanto, perceptível uma construção isotópica comprovada pela reiteração de figuras que apontam o interesse em aproximar aspectos relacionados à pintura e às ações presentes. A perceptível relação visual claridade *versus* escuridão pode ser associadas a outras homologias figurativas como: liberdade *versus* opressão e vida *versus* morte.

Em um segundo momento, vale destacar a composição pautada em formas e cores, isotopias que são associadas à plástica surrealista<sup>66</sup>, especialmente na composição de paisagens e naturezas-mortas.<sup>67</sup> Todos esses pontos provocam, de fato, no plano verbal, um efeito visual, especialmente relacionado ao Surrealismo, tornando possível a identificação da interdiscursividade.

#### 4. 1. 1 *Clareza versus Escuridão*

O presente subtópico dedica-se a apontar, no enunciado<sup>68</sup> da obra selecionada para *corpus*, as descrições que remetem à clareza, à escuridão e suas variações. Isso porque a recorrência desses aspectos faz surgir o efeito de sentido pictórico no plano verbal. Essa relação entre clareza e escuridão num plano semanticamente mais profundo, pode associar-se aos pares: vida *versus* morte (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 520), natureza *versus* cultura ou liberdade *versus* opressão.

A visualidade em *O ano de 1993* destaca, sobretudo, a presença isotópica das sombras. No entanto, apela diretamente para a variação de outros elementos visuais, tais como: “opacas (os)” (p.53 e p.51), para referir-se a objetos e a paredes da prisão; “pálido”, caracterizando a luz das estrelas (p.70); “transparente” (p.51), ao falar da mudança de celas escuras para vidros transparentes; “penumbra” (p.61, p.109), descrevendo a atmosfera de fuga; “negrura” (p.62), para retratar a caverna, “negrume”; para descrever as sensações dos habitantes solitários (p.69); “negro” (p.72 e p.106), a um simples ponto, que seria um homem correndo, bem como a amplitude do céu; “negra” (p.46), característica da esfera; “negríssimo”, o estado de como se encontrava o céu (p.118).

Além das lexias associadas à escuridão, encontram-se algumas variações referenciais à clareza: “lume” (p. 70) associado ao fogo; “luzes” (p.22) referentes à luminosidade da cidade; “luzeiro” (p.70) para descrever a clareza das estrelas; “luminoso”

<sup>66</sup> *O ano de 1993* oferece a possibilidade de um diálogo com a plástica surrealista, especialmente no que se refere ao efeito de sentido insólito, ponto que será estudado no tópico seguinte deste capítulo.

<sup>67</sup> Por uma questão organizacional optamos por dividir em dois subtópicos, salvo exemplos que não podem ser separados, uma vez que na mesma estrofe é possível identificar mais de um aspecto visual escolhido por José Saramago.

<sup>68</sup> Enunciado, neste estudo, é considerado como aquilo que é veiculado do enunciador para ao enunciatário, configurando-se como sintaxe discursiva no percurso gerativo de sentido. Conforme explana Diana Luz Pessoa de Barros (2008, p.86) “é o objeto-textual resultante de uma enunciação”.

(p.115) relacionado aos olhos; assim como aparecem analogias referentes a “ouro” (p.77), com sua característica “fosforescente” (p.15), associadas à luminosidade.

Com base na identificação das lexias de ordem visual em *O ano de 1993*, faremos uma breve explanação sobre os sentidos dicionarizados referentes à simbologia, de algumas dessas palavras, que contribuem para o efeito pictórico, especialmente, de viés surrealista. Refletiremos, pois, acerca das seguintes figuras: “opacas”, “transparente”, “penumbra”, “negrume” e “sombra”.

“Sombra” é “de um lado, o que se opõe a luz; e, de outro lado, a própria imagem das coisas fugídias, irreais e mutantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.842, 2006). No caso do poema em prosa, predominantemente, o vocábulo “sombra” associa-se semanticamente a opressão, isso justifica a presença constante dessa descrição para compor a atmosfera de 1993. Do ponto de vista psicanalítico, Carl Jung propõe um sentido que relaciona a “sombra” a “parte negativa da personalidade” (2007b, p. 58), presente no inconsciente:

a sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência. (JUNG, 2008, p. 31).<sup>69</sup>

Ademais, o próprio movimento surrealista evoca figurativamente a ideia da “sombra” para discorrer sobre a arte, conforme as palavras de Breton (2012, p.305), expressas em uma conferência nomeada *Posição Política do Surrealismo (1935): Situação do objeto surrealista*:

A arte e a poesia criam de propósito, na medida em que se dirigem aos sentidos ou à imaginação, um mundo de sombras, de fantasmas, de representações fictícias, mas nem por isso podem ser acusadas de impotência, como se fosse incapazes de produzir outra coisa além de formas vazias de realidade. O mundo de sombras novas conhecido pelo nome de surrealismo.

No que concerne às lexias “opacas” e “transparentes”, podemos evocar o próprio discurso pictórico, pois existe a chamadas “Transparência em camadas”. Trata-se de um recurso que faz uso de uma camada de tinta, isso atribui à pintura um brilho, por meio da luz. A esse respeito, assim considera Dondis (2003, p.152):

<sup>69</sup> Trecho disponível nos verbetes elaborados pelo site <<http://psicologiajunguiana.com.br>>. Acesso em: 24/03/2018.

As polaridades técnicas de transparência e opacidade definem-se mutuamente em termos físicos: a primeira envolve detalhes visuais através dos quais se pode ver, de tal modo de que o que lhes fica atrás também nos é revelado aos olhos; a segunda é exatamente o contrário, ou seja, o bloqueio total, o ocultamento, dos elementos que são visualmente substituídos.

Em *O ano de 1993* os elementos visuais “transparência” e “opacidade” serão associados à figuratividade dos espaços da cidade “doente”, a exemplo da composição da prisão, responsável por naturalizar no cotidiano aspectos tenebrosos que reforçam a opressão, como veremos nos exemplos mais adiante.

No que se refere à figura “penumbra”, Houaiss (2009, p.1468), segundo as artes plásticas, indica que esse elemento seria a “gradação de luz para a sombra”. Além disso, no mesmo dicionário, essa lexia figura-se como o “espaço menos iluminado, sobre o qual não incide luz direta”. Por sua vez, ainda segundo Houaiss, “negrume” (2009, p.1349), refere-se à ausência da luz, podendo, ainda, apontar um sentido figurado relacionado à tristeza. Essas definições mostram-se apropriadas ao contexto figurativizado no discurso de *O ano de 1993*.

Associados também aos aspectos da claridade e da escuridão, temos na construção isotópica de *O ano de 1993*, a relação com o par dia *versus* noite. Seguindo o sentido dicionarizado por Houaiss (2009, p.1359), noite seria “ausência de claridade, escuridão, trevas” e ainda “estado de dor, desesperança; tristeza, melancolia”, por sua vez a figura “dia” para Chevalier e Gheerbrant (2006, p.336): “é ‘uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida’”.

Ademais, esse interesse por jogos figurativos, presente no discurso de Saramago, envolvendo claridade e escuridão, torna possível a interdiscursividade com as categorias elaboradas por Heinrich Wölfflin (2006) nas artes visuais. Podemos evocar seus estudos acerca do estilo linear e do estilo pictórico. Para o teórico, linear é a composição que estabelece um limite nítido entre figura e fundo; já o pictórico expõe a imprecisão desse limite:

A grande oposição entre linear e o pictórico corresponde a interesses fundamentalmente diferentes em relação ao mundo. O primeiro traz a figura sólida, o segundo a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita, aqui, o movimento, a forma desempenhada uma função; no primeiro, o objeto por si mesmo, no último, o objeto em seu contexto. (Wölfflin, p.37, 2006).

Assim como um quadro, o modo como é utilizado o jogo de claro e escuro é fundamental para a construção do mundo disfórico em 1993. No caso do plano verbal, as escolhas pelas variações entre claridade e escuridão provocam o efeito de sentido semelhante

ao que ocorre nas artes visuais. Já que “Vemos graças à presença ou à ausência relativa da luz, mas a luz não se irradia com uniformidade no meio ambiente, seja ela emitida pelo Sol, pela Lua ou por alguma fonte artificial” (Dondis, 1997, p.63).

Essa dinâmica de construção visual é evocada logo na estrofe de abertura de *O ano de 1993*. Em uma configuração figurativa insólita, o enunciador do poema em prosa surpreende ao situar a narrativa dentro de uma pintura surrealista, numa inesperada justaposição intersemiótica, como lemos no trecho:

As pessoas estão sentadas numa paisagem  
de Dalí com as sombras muito recortadas  
por causa de um sol que diremos parado (2007, p.7).

Em seu discurso, o enunciador saramaguiano compactua com a convenção retórica, na qual a literatura cita a pintura - *écfrase*<sup>70</sup>. Com um anseio em fazer com que o enunciatário tenha diante de seus olhos aquela realidade apocalíptica, menciona-se diretamente, em *O ano de 1993*, Salvador Dalí, uma vez que o pintor espanhol é conhecido por suas composições causadoras de estranhamentos.

Artista que iniciou sua participação no movimento surrealista influenciado pelo pintor Juan Miró, apoiando-se em Sigmund Freud e Lacan, assim como Breton e tantos outros, Dalí idealizou o chamado método crítico-paranoico, que, segundo o próprio artista, consiste no “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativa crítica dos fenômenos delirantes.” (Tradução nossa)<sup>71</sup> (BRETON, 1979, p.175).

Essa imagem de abertura, ilustrada pela estrofe selecionada, expõe um efeito “de um sol (...) parado”, que afasta semanticamente o caráter natural da claridade ou astronômico do sol. Trata-se de um sol estático, portanto não natural, mas reinventado artisticamente, ou seja, um sol retratado. Essa composição aponta para o efeito de estranhamento recorrente em toda a narrativa.

Nessa associação interdiscursiva com a pintura, não nos pode escapar a percepção de “sombras recortadas”, coerentes com a categoria linear exposta por Heinrich Wölfflin

<sup>70</sup> Conforme Massaud Moisés (1974, p.135), *écfrase* é: “Conotando ao princípio a ideia de ‘clareza’ ou ‘transparência’, o vocábulo passou a corresponder progressivamente a ‘descrição’. Na origem, o sentido de ‘evidência’ prendia-se ao grego *enárgeia*, que apontava para tudo que se expunha à percepção dos sentidos, notadamente visual. É, por conseguinte, uma descrição que ‘faz ver’ personagens, acontecimentos (...)” .

<sup>71</sup> Trecho original: “méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l’association interprétative-critique des phénomènes délirants”. (Breton, 1979, p.175).

(2006), mencionado anteriormente, comum, também, na arte do Surrealismo. Esse recorte demarca a forma da sombra e retira o sentido de projeção natural.

Essa desnaturalização do sol traz a ênfase para o campo semântico da criação humana, portanto da ordem da cultura, efetivada pelo trabalho da arte. Dessa forma, a significação do sol natural se faz frágil, já que para as questões humanas somente a luz que emana da experiência e do aprendizado podem trazer esclarecimentos culturalmente significativos. Nessa épica saramaguiana, veremos a constância de descrições impactantes nas quais o terror, ainda que em uma atmosfera obscura, mostra com nitidez o sofrimento daqueles habitantes.

Devemos, ainda, destacar a significação por trás do vocábulo “sombra”, lexia de ordem visual isotópica, em *O ano de 1993*. A sombra figura-se como um contraponto da luz, podendo surgir de forma natural, como resultado do reflexo de um objeto exposto à luz ou de uma maneira projetada, propositalmente elaborada. Sabemos que a associação entre sombra e luz provoca efeitos visuais de profundidade e de espaço, isso contribui para a visualidade associada à pintura presente em *O ano de 1993*.

A respeito da leitura acerca da figura “sombra”, vejamos outros exemplos apresentados no último capítulo, possíveis de serem semanticamente identificados com a proposta psicanalítica acima:

Assim olhar apartado a própria sombra  
com olhos invisíveis e sorrir disso enquan-  
to as pessoas perplexas procuram onde na-  
da está (2007, p.124).

Consoante se conclui de nada haver de-  
baixo da sombra que a criança levanta como  
uma pele esfolada (2007, p.125).

A figura “sombra”, nas estrofes citadas, ganha nova concepção. Dessa vez, relacionada a um sentido mais abstrato, isso porque agora ela não será uma projeção que compõe o cenário disfórico de *O ano de 1993*. Aqui, o elemento visual “sombra” é destacado como uma figura que auxilia o enunciador na elaboração de uma imagem poética, relacionando-a com a significação do passado.

O verso “Assim olhar apartado a própria sombra” complementa o que apareceu anteriormente em “a sombra de repente fica enquanto corpo se dissolve no ar” (2007, p.124), podendo referir-se, figurativamente, aos fantasmas interiores, aqueles que se fazem presentes na memória coletiva daqueles que viveram na época retratada e lutaram contra a opressão.

Nesse momento, podemos tratar a palavra “sombra”, nos versos de Saramago, possível de ser dialogado com os conceitos de Jung, anteriormente explanado, como “uma parte negativa” que o “adverte acerca do seu desamparo”. Semelhante ao que se percebe em “de nada haver debaixo da sombra”, ao mencionar a vicissitude de um perigo futuro e a questão do retorno a aspectos do passado. Isso é reforçado pela repetição de “Uma vez mais”, no último capítulo, ao referir-se à “morte”, à “solidão” e às “batalhas”, ganhadas e perdidas, ou seja, é necessária atenção para que atitudes não sejam repetidas e não aconteça “Uma vez mais tudo o que uma vez foi / ou muitas das pegadas de hoje na marca dos / pés antigos” (2007, p.124).

A relação claridade *versus* escuridão em *O ano de 1993* é recorrente, podendo ser explorada em muitas passagens. Vejamos alguns trechos em que essa dicotomia contribui para a construção da atmosfera desse mundo distópico:

Estão sentados de pernas cruzadas atentos  
a todas as sombras e gritam quando há perigo (2007, p.55).

Ou quando à sombra de uma rocha alta  
acreditasse no fim dos males do mundo só  
porque ali uma frescura passageira os torna-  
va distantes (2007, p.61).

Nos trechos acima, temos, novamente, a presença do elemento visual “sombra”, porém sob aspectos distintos. No primeiro trecho “atentos / a todas as sombras”, do capítulo 14, a figura atua como sinalizadora de algo ou alguém temido. O surgimento dessa projeção, a depender de quem ela possa representar, provoca pavor naqueles habitantes. A “sombra” trata-se de uma figura associada à ameaça.

Por sua vez, a “sombra”, apresentada na segunda estrofe, capítulo 16, se direciona para um valor positivo, eufórico. No entanto, trata-se apenas de uma ilusão, pois, mais adiante, temos a descrição de uma tragédia intelectual: um “homem descobriu que não sabia ler” (2007, p.62), ou seja, a “sombra” continua a exercer a função disfórica.

A composição do ambiente retratado, em *O ano de 1993*, pautada pela questão da luminosidade, suas variações, seus efeitos e até mesmo sua ausência, resulta em um mundo tétrico que reflete o sofrimento e a luta de seus habitantes. Observamos, pois, outros exemplos para análise:

Uma sombra estreita e comprida toca no  
dedo que risca a poeira do chão e começa a  
devorá-lo (2007, p.9).

Assim começou aquela primeira noite de escuridão com todo o bando amassado numa nódoa de sombras sob o pálido e distante luzeiro das estrelas (2007, p.70).

A noite foi como um lastro de lama porque as estrelas estavam longe e ardiam friamente (2007, p.71).

No primeiro trecho citado, nota-se uma “sombra estreita e comprida” que devora o ser humano. Na segunda passagem, a “nódoa de sombra” oprime um grupo de pessoas. Já na terceira, a luminosidade, associada à vida, é tomada por uma lama noturna, relacionada à morte. Em todos os casos, a justaposição semântica é notória e rica em sinestésias, que se traduzem como conexões entre as isotopias da visualidade e do tato: “Uma sombra estreita e comprida toca no dedo”; “amassado numa nódoa de sombra”; “A noite foi como um lastro de lama”; e “ardiam friamente”. Desta pequena amostragem, é possível verificar que na linguagem, assim como nos sentidos, visão e tato se complementam.

De acordo com a articulação dos sentidos, o tato é uma continuação da visão: “Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão. Falamos em captar uma ideia ou em agarrá-la.” (CHAUÍ, 1989, p. 37).

A experimentação surrealista na poética de Saramago se desdobra, também, pela construção das imagens associadas a combinações sinestésicas que nos oferecem mais pontos para análise pictórica, revelando uma aproximação com a plástica da estética francesa. Seguindo com as exemplificações que comprovam isotopias associada à visualidade, temos as seguintes passagens:

Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe muito menos seu lugar (2007, p.7).

Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993 (2007, p.7).

A nitidez, resultante do movimento do sol, explica as “sombras recortadas” na paisagem tomada de empréstimo ao pintor espanhol, característica do estilo linear de Wölfflin. Elas representam a nitidez como forma figurativa da consciência necessária à construção de um significado para a realidade, inclusive ficcional. Ademais, na sentença “a luz sabe muito menos seu lugar”, a lexia “luz”, além de aludir às artes visuais, pode ter seu

sentido associado à ideia de sabedoria e de conhecimento. Pois, a situação vivenciada pelos habitantes os reprimia, inclusive, intelectualmente.

Este fato é reforçado pelo narrador mais a frente ao dizer: “À mais grave ocupação de todas que é a de pensar ninguém dá atenção” (2007, p.52). Existe uma simbologia atrelada ao imaginário, que vai além da definição técnica: “Se a luz solar é a expressão da força celeste, do medo e da esperança humanos, ela não aparece como um dado imutável. Poderia desaparecer, e a vida desapareceria com ela”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, p.569, 2006).

Retomando o primeiro capítulo desta obra, temos por parte do enunciador a negação do pensamento que aproximava o ambiente de *O ano de 1993* a uma paisagem de Dalí, vejamos as estrofes:

Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é muito menos dalíniana do que ficou dito na primeira linha (2007, p.9).

Agora, o cenário composto distancia-se da arte daliniana. A propósito de Dalí, cabe lembrar que, de acordo com o discurso surrealista, era politicamente conservador, sendo, portanto uma presença incômoda no movimento. Essa inclinação política para a direita parece transparecer nas expressões “mau pintor” e “imagem necessária”, explícita no trecho acima.

Contudo, o que o discurso de *O ano de 1993* aponta é a preferência estilística do enunciador, que ao citar Dalí, se apresenta como conhecedor das artes plásticas e, ao tornar a arte do pintor espanhol disfórica assume para si um “gosto” ou “preferência” pictórica. Além disso, o trecho demonstra ser razoável pensar sobre condição ilusória de uma imagem, construída tanto no plano verbal como no visual, ou seja, ela pode questionar a maneira como percebemos o mundo, modificando-se a depender do ponto que se enxerga.

Ainda no que concerne a Dalí podemos identificar outros elementos que surgem como menções ao representante da pintura surrealista em *O ano de 1993*, a exemplo das borboletas citadas no seguinte estrofe:

São como borboletas da noite atraídas não pelas luzes da cidade que já se apagaram há muito (2007, p.22).

Mas pelo perfil desarticulado dos telhados e das empenas e também pela rede impalpável das antenas da televisão (2007, p.22).

Nessa estrofe, o enunciador compara os habitantes da cidade sitiada às borboletas que são atraídas por uma paisagem desenhada por moradias, levadas por rastros das pessoas que ali viveram. O curioso é que, como se sabe, o enunciador escolhe utilizar “borboletas da noite”, em vez de mariposas, insetos que são atraídos pelas luzes durante a noite.

A opção por usar borboleta, todavia, nos remete à visualidade trabalhada por Salvador Dalí, isso porque se trata de um elemento figurado em diversos quadros, seja contemplada como moinhos, juntos a barcos, dentro de um livro ou pousadas em um lugar desértico com uma luz alaranjada, enaltecendo suas sombras, a exemplo da obra, sem título oficial, no qual comumente costumam chamar de “Paysage aux papillons”<sup>72</sup> (1959) (Anexo VI), imagem tão próxima a figuratividade de *O ano de 1993*, como vemos na descrição da estrofe que narra a chegada do grande olho controlador:

Acreditaram enfim que o mundo ia acabar porque ao lado do velho sol alaranjado subia uma esfera fria e negra com reflexos de cinza (2007, p.46).

A evocação da figura borboleta apresenta uma significação, posto que se trata de um animal cuja simbologia está ligada a sua metamorfose: ovo, lagarta, crisálida e finalmente borboleta. É, portanto, um inseto que passa por muitas transformações e a depender de sua cor e da cultura referencial pode remeter a uma ideia de ressurreição.

O fato é que essa figura pode aludir à imagem de um quadro de Dalí, bem como reforça o sentido inconstante dos habitantes que lutam por uma mudança, transformando-se, até mesmo fisicamente, para adaptar-se e, assim, almejar a sobrevivência no mundo hostil de 1993. A experimentação surrealista na poética de Saramago não se restringe à citação do pintor Salvador Dalí, mas se traduz efetivamente em efeitos que possuem uma temática e uma figuratividade próximas da pintura surreal, especialmente no que concerne ao insólito.

Acompanhando a contraposição isotópica do par claridade *versus* escuridão, vejamos o trecho, do capítulo 20, que destaca esse último elemento:

Porém assim não aconteceu e debaixo das árvores a grande escuridão redobrou o medo mas não mais (2007, p.81).

<sup>72</sup> Disponível na seguinte referência: ABUJAMRA, Adriana. *Traços Travessos - História de 20 Pintores*. São Paulo: Geração editorial (2003, p.51).

Nessa passagem, em que aparece explicitamente o vocábulo “escuridão”, percebemos o valor disfórico associado ao temor da morte. Neste exemplo, como o enunciador fala nos versos anteriores, “a morte talvez viesse mais depressa” (2007, p.81), fato este decorrente da opressão dos ocupantes. No entanto, nessa ocasião, algo inusitado acontece que faz os personagens envolvidos serem salvos.

Apesar de grande parte dos elementos relacionados à escuridão estarem associados à morte, ou seja, direcionando “escuridão” para um sentido disfórico, há lexias ligadas à claridade que não são eufóricas na narrativa, como a referência à luminosidade do ouro, à fosforescência e a contraposição entre transparência e oposição.

Podemos exemplificar essa alternativa de sentido quando o enunciador lança o olhar para um determinado espaço: um edifício de portas abertas, no qual se encontram pessoas desesperadas. Em uma das salas do prédio, ao som de notas voando, temos a seguinte descrição no capítulo 3:

Enquanto os lingotes de ouro brilham  
sob uma luz que misteriosamente não se apagou (2007, p.15).

Apenas a luz de uma barra de ouro restou depois da ocupação, figurando-se apenas como uma luminosidade incômoda em meio à obscuridade. Sua descrição apresenta um viés negativo, sendo “como uma espécie de podridão fosforescente e venenosa” (2007, p.15), visto que os adjetivos “venenosa” e “fosforescente” possuem valores disfóricos, diretamente relacionados a uma perigosa radioatividade. Essa descrição aponta uma mudança, o que antes representava local de negócios e acúmulo de riquezas, já não tinha a importância de antes.

Prosseguindo com a identificação da descrição visual, podemos destacar as lexias “opacas” e “transparentes”, isso ocorre quando o enunciador fala da arquitetura dos presídios. Em vez de grades e de celas escuras, agora havia edifícios de vidros transparentes. A princípio, pode parecer que se tirou a obscuridade da situação, no entanto, toda a clareza dos atos propositalmente incitada pelos ocupantes, atribui uma atmosfera de naturalização do terror, como veremos:

No lugar das antigas cadeias construíram-se edifícios de seis andares todos de vidro transparente (2007, p.51).

A situação descrita nos leva a questionar que tipos de presos essa cadeia comporta, uma vez que em 1993 a opressão era parte do cotidiano. Com isso, juntamente com a liberdade, retira-se a condição de dignidade humana, pois todas as ações dos presidiários eram vistas:

As paredes só se se tornam opacas quando  
todos os presos dormem e não há mais nada  
para ver (2007, p.53).

Os elementos visuais “transparência” e “opacidade” contribuem para o espetáculo de terror, no qual todos os habitantes presenciavam a rotina dos presos. O fato de o espaço ser descrito com “transparência”, naturaliza o olhar para com a cadeia, ao mesmo tempo em que atua como forma de dominação, alertando aqueles que estão fora dela dos perigos de lutar contra o sistema; Os presos são privados da opacidade que lhes dariam a sensação de privacidade. Nesse sentido, a claridade, associada à transparência é disfórica relacionada ao fim da liberdade, da vida particular.

A associação entre claridade e escuridão provoca, também, na visão daqueles habitantes, um efeito de movimento. Vejamos, por exemplo, a composição feita para apresentar a “rua das estátuas”, ponto de convergência da cidade, pois “todos os caminhos vêm dar a esta rua” (2007, p.25). Vejamos a passagem:

E eis que cinquenta estátuas de cada lado  
incrivelmente brancas mas que os jogos  
das luzes e das sombras alternadas fazem mover  
os membros e as feições (2007, p.27).

A presença das estátuas evoca um passado: “Mostra a quem passa vindo de longe como poderiam ter sido os homens” (2007, p.27). Trata-se de uma nostalgia sombria, já que o presente se fazia cruel para aquelas pessoas. Por meio da concepção de “linear” e de “pictórico”, de Heinrich Wölfflin (1996), podemos verificar nesse plano verbal a utilização de elementos visuais, como “luzes e sombras” que provocam o efeito ilusório de movimento.

Ainda a propósito dos elementos que aludem claridade *versus* escuridão, bem como a relação entre esses termos no discurso de José Saramago, importante analisar o uso das palavras “penumbra” e “negrume”, variações visuais que auxiliam no surgimento do efeito pictórico e enfatizam o contexto hostil. Como vemos no trecho:

A penumbra que ainda esconde as águas  
cheira a algas pisadas e a guelas e tem o poder  
inesperado de fazer inchar os músculos

pobres (2007, p.109).

Dessa forma, o sentido de “penumbra” se encontra em um lugar de não-escuridão. Pois, não é iluminado, mas tende ao escuro, isso porque o “amanhecer vem perto” (2007, p.109), o que tira a completa noite do céu. A este aspeto visual são atribuídas outras formas sinestésicas “cheira a algas pisadas”, estando diretamente relacionada ao “medo de morrer”, ou seja, esse tipo de escuridão, também, se relaciona a morte. Vejamos o segundo exemplo:

Mas ao apagar-se o fogo aconteceu a desgraça de todas mais temida porque com ela seria o tempo do pavor sem remédio do negrume gelado da solidão (2007, p.69).

Já para descrever a desgraça acontecida com a ocorrência da finitude do fogo, foi utilizada a palavra “Negrume” que adjetiva a solidão daqueles que estavam sem o símbolo vital, o fogo. Ora, o fogo está aqui relacionado à vida (luz) e o “negrume” (escuridão) a morte, comprovado no trecho: “estavam tão certos de morrer” (2007, p.70) lexia esta que vai negar a claridade.

Apesar do discurso de *O ano de 1993* compactuar, em muitos momentos, com os discursos literários ao relacionar claridade, à vida (figura eufórica), bem como escuridão, à morte (elemento disfórico), o enunciador saramaguiano parece subverter em momentos importantes o sentido, fazendo com que a claridade se apresente de forma não-disfórica. Pois, nenhum elemento parece ser totalmente eufórico a ponto de atuar como uma proteção completa para aqueles habitantes.

Isso pode ser identificado na análise dos elementos dia e noite. Em o enredo de *O ano de 1993* essa relação não apresenta um sentido pré-determinado, uma vez que ambos podem ser usados tanto como elemento eufórico, como disfórico a depender do contexto. Começemos a análise pelos seguintes exemplos:

Todas as noites três vezes se faz a contagem dos habitantes que foram autorizados a viver na cidade (2007, p.37).

Todas as noites enlouquecem dois ou três habitantes da cidade (2007, p.40).

outra noite se levantou da terra e vieram os lobos mecânicos que levaram consigo de rastos os dez homens mais fortes (2007, p.72).

Acima se percebe claramente a “noite” como um elemento disfórico, isso do ponto de vista dos habitantes. É, portanto, nesse período de escuridão que toda sorte de tortura, como a contagem feita por animais, acontecia, culminando em mortes ou em total desespero, subtraindo até a sanidade daquela gente. A “noite”, nas estrofes acima, está associada à própria morte: “naquela noite em que a morte quase fora o destino certo da tribo” (2007, p.83).

No entanto, se analisarmos algumas passagens partindo das situações experimentadas pelos moradores, a “noite” associada à escuridão, por exemplo, pode ser auxiliadora do processo de fuga, como podemos verificar na seguinte seleção de estrofes:

Mas porque os perseguidores não gostam  
de atacar na escuridão a noite decorre muitas  
vezes calma apenas fria (2007, p.55).

Nenhuma proteção a não ser a da noite  
ou a sombra dos desfiladeiros por onde a tribo  
se insinuava como uma longa cobra ras-  
tejando (2007, p.97).

Nos exemplos acima, a noite atua de forma positiva auxiliando o prosseguimento dos habitantes na reconquista da cidade. No entanto, sabemos que o fato dos ocupantes preferirem não atacar a noite, não é por medo ou piedade, e sim pelo desejo de enaltecer, ainda mais, os atos de crueldade. Os controladores praticam a violência à luz do dia, realçando ainda mais a atmosfera de desespero e do ódio, especialmente, das mulheres, como vemos nas estrofes:

Elas mesmas levantaram e ofereceram  
à luz do sol e aos olhos as vulvas húmidas  
(2007, p.34).

Ou para as sessões de interrogatório e de  
tortura que se praticam à luz do dia (2007, p.52).

O enunciador indica, com a chegada do sol, a continuação dos infortúnios, uma vez que não possuíam mais a proteção da escuridão. A claridade, portanto, nesses exemplos específicos, não sinaliza para a simbologia relacionada à vida, os ocupantes aqui faziam questão de serem transparentes em sua postura maléfica, vejamos esse direcionamento:

Quando o sol e a horda saiu para o ar livre e para  
o ar livre e para o mundo aprisionado (2007, p.63).

é este o preço da paz quando o amanhecer  
vem perto e o medo de morrer é esse

mais humano de não viver bastante (2007, p.63).

São perceptíveis suspiros de esperança, especialmente ao fim do poema em prosa, que são associados ao dia (claridade). No trecho a seguir, veremos que o enunciador já não destaca mais o sofrimento, que aparece com o dia, mas a esperança que existe no ato de resistência daquelas pessoas:

O sol levanta-se sobre os quatro corpos nus  
que são a esperança inconsciente da tribo (2007, p.56).

Ou ainda quando aponta o sol (dia) como protetor nas ocasiões de batalhas injustas entre homens e máquinas: “Só se afastaram quando o sol começou a aparecer” (2007, p.72), reportando o momento da fuga dos lobos. De fato, aqueles homens, em 1993, padecem das mais diversas formas, nem o dia e nem a noite simbolizam completa proteção.

O que há, de fato, são momentos em que o sol destaca-se como vida (dia/claridade) e a noite como morte (noite/escuridão), bem como há passagens que invertem o sentido, desses mesmos elementos tão apelativos para a visão, direcionando para o sentido inverso. Todas essas combinações de significado elaboram as imagens, enriquecendo assim o discurso poético.

Nos exemplos aqui selecionados, identificamos uma descrição que destaca a visualidade pautando-se na relação claridade e escuridão. No que concerne á dicotomia dia *versus* noite, é possível identificar que os sentidos que rodeiam esses aspectos estão associados a uma questão de interioridade e exterioridade dos habitantes. Sabemos que *O ano de 1993* retrata uma cidade sitiada, ou seja, ao mesmo tempo em que temos habitantes dentro da cidade, vivenciando a opressão de um poder sobrenatural, temos, por outro lado, pessoas que se encontram aos seus arredores, organizadas em tribos, sofrendo com a perseguição desse sistema.

Com base nesse pensamento, percebemos uma tendência para a euforização da noite, para aqueles que estão fora da cidade, isso porque como vimos os perseguidores preferem atacar à luz do dia, no qual estupros e todo tipo de violência passa a ser recorrente. É na escuridão, portanto, que os nômades conseguem abrigo e um pouco de paz. Contudo, para aqueles que estão dentro da cidade, o sentido associado à noite identifica-se com uma convenção negativa, na qual os habitantes são condicionados a vivenciar contagens tenebrosas e torturas em interrogatórios, ações que impedem o sono.

A insistência pelo uso de lexias de ordem visual, além de evocar o discurso pictórico, corrobora para um efeito de sentido onírico, uma vez que atmosfera é construída isotopicamente de forma obscura, com sombras, de valor predominantemente negativo, bem como “penumbra”, “negrume” “opacidade”, entre outros. É perceptível que no discurso de *O ano de 1993*, em termos quantitativos, temos mais lexias referentes à escuridão do que à claridade, fato que confirma a proposta isotópica manifestada no texto, já que diante dos olhos dos leitores se apresenta uma cidade oprimida por um poder arbitrário e violento.

Ademais, não devemos esquecer que se trata de um discurso poético que, como acreditamos aqui, aproxima-se do Surrealismo responsável por provocar justaposições inusitadas das imagens, ou seja, podemos ter uma quebra da lógica e das formas de encarar o real. O que podemos afirmar, de fato, é que o poema em prosa saramaguiano é construído sobre a oposição vida *versus* morte, percebida na luta pela liberdade, ou seja, contra a opressão.

Além do claro e do escuro, bem como suas tonalidades, expressas por meio de diferentes lexias, o poema em prosa também faz uso de outros elementos pictóricos, como a evocação de cores e de formas, nas quais podemos verificar como se dá o contorno e as linhas, recursos comuns na arte visual. Por meio das palavras do enunciador, é possível, pois, enxergar um belo quadro de arte, à moda surrealista, como veremos no tópico a seguir.

#### 4. 1. 2 Cores e formas

O filósofo e escritor Diderot (2006, p.64), autor da frase escolhida para epígrafe da obra *O ano de 1993*, brilhantemente reflete, em seus “Ensaio sobre a pintura” que: “É o desenho que dá forma aos seres; e a cor que lhes dá a vida. Eis o sopro divino que os anima”. A título de comprovar a hipótese de que a obra *O ano de 1993* constrói seu discurso com descrições de ordem visual provocando, dessa forma, um efeito de sentido pictórico, não podemos deixar de analisar o apelo para dois elementos: cores e formas, aspectos caros para aqueles que se dedicam ao ofício da pintura.

Contextualizando a relevância das formas para o efeito de visualidade em *O ano de 1993*, é importante destacar a influência de vanguardas que justificam essa característica no discurso. Como havíamos dito, o Surrealismo surgiu posteriormente ao Dadaísmo e ao Cubismo. Todavia, sabe-se que houve uma linha artística seguida nos movimentos modernistas. Portanto, alguns aspectos de estéticas anteriores foram abraçados, também, pelos

surrealistas. Por exemplo, o grupo Dadá já tinha interesse pela ruptura com a lógica e os cubistas, já elaboravam colagens em suas pinturas, no entanto, cada postura tinha sua identidade e suas particularidades.

No cubismo, as formas geométricas ganhavam destaque na arte. Representante do movimento, Pablo Picasso, no texto “Declaração” (1996, p.26) discorre que: “O cubismo não é uma semente, nem um feto, mas uma arte que trata principalmente com formas, e, quando uma forma é realizada, ela passa a viver sua própria vida. Uma substância mineral, tendo formação geométrica, não é assim para finalidades transitórias”.

A arte do pensamento cubista era transposta em formas, a exemplo de cubos, cilindros, esferas, destacando linhas retas e cores fortes. Em *O ano de 1993* o narrador também se utiliza de lexias como: “geometrias”, “formas hexagonais”, “linhas”, “aresta”, “agudíssima” e “esfera” para descrever cenas do discurso. No entanto, o que difere do cubismo é a predominância, no poema em prosa, de uma configuração temática insólita, mais próxima ao Surrealismo.

Já no que se refere ao segundo aspecto selecionado para o estudo, as cores, podemos destacá-lo como um importante elemento visual utilizado no discurso saramaguiano. Para pintores como Gabriel Blanchard (2006, p.37), a cor está intrinsecamente atrelada ao ofício de pintar, como afirma no texto “Conferência sobre o mérito da cor”: “Um pintor só é pintor porque emprega cores capazes de seduzir os olhos e imitar a natureza. É isso que ele deve buscar e é essa, afinal, a finalidade que ele deve se propor com sua obra”.

Discordando de Blanchard, Charles Le Brun, afirma que: “a cor é só um acidente produzido pela luz, porque ela muda conforme a iluminação, da maneira que, a noite, o verde parece azul, e o amarelo parece branco, se forem iluminados por uma tocha. Portanto, a cor muda segundo a luz que incide sobre ela” (2006, p.42), Brun destaca assim, em sua fala, a supremacia do desenho, elemento já citado nesse estudo.

Para essa breve leitura sobre o uso das cores, podemos concordar com Chevalier e Gheerbrant (2006, p.275) ao afirmar que “As cores permanecem, no entanto, sempre e, sobretudo como fundamentos do pensamento simbólico”. É perceptível, pois, o interesse do enunciador de *O ano de 1993* em descrições que evocam um sentido visual comprovado pelas menções às seguintes cores: “alaranjado”, “vermelho”, “azul”, “verde” e “cinza”, elementos que ajudam a compor a construção desse mundo disfórico.

A aproximação entre arte poética e pictórica torna-se bem evidente no poema em prosa saramaguiano, já que existe uma valorização dos aspectos visuais quando se escolhe

descrever cenários com base em elementos cromáticos e formas. Vejamos as seguintes passagens:

Embora sejam gênios geométricos e matemáticos maliciosamente levam muito tempo a contar enquanto passeiam sobre os rostos espavoridos deslocando-se nas suas trémulas e altas patas (2007, p.40).

Cada prisão tem centenas de formas hexagonal como favos de colmeia (2007, p.56).

Percebe-se o interesse do enunciador em compor ambientes por meio de aproximações à imagens geométricas. Acima, na primeira estrofe, temos as aranhas, figuras que auxiliavam no controle dos habitantes. O trecho destaca sua proporção anatômica e o andar de suas altas patas, trazendo, ainda mais, aflição a circunstância. No segundo momento, selecionamos a apresentação das prisões, que levam aos olhos dos leitores a figura da forma geométrica de seis lados, o “hexágono”, análoga aos favos que as abelhas fabricam, com a devida proporção espacial.

Essas qualidades pictóricas se apresentam isotópicas em *O ano de 1993*, a exemplo da seguinte situação que apresenta a lexia “linhas”, aspecto que contribui com a forma, nos versos: “E postos de joelhos em linhas com os braços abertos recebendo o rosto a fustigação / do vento e a da espuma” (2007, p.59). Na modernidade, a linha é o elemento que define o estilo linear, de Wölfflin, como já tínhamos visto, trata-se de mais um exemplo que apresenta a recorrência da linearidade típica do Surrealismo.

Ademais, temos o trecho que aponta a lexia “aresta”, convencionalizada em dois significados: “1. Ângulo exterior formado por dois planos que se cortam. 2. Coisa sem importância” (AURÉLIO, 2001, p.65). Para Dondis (1997, p.158): “A agudeza como técnica visual está estritamente ligada à clareza do estado físico e à clareza de expressão”. Aproximando, novamente, à geometrização, esse recurso enaltece a visualidade no seguinte estrofe.

Ninguém o saberia dizer mas o tempo era de tristeza a pior por ser a aresta agudíssima e cruel que junta as fases da vida e da morte haviam algum lugar haviam encontrar-se (2007, p.87).

Vemos, aqui, a “tristeza” análoga a “aresta agudíssima” capaz de unir a homologia universal vida *versus* morte que movimenta o enredo de *O ano de 1993*, por meio

da precisão e do uso de contornos apresentados na analogia evocada. Todo esse jogo imagético, de caráter essencialmente visual, serve para contribuir com o crer do enunciatário e direciona a preferência do enunciatário pelas descrições de viés pictórico. O enunciador torna nítido o sofrimento daqueles homens com a escolha dessas figuras. Vejamos mais exemplos:

Mal o sol verdadeiro subiu um pouco no horizonte a esfera de mercúrio dividiu-se em duas em quatro em oito em dezesseis em trinta e duas em centenas de esferas que se espalharam por toda a parte (2007, p.47).

Assim surge o “o grande olho que iria vigiar a cidade” (2007, p.47), construído pela união do mercúrio coletado do local, resultando, assim em uma esfera, forma geométrica redonda. Aqui, aponta-se a oposição entre o sol, elemento associado à vida, e a esfera relacionada à opressão e, por conseguinte, à morte. Instrumento que passa a se multiplicar para melhor atender o plano de controle dos ordenadores. A sensação que precedeu a aparição do “olho que não dorme nunca” (2007, p.47), foi composta dessa forma:

Acreditaram enfim que o mundo ia acabar porque ao lado do velho sol alaranjado subia uma esfera fria e negra com reflexos de cinza (2007, p.46).

Nessa disputa entre a esfera e o sol se sobressai as descrições das cores. Por isso, outro elemento fundamental no universo da pintura presente na poética saramaguiana, são as cores. Elemento utilizado nos cenários, nas ações e nos retratos. Vejamos o exemplo, “ao lado do velho sol alaranjado/subia uma esfera fria e negra com reflexos de /cinza” (2007, p.46). Somente nesse verso, temos a evocação de três cores distintas: “alaranjada”, “negra” e “cinza”.

O sol, nesse discurso, não tem o amarelo vivo, como o imaginário comum costuma pintar, aqui ele tem uma tonalidade alaranjada, um tipo de variação entre vermelho e amarelo, próxima à cor laranja, que pode indicar o nascer ou o pôr do sol. Porém, se focarmos o quadro da cena descrita, vê-se o choque cromático ao elaborar uma oposição entre o sol natural e a esfera, recurso tecnológico.

Ademais, a esfera além de ser obscura, por ser “fria e negra”, aproximando-se ao sentido de controle e da morte, possui reverberações de “cinza”, ou seja, assim como o alaranjado, temos outra cor intermediária. A cor cinza fica entre branco e preto, possível de ser associada ao clima de *O ano de 1993*, isso porque, pode ser interpretada como a cor da

solidão e da tristeza. Voltemos, agora, nossos olhos para a cor vermelha, elemento cromático mais recorrente na obra, considerando suas variações, iniciando a leitura pela seguinte estrofe:

Mas foi de noite na negrura aflita da caverna lá onde só o olho vermelho das brasas tinha pena dos homens (2007, p.62).

No exemplo acima, o enunciador elabora uma imagem visual ao escolher “o olho vermelho” para referirem-se as brasas do fogo, elemento da natureza que, aqui, relaciona-se ao sentido da vida. Pois, a “negrura” e o “frio”, vivenciado durante a peregrinação, somente pela luminosidade e pelo calor do fogo pode abrandar o sofrimento. A cor vermelha, também, é evocada no seguinte momento:

Então sobre o disco vermelho viram os homens e as mulheres sobreviventes um ponto negro que aumentava e julgaram que o próprio sol ia apagar-se (2007, p.72).

O “vermelho”, aqui, associa-se ao sangue, arranjo figurativo que compõe, anteriormente, a aparição da esfera que se transformaria no olho vigilante, competindo com o próprio sol. A cor vermelha é recorrente no discurso porque, em sua maioria, esse elemento vai corresponder ao sangue derramado pelos habitantes, a exemplo de quando os lobos passaram a caçar os homens: “O qual entra enfim na cidade deixando/ por onde passa um regueiro de sangue” (2007, p.23).

É uma figura que se apresenta como um sinal, um rastro ou a própria comprovação da dor, refletindo a relação de vida e de morte protagonizada em 1993: “Foi essa guerra chamada do desprezo por-/que nem sequer o sangue lutava contra o/sangue (2007, p.66)” em alusão ao ataque injusto dos animais mecânicos, tirando a possibilidade de defesa daqueles homens. O sentido do vermelho, relacionado ao sangue, é afirmado pelo enunciador, na seguinte estrofe:

Uma vez mais os lugares conhecidos os lugares de solidão e de morte os centímetros quadrados de tortura as cores do sangue até à sua final cor de terra (2007, p.123).

A presença de “As cores do sangue”, de todos aqueles que foram torturados, passa por uma espécie de naturalização, mesclando-se à cor da terra. Esta “cor terra” funcionará como uma marca da memória, posto que no último capítulo evocam-se todas as lembranças,

unindo o presente, o passado e o futuro, anaforicamente apresentando “Uma vez mais”, no início da maioria das estrofes desse canto.

Contudo, a dicotomia universal - vida *versus* morte - é reforçada quando o sangue serve como um registro da morte, assim como o de vida. A exemplo do momento ritualístico, que mostra mulheres menstruadas correndo: “para que o/sangue escorrendo ao longo das pernas em-/bebesse o chão com sangue de/vida e não de morte” (2007, p.101).

Com relação à simbologia, que pode se distinguir a depender da tonalidade do vermelho, podemos verificar outro exemplo no poema em prosa. Temos, agora, o sangue apresentado como “rubra cereja”, associado ao vermelho vivo, na seguinte elaboração:

O mundo durante o minuto seguinte vai  
ficar rubro cereja e os homens e as mulheres  
parecem flutuar no interior de um forno e são  
imortais (2007, p.110).

O momento acima expõe a ocasião em que os habitantes estão nas proximidades de um mar, lavando suas feridas e por um momento eles possuem “o preço da paz” (2007, p.109). “O minuto seguinte” a qual o enunciador se refere, é o do nascer do sol, juntamente com ele vem o medo da morte e, por conseguinte, o sangue “rubro cereja”, ou seja, o perigo, o sangue resultado das lutas constantes.

Na estrofe que lemos, podemos perceber justaposições de imagens que mesclam o que acontece no momento e o que poderia vir a acontecer ou a ser, deixando espaço, também, para o sopro de esperança, quando se fala: “Distante julgaríamos o ano de 1993 e contudo é tempo dele ainda” (2007, p.110). Entretanto, logo depois, volta-se a realidade na qual o sangue, ainda, mancha a praia e “o inimigo vem perto” (2007, p.112).

No discurso saramaguiano, o vermelho vem para figurativizar o perigo, além de associar-se à vida, à morte e aos resultados dos sofrimentos de batalhas. A importância da cor, na obra, não reincide somente na cor vermelha, podemos verificar o sentido em outras cores mencionadas no texto, como por exemplo, o azul, nos seguintes versos:

Entretanto acende-se a primeira foguei-  
ra e o fumo azul da lenha sobe para o céu (2007, p.56).

Explicando a dinâmica que os habitantes fazem durante a peregrinação com o objetivo de se protegerem, o enunciador afirma que as tribos são divididas. Cada uma é direcionada para um ponto cardeal, depois casais se unem “porque assim foi decidido” (2007, p.56) e sob a luz nascente do sol, tem-se “a esperança inconsciente”, atribuída a dois casais.

Vejam os que o enunciador usou “entretanto”, uma conjunção que indica oposição, pois os habitantes se encontravam em um clima relativamente ameno, até a primeira fogueira acender e a fumaça “azul” subir aos céus, finalizando um capítulo para começar outro que foca, justamente, nas incertezas “futuro para além do futuro parecerá impossível” (2007, p.58). O enunciador escolhe a cor azul para adjetivar a fumaça, em vez da cor comum que seria cinza, isso pode atribuir uma atmosfera misteriosa, das dúvidas de um porvir comprovado no último capítulo.

Em um sentido mais eufórico, o azul pode remeter, também, ao prelúdio de liberdade que os habitantes sentiram, no penúltimo capítulo, “O dia amanheceu numa terra livre (...) onde as montanhas azuis mal repousavam sobre as planícies” (2007, p.120), nesse momento aqueles homens viviam o entusiasmo de ser livre.

Em *O ano de 1993* é, portanto, possível identificar que, do começo ao meio do poema em prosa, o que prevalece na composição do ambiente são as tonalidades escuras, sendo a sombra a grande protagonista. Porém, do meio para o fim começam a aparecer outras cores. Essa mudança cromática acompanha, assim, o percurso da tribo de *O ano 1993* que resiste e consegue aspirar à liberdade, apesar de todo o martírio. Logo depois que a suposta vitória foi alcançada, durante três dias os rastros das lutas ainda se faziam presentes, como vemos no seguinte exemplo:

Depois choveu e a terra ficou subitamente verde com um enorme arco-íris que não se desvaneceu nem quando o sol se pôs (2007, p.118).

Para apresentar a bonança posterior, temos o “verde” e as cores do “arco-íris”, não mais as “cores do sangue”, apontando para uma nova fase. O “verde” é mencionado para remeter a vida, em um momento anterior apontado no verso: “E as plantas verdes que dentro de água vi- / Vem estremecem sob o vento que traz aque- / le cheiro de homem a que a terra ainda não / Se habituou (2007, p.91)”, aqui os habitantes passam a adorar o rio como a um Deus. Nos versos seguintes veremos, além da presença novamente do elemento visual, verde, o símbolo do “arco-íris”:

A mulher e o homem voltaram a cidade deixando pelo chão um rasto de sete cores lentamente diluídas até se fundirem no verde absoluto dos prados (2007, p.120).

Depois de muitas batalhas, no momento em que a possível liberdade foi conseguida, resultando na reconquista das cidades, alguns choram de emoção, outros cantam e houve até quem escolheu deitar-se onde o arco-íris nascia, como apresentou a estrofe acima.

Concomitante a tudo isso, a natureza compactua com o respiro da liberdade transparecendo cores, seja o “azul” das montanhas, o “verde” da pastagem ou as sete cores do “arco-íris”. Elemento este originado da chuva que encerrou o luto. O arco-íris figura-se como o símbolo maravilhoso de que tudo ainda estar transcorrendo bem:

Entretanto o arco-íris tem voltado todas  
as noites e isso é um bom sinal (2007, p.121).

Apesar de, logo após, o enunciador evocar novamente as tristes memórias que vêm juntamente com a “sombra” e a “escuridão”. Posto isso, percebemos que, nos momentos de resistência e de triunfos, a natureza e o ambiente em 1993 se pintam com cores simbólicas.

Com todos os exemplos selecionados neste tópico, podemos verificar uma apropriação interdiscursiva do texto verbal ao usar elementos da pintura, ou seja, do texto não-verbal. Trata-se, portanto, de um simulacro da visualidade projetado como efeito de sentido no discurso verbal, especialmente, um efeito de sentido pictórico. O poema em prosa *O ano de 1993* contém versos que poderiam ser descrições de um quadro, aproximando-se, também, da estética surrealista.

Portanto, temos o “vermelho” transparecendo um sinal de perigo, relacionando-se, também à vida e à morte, o “azul” contribuindo com o arranjo figurativo de uma cidade misteriosa, nebulosa, o “verde” relacionado à força da vida e o próprio arco-íris representando a resistência e sinal da glória. Para pintar a “tela do parecer” (GREIMAS, 1987, p.78) de *O ano de 1993*, mas do que formas e tonalidades (claro e escuro), não poderiam faltar às cores. De fato, perceberemos que elas se fazem mais raras do que os tons escuros aqui já estudados, entretanto o uso delas fomenta, ainda mais, o efeito de sentido pictórico, percebido no discurso por meio das isotopias temático-figurativas.

Vale ressaltar que essas construções de sentidos não foram escolhidas aleatoriamente. Sabemos do interesse de José Saramago pela interdiscursividade com pintura, característica apresentada em outras obras. Uma obra iniciada com alusão a um dos maiores pintores surrealista, Salvador Dalí, como *O ano de 1993* elabora, em grande parte, dos seus arranjos figurativos isotopias de lexias de ordem visual.

## 4.2 O sentido insólito<sup>73</sup>

José Saramago, em sua narrativa de transição da poesia para a prosa, e o Surrealismo forma, de algum modo, tomados pelo mesmo espírito questionador, o que torna possível aproximá-los. Saramago e os surrealistas optaram por um caminho que expõem a realidade por meio de cenas causadoras de estranhamento. Podemos identificar esse traço no conceito de insólito que, segundo Houaiss (2009, p.1098) refere-se ao “1. que não é habitual; infrequente; raro, incomum; anormal (*enfermidade i.*) 2. que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição (*um estilo i.*) (*comportamento i.*)”. Em *O ano de 1993*, o insólito aparece como um efeito por meio de isotopias temático-figurativas no enredo.

Ao longo da História é possível verificar tanto nas artes visuais, quanto na literatura o interesse por manifestações que apresentam figuras concernentes ao insólito. Na arte pictórica, quadros como os de Hieronimus Bosh (1450 – 1516), atuante no século XVI, a exemplo de “O Jardim das Delícias Terrenas” (Anexo VII)<sup>74</sup>, e Odilon Redon (1840-1916), com “Ciclope” (Anexo VIII)<sup>75</sup>, pintor do século XIX, apoiam-se em elementos inusitados para expressar situações atípicas.

Este mesmo aspecto, também, é evocado na literatura, a exemplo do poema “Correspondências”, de Charles Baudelaire, que serviria como base para a produção simbolista, bem como em inúmeros contos maravilhosos e fantásticos. Essa característica é, pois, expressa nas cenas de *O ano de 1993*, em construções responsáveis por remeter à arte surrealista. Trata-se de uma escolha discursiva que provoca, por meio de suas figuras e temas, o efeito de sentido insólito.

Posto isso, percebe-se que a composição discursiva elaborada por Saramago aproxima-se do surreal, já que aposta na imaginação, ao romper com a visão racionalista comum. O discurso do poema em prosa deforma o real para assim oferecer a temática com mais impacto, enaltecendo a opressão de um sistema autoritário. Além disso, no plano narrativo a composição elaborada naturaliza para os actantes aquele contexto ficcional com

<sup>73</sup> Parte deste estudo foi apresentada no III Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional (2016), na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Composto como comunicação o “Simpósio Figurações de personagens e mundos possíveis insólitos”, sob coordenação do Prof. Dr. Carlos Reis.

<sup>74</sup> “O Jardim das Delícias Terrenas” (1510), de Hieronimus Bosh. Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 220 x 195 cm (parte central) Localização: Museu do Prado, Madri, Espanha. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/hieronimus-bosch/o-jardim-das-delicias-terrenas-1515>>. Acesso em: 02/05/2018.

<sup>75</sup> “O Ciclope”, Odilon Redon. Óleo sobre tela, 64 x 51 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo – Holanda. Disponível em: <[http://www.casthalia.com.br/a\\_mansao/obras/redon\\_ciclope.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/redon_ciclope.htm)> Acesso em: 02/05/2018.

situações surpreendentes, não havendo, portanto, uma hesitação por parte dos atores<sup>76</sup>, traço que o autor trabalharia, posteriormente, em seus romances.

É necessário problematizar que o Surrealismo privilegiava, sobretudo, o conceito de maravilhoso com base no onírico. Breton expõe que: “o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo”<sup>77</sup> (2001, p.28). Contudo, como a arte surrealista comprova, o termo belo não é empregado no sentido da beleza pura, e sim, referente ao grotesco ou até mesmo próximo ao fantástico, diretamente ligado ao efeito que vislumbra o insólito comum nas obras na estética francesa.

No decurso analítico desse estudo, consideraremos a concepção de André Breton acerca do fantástico, posto que o Surrealismo apresenta uma dimensão particular em sua maneira de expressar a arte<sup>78</sup>. Aos surrealistas interessa a união do real com o maravilhoso e não a apresentação de um sobrenatural em um contexto racional, no qual se indica a separação entre o que é real e o que é fantástico.

Referente à terminologia fantástico, consideramos, para esta análise, a concepção de Breton no qual afirma que: “O que é de admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real”<sup>79</sup> (2001, p.365). Tendo em vista que o Surrealismo defende uma concepção de real distinta da comum, Breton acredita “que, de futuro será possível reduzir estes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade, se é lícito chamar assim”<sup>80</sup>. (2001, p.28).

No caso da ficção saramaguiana, temos no ambiente ficcional, de *O ano de 1993*, ações surreais que fazem parte da conjuntura opressiva de um poder de força sobrenatural, fomentando a ideia do maravilhoso surrealista. Importante frisarmos, novamente, que para Breton o que existe é o real e não mais o fantástico, o que é real é visto sob outro prisma, o que vai além - o surreal.

<sup>76</sup> Conforme Greimas & Courtés (2012, p. 44), “Historicamente, o termo ator foi substituindo progressivamente personagem (*ou dramatis persona*) devido a uma maior preocupação com a precisão e a generalização (...), de modo a possibilitar o seu emprego fora do domínio exclusivamente literário”.

<sup>77</sup> Trecho original: “Le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau.” (Breton, 1924, p.24).

<sup>78</sup> Por meio da teoria de André Breton, percebemos que existe um olhar próprio surrealista direcionado aos conceitos de maravilhoso e de fantástico, concepções estas que se diferenciam do pensamento de alguns teóricos que destacam como gênero, a exemplo de Tzvetan Todorov.

<sup>79</sup> Trecho original: Ce qu’il y a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique: il n’y a que le réel. (Breton, 1924, p.6).

<sup>80</sup> Trecho original: Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire. (Breton, 1929, p.104).

O escritor Alejo Carpentier (1987, p.122) discorre sobre a ideia do maravilhoso afirmando que: “Tudo que é insólito, tudo que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso”. Mais adiante o autor reafirma: “O feio, o disforme, o terrível, também pode ser maravilhoso. Tudo o que é insólito é maravilhoso”. Essa explanação poderia se enquadrar, certamente, no enredo distópico construído por José Saramago, afinal as cenas apresentadas são intrinsecamente cruéis e angustiantes.

No que se refere ao propósito do cotejo entre o *Manifesto surrealista* e *O ano de 1993*, ressaltamos as palavras de André Breton que afirma ainda no primeiro manifesto: “O medo, a atração do insólito, os acasos, o gosto pelo luxo são recursos para os quais não se fará nunca um apelo em vão.”<sup>81</sup> (2001, p.30). Temos, então, outro fator comum nas produções, já que ambas admitem a importância do insólito na arte. Outrossim, recorrendo à teoria semiótica, verificaremos na narrativa uma recorrência de isotopias que corroboram para o efeito de sentido insólito, já que é reforçado, sobretudo, pelas dêixis que remetem à opressão e ao contexto de sítio, o que torna visível aos leitores o espaço contextual do enredo.

A ambientação de *O ano de 1993* é construída sob elementos incomuns, ao passo que sua caracterização recorre a um viés pictórico alusivas às sombras, às formas geométricas ou às tonalidades escuras, como observamos no tópico anterior, figurativizando um universo opressor responsável por cercear os direitos ao viver livre. Segundo Afrânio Coutinho (1976, p.46.) “o ambiente é o conjunto de elementos materiais ou espirituais que formam o local onde vivem os personagens e se desenvolve a ação (...). De acordo com a ênfase posta nesse ou naquele fator, a ficção torna-se pictórica ou de cor local, ou regional, e de atmosfera”.

Reportando a nosso objeto de estudo, perceberemos que o espaço de 1993 beira os moldes literários da ficção-científica, apontado pela figurativização de meios tecnológicos de opressão, por exemplo. As imagens construídas são indicativas do Surrealismo e contribuem para um viés alegórico da obra. Reforçando o conceito de alegoria, Ceia (1998, p.19) afirma que “é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação imoral”.

Portanto, a alegoria, bem como as imagens construídas nesse contexto hiperbólico saramaguiano, ressalta a realidade imaginada, fazendo perceber a manipulação que o sistema governamental, representado em *O ano de 1993*, pode provocar aos cidadãos de sua sociedade. García (2009, p.2) discorre sobre a construção de um ambiente ficcional que

<sup>81</sup> Trecho original: “La peur, l’attrait de l’insolite, les chances, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. (Breton, 1924, p.7).

apresenta o insólito se sobressaindo na elaboração do enredo e o efeito de sentido que isso provoca no enunciatário:

A leitura literária do insólito não é imune a essa relação sistêmica e orgânica, em que interagem e interferem diferentes e diversos recursos narrativos, da ordem do discurso ficcional, produzindo, no leitor, a sensação de estar travando contato com o sobrenatural, extraordinário, irreal, surreal, absurdo, estranho, inusitado, incomum, inusual, inaudito, inesperado, fantástico, maravilhoso... decepcionante, horripilante, aterrorizante, que provoca medo. O efeito verificável pelo leitor-modelo, no ato de leitura, tendo aceitado as regras do jogo e acessado as possíveis significações do texto, ao preencher, com seu inventário pessoal, os vazios de sentido entre o significante e o significado, passando do plano do signo linguístico, em que se dá o primeiro contato com a narrativa, para o do signo semiológico.

Retomando a ideia de que o insólito aparece no discurso de *O ano de 1993* como um efeito de sentido, perceberemos essa construção por meio da presença de isotopias temático-figurativas, associadas a figuras referentes a (1) sentido onírico, (2) ascendência surrealista, (3) alusão à ficção científica e as (4) referências mitológicas e bíblicas. Todas essas configurações figurativas fomentam cenas causadoras de estranhamento, isso porque o enunciatário será surpreendido por imagens que estão fora de seu repertório interpretativo, conforme explica, novamente, Bertrand (2003, p.406):

Sob o figurativo está, portanto, o crer; existe, como se diz na semiótica, um “contrato de veridicção”, uma relação fiduciária de confiança e de crença entre os parceiros da comunicação. (...) é esse contrato que tematiza a figuratividade do discurso e engendra diferentes regimes de persuasão e de adesão: o verossímil e a ficção, o real e o fantástico, o representável e o absurdo.

O insólito se transparece em arranjos de figuras que compõem situações hiperbólicas. A escolha por tais figuras apresenta-se como um recurso estratégico discursivo, ressaltando o clima de terror presente em 1993. Teremos muitas isotopias que expõem esse contexto hostil, a exemplo de:

Embora se afirme que em um dos milhares  
de compartimentos de edifício uma mulher  
ainda não parou o mais longo gemido  
da história do mundo (2007, p.87).

A descrição hiperbólica acima, figurativizada pelo gemido mais longo do mundo, contribui para a ideia de horror e choque provocada pelos ocupantes, que estabelecem situações de controle extremo. A postura desse ator seria uma reação a uma tortura

psicológica, não sendo um momento isolado, pois teremos a frequência desses episódios na narrativa.

Primeiro ponto no qual destacaremos o insólito encontra-se no fato de que o espaço do cenário saramaguiano é elaborado sob uma atmosfera onírica, beirando ao pesadelo, com cores sombrias e ares nebulosos. Trata-se de um espaço inabitável devido às circunstâncias ocasionadas pelos ocupantes. Contudo, essa conjuntura de pesadelo é real dentro da obra, existindo uma luta para desvencilhar-se desse contexto. O onirismo relaciona-se diretamente ao movimento surrealista, responsável por conceder destaque ao sonho, uma vez que sofreu grande influência dos estudos freudianos, fato evidenciado no trecho:

Não há portanto casa nem sequer a porta  
que poderia não abrir precisamente por não  
haver por onde abrir  
Apenas o vazio da porta e não a porta (2007, p.87).

Na sentença figurativa “o vazio da porta e não a porta” teremos tanto a ênfase na destruição encontrada naquele ambiente, como a potencialização da ideia onírica, na qual a figura do vazio é importante. É verificável nessa passagem que a presença do vazio remete à composição de uma realidade que não mais existe, mas que, apesar disso, revela as marcas deixadas.

Octávio Paz (1974, 155) ao expor algumas definições do que consistia o movimento francês, afirma: “O Surrealismo tem sido a chama ébria que guia os passos do sonâmbulo que caminha de pontas dos pés sobre o fio de sombra que faz a lâmina da guilhotina no pescoço dos justicados”<sup>82</sup> (tradução nossa). Nesse trecho de Paz, temos o apelo a figuras relevantes para o grupo surrealista como: a morte, a presença do sonâmbulo - aludindo a importância dada ao sonho - e o destaque da inconsciência, posto que um sonâmbulo pode andar e falar sem ter o controle de tal ato, sendo exatamente isso que o Surrealismo defende.

Em *O ano de 1993*, as ações dos ocupantes são vivenciadas à sombra do onirismo, isso faz com que a atmosfera do sonho atue nas ações desse sujeito coletivo, figurado no enredo saramaguiano, já que os personagens retratados não são compostos em sua identidade

<sup>82</sup> Texto original: “El Surrealismo há sido la llama ébria que guia los paos del sonábulo que camina de puntillas sobre el filo de sombra que hace la hoja de la guilhotina em el cuello de los ajusticiados.” (Paz, 1974, p.155).

individual, além de não serem nomeados e nem caracterizados especificadamente. O actante<sup>83</sup> coletivo possui o fazer comum de tentar desvencilhar-se do poder daqueles que oprimem almejando um querer libertário.

É perceptível que a narrativa destaca o senso de coletividade, em oposição ao individualismo, transparecendo o comportamento dos grupos ou, como são chamados, “tribos” nômades, unidos contra um governo autoritário. Concernente ao campo semântico, um par figurativo se fará presente no enredo responsável por reforçar o efeito de sentido insólito, o sonho *versus* insônia, intrínseco no valo semântico universal vida *versus* morte.

Como afirma Breton em seu *Manifesto surrealista* (2001, p.24) “é que, ao cessar de dormir [o homem], é acima de tudo um joguete da memória, a qual em circunstâncias ordinárias, se compraz em retrair-lhe debilmente as circunstâncias do sonho, em privar este último de quaisquer consequências atuais”.<sup>84</sup> O sonho, para os surrealistas, serviria como uma via para conhecer o íntimo do ser humano, afastando dos sentidos da realidade, a atmosfera criada por Saramago se embasam em elementos que oferece a mesma sensação onírica.

Decerto, há, seja no manifesto, seja na poética de Saramago uma relação entre sonho<sup>85</sup>, memória e morte. O sonho como objeto de controle social do coletivo, visto que todos vivenciam essa atmosfera aflitiva; a memória evocada dos tempos passados e a morte que se faz sempre presente em um contexto no qual se busca a sobrevivência. Vejamos o exemplo:

E onde intermináveis insônias se resolviam  
em suicídio  
que subitamente um homem descobriu que não sabia ler  
em vão recordavam as letras em vão as de-  
senhava ele próprio na memória (2007, p.62).

Devido à violência praticada nesse regime autoritário, alguns habitantes passaram a sofrer uma espécie de esquecimento e insanidade ocasionando o retrocesso intelectual. Por conta disso, muitos não conseguiam aguentar tamanha situação e acabavam por cometer

<sup>83</sup>Greimas & Courtés (2008, p.20) define actante “como aquele que realiza ou que sofre ao ato, independentemente de qualquer outra determinação.”

<sup>84</sup>Trecho original: “C’est que l’homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu’à l’état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, priver ce dernier de toute conséquence actuelle.” (Breton, 1924, p.21).

<sup>85</sup>No discurso pictórico o onirismo destacou-se na arte de Salvador Dalí ao produzir o que se chama “pintura dos sonhos”, semelhante a colagens. Essa arte “busca seus efeitos na justaposição, para apresentar objetos com certo ilusionismo alucinatório” (BRADLEY, 2001, p.33), ou seja, são imagens influenciadas pelo clima onírico, com uma racionalidade questionável, sob a ótica do real convencional.

suicídio. Chegou-se, inclusive, a levantar a hipótese de um suicídio coletivo que não se levou adiante.

Além disso, temos situações que apresentam, como forma de tortura, a interdição ao sono. No trecho a seguir, veremos que o torturado é obrigado a ficar acordado, o que difere de quando, sem tortura, ele tem insônia. Contudo, essa cena ressalta o ser humano sendo levado ao seu limite, aquele impedimento ao sono, associado à tortura psicológica, culminará em morte. Nesse trecho, portanto, é tirado o direito de sonhar, elemento caro para os surrealistas:

Há quinze dias que o homem não dorme  
nem dormirá enquanto o ordenador não dis-  
ser não preciso de mais ou o médico não  
preciso de tanto (2007, p.18).

Segundo ponto que vale ser ressaltado para a identificação do efeito de sentido insólito se faz pela via da ascendência surrealista, ou seja, por meio do apelo de temáticas especialmente trabalhadas nas pinturas surrealistas, tais como: morte, violência e dor. Observado, especialmente no aspecto visual, mas também em outras temáticas, como a questão acerca da loucura, fator de destaque tanto no movimento surrealista como na ficção de Saramago. Na ficção, a insanidade decorre das recorrentes torturas psicológicas: “Todas as noites enlouquecem dois ou três habitantes da cidade” (2007, p.48). Essa descrição refere-se à consequência do processo de contagem dos habitantes.

*No Manifesto do Surrealismo*, Breton, porta-voz do grupo, explana: “Não é o temor da loucura que nos obrigará a deixar a bandeira da imaginação a meio pau” (2001, p.18)<sup>86</sup>, ao contextualizar a afirmação de que os “loucos” podem torna-se vítimas de sua imaginação, mas que, segundo o próprio teórico francês, “Eles são criaturas de uma honestidade escrupulosa” (2001, p.18)<sup>87</sup>.

Em suma, podemos perceber que a loucura em *O ano de 1993* atua como um elemento disfórico, expondo-se como fruto da violência, já para o Surrealismo seria um elemento eufórico, defendida como um comportamento que torna possível a expressão livre do uso da imaginação. Embora, em um nível discursivo, a loucura pode se referir a uma espontaneidade e uma originalidade, aspectos estes verificados no estilo saramaguiano.

<sup>86</sup> Trecho original: “Ce n’est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l’imagination.” (Breton, 1924, p.16).

<sup>87</sup> Trecho original: “Ce sont gens d’une honnêteté scrupuleuse.” (Breton, 1924, p.15).

Em outros momentos, em decorrência das consequências da barbárie, alguns dos oprimidos adquirem uma vergonha pessoal, posto que começam a regredir enquanto humanos, como ocorreu especificadamente com um dos personagens ao perceber que desaprendeu a ler. Eis a angústia exposta:

E prometeu morrer sem resistência se a  
lepra que lhe nascera durante a noite  
(ter desaprendido a ler) não fos-  
se nunca descoberta pelos companheiros que  
talvez ainda soubessem ler (2007, p.63).

Na narrativa, a morte atua como uma sombra em todas as ações. Na maioria delas luta-se contra, em tantas outras se começa a vê-la como solução para tanto sofrimento e humilhação. Breton (2001, p.48) destaca as temáticas da morte e da memória caras ao movimento: “O Surrealismo introduzi- vos- á na morte, que é uma sociedade secreta. Ele enluvará vossa mão, ali sepultando o M profundo pelo qual começa a palavra Memória”<sup>88</sup>, comparação que fomenta o diálogo com a obra de José Saramago.

No capítulo 12, de *O ano de 1993*, teremos um exemplo do efeito do insólito, surgido por meio de um arranjo figurativo de ascendência surrealista, na medida em que os humanos são mostrados em um processo de regressão. Temos na obra uma personagem que perde a capacidade da linguagem, opondo-se a isso, os bichos adquirem o ódio dos ocupantes, agindo de forma nociva, assim como os controladores, identificados na passagem a seguir:

Muitas velhinhas inocentes foram arranhadas  
por gatos castrados de estimação em memória  
do atentado sofrido (2007, p.50).

E numerosos crianças ficaram infelizmente  
cegas pelos bicos agudos das aves que  
se atiravam dos ramos e das alturas como pe-  
dras (2007, p.50).

A figura do “gato”, das “aves”, bem como do “macaco” e das “galinhas”, passam a ter um sentido diferente dentro deste enredo, posto que antes eram figurativizados como amigáveis, transformam-se, agora, em torturadores “os animais domésticos deixaram de o ser” (2007, p.49). O ataque, feito por eles, inicia-se com a “mulher do governador” (2007, p.49), representando, com isso, uma afronta ao sistema que antes operava nesse estado, até

<sup>88</sup> Trecho original: “Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète. Il gantera votre main, y ensevelissant l’M profond par quoi commence le mot Mémoire.” (Breton, 1924, p.44).

culminar na violência para com figuras vulneráveis como “velhinhas” e “crianças” reforçando o terror do controle.

Por outro lado, as pessoas, no poema em prosa, começam a ser animalizadas, denotando uma regressão na racionalidade, sendo resultado do contexto hostil. Alguns habitantes passam a absorver características dos animais como tentativa de proteção. O eu-poético inclusive faz uma analogia comparando-os à toupeira, reiterando mais uma vez a ideia insólita, conforme se nota no trecho:

certos homens embora não adaptados morfológicamente  
passaram a viver debaixo do chão  
utilizaram a técnica da toupeira a céu fechado  
por sofrerem de limitações físicas semelhantes” (2007, p.41).

O narrador aponta para a possibilidade de que os homens, com o tempo, “desenvolveram a unhas em comprimento e resistência” (2007, p.41), mas não tinham perdido a visão como a toupeira. Por isso, não conseguiam cavar o suficiente para criar uma distância da luminosidade do sol, apenas se escondiam. Simbolicamente veremos que meios maravilhosos surgirão como adjuvantes<sup>89</sup>, auxiliando a resistência dos personagens. Aqui, só sobreviverão, os que são protegidos de alguma forma por essas ações de ordem sobrenatural.

Em *O ano de 1993* não existe tempo para problematizações individuais acerca das condições dignas ou da moral vivenciada pelos habitantes. Com exceção de momentos pontuais, não saberemos a história particular dos personagens, muito menos de onde vieram ou o que fazem. Na medida em que quase nenhuma informação é oferecida, tudo girará em torno da angústia coletiva de viver aprisionados a um sistema.

Além disso, a inversão da ordem natural é um fator insólito a ser percebido, acontecendo em outros episódios como no capítulo cinco. Neste momento os habitantes sítiam a cidade, onde, antes de serem expulsos, habitavam: “Foram tirados das suas casas por uma ordem que ninguém ouviu” (2007, p.11), nos arredores da cidade as pessoas ficam impotentes, não conseguindo retornar, pois na cidade agora “apenas vivem os lobos” (2007, p.22):

Então saem lobos a caçar os homens e  
sempre apanham alguns

<sup>89</sup> Segundo Greimas & Courtés (2002, p.22) “Adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que, sob a forma de ator, contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito; opõe-se, paradigmaticamente, a oponente (que é o auxiliar negativo)”.

o qual entra enfim na cidade deixando  
 por onde passa um regueiro de sangue  
 ali onde em tempos mais felizes combi-  
 nara com parentes e amigos almoços intrigas  
 calúnias  
 e caçadas aos lobos” (2007, p.22).

Essa construção narrativa e a escolha por usar o animal lobo, em detrimento de qualquer outro, nos remete ao discurso do filósofo Thomas Hobbes. O inglês, ao escrever a introdução da obra *Do cidadão*, em sua “Epístola dedicatória” - utiliza-se da citação do teatrólogo romano Plauto quando diz “Homo homini lúpus”, na produção *Asinaria* - para referir-se à postura dos reis (2006, p.9):

Para falar imparcialmente, ambas as declarações são verdadeiras: que o Homem é um deus para o homem, e que o homem é lobo do próprio homem. É verdadeira a primeira se compararmos entre si os cidadãos, e o segundo se comparamos as cidades. No primeiro, há alguma analogia de similitude com a Deidade, inteligentemente pela Justiça e a Caridade, irmãs gêmeas da paz; No outro, porém, os bons homens defendem-se, por dever, usando como santuário as duas filhas da guerra, a mentira e a violência.

A analogia nos faz refletir, pois assim como o homem pode ajudar seus semelhantes, ele também pode ser o seu antagonista, controlando-o, reprimindo-o, violentando-o e se impondo soberbamente para adquirir o poder. Além de que, no enredo saramaguiano quando se diz: “a ordem que ninguém ouviu” direciona-se ao sentido de que essas pessoas, inicialmente, encontram-se alienadas, não possuindo a consciência da origem do mandato, visto que é sobrenatural.

Cenas causadoras de terror, próximas da arte surrealista, são isotópicos no texto de Saramago, como a figura da “carne humana” que servia de alimento dos animais biônicos feitos para o controle da sociedade:

a carne humana ainda é tempo de o di-  
 zer é o melhor que existe para alimentar o do-  
 minio de quaisquer ocupantes se exceptuar-  
 mos o cérebro (2007, p. 95).

Com o trecho citado, teremos a ideia de que o ser humano torna-se o alimento da dominação quando não pensa de forma crítica ou não tem a consciência dos acontecimentos. O homem, quando retirado o cérebro, é dominado pelo poder, seja dos outros ou dele mesmo. Na composição desses cenários, verificamos que o surreal acontecerá naturalmente para os actantes nas ações, principalmente, na função dos ocupantes da cidade ao manter relações

com uma figura possuidora de poderes sobrenaturais. Porém, intrínsecos nas imagens, encontra-se uma simbologia que retrata a alienação e o jogo de poder do sistema, como é descrito nessa cena:

O comandante das tropas de ocupação  
tem um feiticeiro no seu estado-maior  
mas o sentido da honra militar embora  
condescendente noutros casos sempre o im-  
pediu de utilizar esses poderes sobrenatu-  
rais para ganhar batalhas

O feiticeiro apenas intervém quando ao  
comandante das tropas de ocupação apraz  
usar o chicote

Nessas ocasiões saem ambos para os arre-  
dores da cidade e postos num ponto alto  
e convoca o mágico os poderes ocultos e por  
eles reduz a cidade ao tamanho de um cor-  
po humano (2007, p.30).

Os moradores desse espaço dominado sofrem cotidianamente com a violência e o desconhecimento da origem de tamanha hostilidade é recorrente. Isso é demonstrado ao reduzir a cidade a um corpo humano para que, assim, os ordenadores possam açoitá-los. As pessoas ficam indagando o significado da agressão e, então, o enunciador fala: “Quando tão seguros estão de que ninguém os chicoteou nem tal consentiriam” (2007, p.31).

Em geral, construções causadoras de estranhamento, como a do poema em prosa, reafirmam o tema principal da opressão, além de apresentar uma simbologia. A ocorrência do insólito nas reações dos que sofrem com autoritarismo dos ocupantes, salienta a dor e os sofrimentos, podendo ser visto, também, no trecho abaixo:

E também diz que em outro dos com-  
partimentos um homem aguarda que lhe  
cresçam as unhas o suficiente  
para espetando-os nos olhos chegar com  
elas ao côncavo do outro lado do crânio até  
por ventura fazer calar o gemido invisível e abrir  
novos olhos para um mundo atrás deste (2007, p.14).

Apesar dos personagens não terem uma personalidade individual especificada, eles reagem, em conjunto, a esse governo, como se houvesse um contrato implícito de união coletiva, possuindo como objetivo em comum refutar a maneira deplorável a qual são tratados.

Situações cotidianas como a que figurativizam o estupro, por exemplo, colaboram para o efeito insólito, aproximando à estética surrealista ao explorar a atmosfera de terror e de pesadelo. Esse efeito se faz presente, também, no seguinte trecho:

A primeira contagem é feita pelos ratos a  
segunda pelas cobras a terceira pelas aranhas

Os habitantes preferem as cobras e os ra-  
tos ainda que seja arrepiante o contacto frio  
e escamoso das cobras e o arranhar fino das  
unhas dos ratos (2007, p.39).

Ao escolher animais que causam asco e temor para controlar aquelas pessoas, vemos, novamente, a acentuação da expressão do medo e da aflição dos moradores. Nesse exemplo citado, o insólito se sobressai em uma situação disfórica para os moradores da cidade. No entanto, na cena de contextualização da fuga dos habitantes acontece um fato eufórico a favor daqueles que lutam pela liberdade, pois em um dado momento uma árvore acolhe um casal na tentativa de protegê-los da barbárie:

Então abraçados o homem e a mulher  
sem uma palavra suplicaram

E a árvore a que se apoiavam transidos  
abriu-se por uma qualquer razão que não  
veio a saber-se nunca e recebeu-os den-  
tro de si juntando a seiva e o sangue (...)

E a mulher e o homem abraçados dentro  
da árvore souberam que os seus irmãos  
uma vez mais sofriam o assalto dos ocupa-  
ntes e das feras (2007, p.81).

Por meio dessa exemplificação, é possível verificar uma figura do ambiente agindo de forma inabitual ao refugiar o casal em seu âmago, agindo, então, como adjuvante. Cena que atribui uma simbologia referente à resiliência. Tal fato dialoga para o final da narrativa, uma vez que aponta para uma resistência contra esse regime opressor, resultando no prelúdio do resgate da liberdade ao fim da produção *O ano de 1993*.

Em um terceiro momento, podemos analisar o efeito de sentido insólito na alusão à ficção-científica, que pode ser percebido na evocação de figuras relativas a artefatos tecnológicos. Fato que se destaca quando os ocupantes passam a procurar métodos mecânicos para controlar e oprimir os moradores ao extremo. Um exemplo disso é a ferramenta fabricada

com o mercúrio de todos os termômetros da cidade. Tratava-se de um instrumento capaz de se dividir em esferas: “fora inusitado olho da vigilância individual o olho que não dorme nunca” (2007, p.47), isso cercearia, ainda mais, a liberdade, pois eram correspondentes ao número de habitantes do local, contribuindo para o terror psicológico existente.

Nesse trecho, temos a evidente influência de Orwell, uma vez que a figura da esfera que seria “o olho que não dorme nunca” nos remete à figura que contribui para o poder do “Grande irmão”, a “teletela”, equipamento de controle presente em todas as casas, em todos os ambientes de trabalho e até nas ruas. Responsável por cumprir papel de vigilante, servia como instrumento de alienação ao transmitir programas enganosos do governo. Individualmente ou coletivamente a “teletela” funcionava como os olhos do “Grande irmão”, reforçando a mensagem que ele está de olho em todos.

O efeito insólito pode ser verificado ainda, em arranjos figurativos referentes ao apelo à mitologia, quarto ponto de destaque. Segundo Löwy (2002, p.25) “Para Breton e seus amigos, o mito é um precioso cristal de fogo; eles se recusam a abandoná-lo aos mitômanos fascistas”. A principal referência ao mito se dá no canto ou no capítulo 18, no qual é citado o fogo. Esse cenário apresenta os nômades em sua peregrinação procurando afastar-se dos perigos. Na organização interna da tribo, quatro mulheres ficam responsáveis por transportar o fogo, elemento importante em um contexto em que o frio e a escuridão predominam.

Porém, em um dado momento o fogo apaga-se instalando o desespero geral. As mulheres acabam por ser condenadas com apedrejamento. Essas personagens têm suas vidas poupadas, pois a morte já era dita como algo porvir. Passado o tempo, um homem, que havia se retirando período antes, retorna ao local, trazendo consigo algo excepcional:

uma labareda que vinha no braço levado e que era a própria mão ardendo da luz do sol roubada (2007, p. 73).

Temos acima um diálogo com o mito de Prometeu, figura da mitologia grega responsável por roubar o fogo da deusa do lar, Héstia, e entregar aos mortais. Assim como em *O ano de 1993* o tema mitológico é caro para o movimento surrealista, isso porque se relaciona ao intuito de re-encantar o mundo, havendo uma sensibilidade para com o aspecto maravilhoso. Vale ressaltar que o mito é reatualizado na literatura de cunho fantástico e maravilhoso, por meio da linguagem. Löwy (2002, p.23) explica a relevância desse aspecto para os surrealistas:

Na interseção mágica de múltiplas tradições, ele oferece um reservatório inesgotável de símbolos e alegorias, de fantasmas e demônios, de deuses e víboras. Existem múltiplas maneiras de beber desse perigoso tesouro: a referência poética ou literária aos mitos antigos, o estudo “erudito” da mitologia e a tentativa de criar um mito novo. Nos três casos, a perda de substância religiosa do mito faz dele uma figura profana do re-encantamento ou antes uma via não-religiosa para reencontrar o sagrado.

É válido reafirmar que a estética francesa se afeiçoa a questões esotéricas, conduta que contribuiu para um afastamento da soberania religiosa. Por sua vez, a poética saramaguiana apresenta a postura dos habitantes perante aos deuses, revelando que, em decorrência de tanto sofrimento, acabaram por sentirem um desapontamento no que concerne à crença, como mostra o eu-poético:

e porque os antigos deuses haviam morridos por inúteis os homens descobriram outrora que sempre tinham existido encobertos pela sua não necessidade (2007, p.89).

Apesar disso, os moradores passam a recorrer a outras formas de recarregar a fé e, assim, suprir a esperança. Elementos da natureza passam a receber adoração, tais como: a montanha, o sol, a lua e o que mais se destacou foi o rio, por ser o elemento natural mais rico, onde os “homens vão mergulhar nele as mãos e o rosto e têm estrelas nos olhos quando se levantam” (2007, p.91). Junto com o aspecto da mitologia, podemos verificar referências discursivas ao texto bíblico nos versos: “vindas do céu ou / trombetas ou luzes extraordinárias e todos / quiseram estar presentes” (2007, p.11), possível de ser dialogado com o *Apocalipse de João*.

*O ano de 1993* anuncia-se profético, uma vez que vislumbra um futuro distópico. Esse porvir é caracterizado por desventuras, no qual o viver livre humano está em questão, tudo isso é poeticamente trabalhado a partir das imagens. O pessimismo, aqui, não é algo que direcione a uma derrota definitiva, por isso não deve ser vista como niilismo, já que não se trata de uma derrota dos valores morais humanos.

O Surrealismo trabalhava muito com a ideia do pessimismo, todavia esse pensamento não se tratava de uma conformação com relação a um futuro negativo, mas sim de uma postura de desconfiança diante das situações, preparando-se para se rebelar e ir a luta, caso necessário. Michel Löwy (2002, p.64) também discorre que, Pierre Naville, escritor surrealista francês e um dos idealizadores da revista *La Révolution Surrealiste*, responsável por introduzir o movimento, reflete sobre a importância do pessimismo para essa estética artística:

Para Naville, o pessimismo era a maior virtude do Surrealismo em sua realidade na época e mais ainda em seus desdobramentos futuros. A seus olhos, o pessimismo, que está na origem da filosofia de Hegel e do método revolucionário de Marx, é o único meio para "escapar das nulidades e dos inconvenientes de uma época de compromisso".

Apesar disso, há vários indícios no texto de uma esperança, uma perspectiva otimista em relação ao futuro, comprovada nas sentenças: “E tudo isto se dirá nos mais felizes tempos de 2093” (2007, p.83), ou no penúltimo canto da obra que fala: “O dia amanheceu numa terra livre por onde corriam soltos e claros os rios onde as montanhas azuis mal repousavam sobre as planícies” (1991, p. 183). As representações do terror psicológico, do sofrimento, da tortura, da angústia e das cenas comuns de um ambiente opressor retratam bem o cenário de *O ano de 1993* transpondo a barreira da realidade com cenários incomuns.

Podemos mencionar, ainda, o fato de que intrínsecas nas ideias de desenvolvimento do grupo surrealista estão às referências ao esoterismo, à questão da alquimia. Em *O ano de 1993*, isso se apresenta no elemento da pedra filosofal, exposto no trecho: “Então a enorme caldeira do mar elaborava a alquimia da pedra filosofal que tudo mudava em vida e alguma coisa em outro” (2007, p.58), ideia que aponta um intuito de expandir o conceito de realidade, assim como o prefixo *sur* alude a algo que ultrapassa o senso comum do que é real.

O autor português constrói um mundo que cotidianamente submete sua população à tirania de ocupantes. Esse dado nos impulsiona a acreditar que poderia ser qualquer estado, visto que toda sociedade pode tornar-se um alvo em potencial daqueles que abusam do poder e buscam alienar e manipular para alcançar o domínio total. De fato, muito mais que ficção, as imagens proferidas na poética do autor português são imbuídas de ideologia, não deixando, porém, a engenhosidade poética de lado.

A presença de isotopias que reforçam o ambiente insólito, dominado por forças sobrenaturais, figurativiza, assim, um sistema governamental hostil dominado pelo autoritarismo e pela violência. Todos esses aspectos avivam um senso crítico acerca da História, isso porque é notório o engajamento de José Saramago e o seu interesse em debater a política.

A partir dos exemplos aqui identificados, podemos verificar que a forma como o enunciador organiza as figuras provoca um efeito de sentido insólito. Essa escolha aumenta, ainda mais, o grau de terror daquela atmosfera e enaltece a arbitrariedade de um governo autoritário. A propósito das figuras Bertrand (2003, p.410) discorre:

As associações de figuras e imagens não esgotam sua significação na simples figuração, elas engendram “ideias”. A presença figurativa, que colocava as imagens do mundo sob o sentido “tela do parecer”, se mostra agora como portadora de efeitos de sentido e de representações de uma outra ordem, temática ou abstrata. É o caso da alegoria, que reveste as abstrações com representações figurativas e as integra assim, segundo uma codificação precisa regulamentada pelo uso, ao universo sensível.

Portanto, é verificável que o efeito de sentido insólito, em *O ano de 1993*, surge por meio dos arranjos figurativos inusitados que arrebatam e direcionam para o papel actancial do enunciatório. Trata-se, pois, de uma estratégia discursiva que potencializa o teor da temática<sup>90</sup>, sendo, nessa visão, um recurso que cria um sentido capaz de causar surpresa na competência do fazer interpretativo.

Importa lembrar que, para os surrealistas, a revolução se constitui por meio de ações que irão quebrar as amarras do racionalismo, da lógica e da percepção visível do real. A revolução é, assim compreendida, marcadamente insólita. Todos esses aspectos enfatizam a busca pela emancipação do homem, expressa nas manifestações artísticas, especialmente a poética. Portanto, o Surrealismo caracteriza-se, conforme Lowy (2002 p.9) como

um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia.

<sup>90</sup> O teórico Claude Zilberberg (2011, p. 98) aborda a questão do insólito na complexidade de um discurso. O semiótico afirma ser necessário verificar a “tensão entre a implicação e a concessão” e afirma que: “Os enunciados concessivos são enunciados de ruptura, ruptura de concordâncias consensuais.” (2011, p. 99). Nesse sentido, o insólito aparece como fruto de uma criação de um sentido concessivo, responsável por causar estranhamento ao leitor. Para Zilberberg: “A conjunção e a disjunção não são operações distintas e sucessivas; elas são contemporâneas e tensivas, isto é, ora um programa conjuntivo prevalece sobre um contraprograma disjuntivo, ora um programa disjuntivo prevalece sobre um contraprograma conjuntivo”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo, aspiramos investigar o poema em prosa *O ano de 1993* (1975), de José Saramago, obra que encerra o ciclo de composição em versos do escritor e que, por vezes, se perde na grandiosidade de suas produções romanescas, especialmente no que concerne a investigações literárias, conforme verificamos em nossa revisão bibliográfica. Por meio da análise comparativa de suas obras, identificamos a informação dada pelo próprio autor que reconhece sua fase poética como a “espinha dorsal” na construção de seu corpo literário.

Segundo as palavras de Fiorin (2008, p.46), com base no conceito Bakhtiniano “O estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textuais que cria uma imagem do autor, que é o denominamos de efeito de individualidade”. Sendo assim, podemos defender que o conhecido estilo saramaguiano já se fazia presente em sua composição poética, seja relacionada a características formais, ao usar a pontuação de forma não convencional, seja na abordagem recorrente de determinados assuntos, como o interesse pela condição político-social do homem, ou, ainda, pela forma escolhida para compor seu discurso, a exemplo de um texto que apela para a visualidade ao construir cenários e ações.

A propósito da visualidade, verificamos em nossa revisão que muitos estudiosos apontam a ascendência surrealista na produção selecionada de Saramago. Essa interdiscursividade se sobressai no trabalho com a visualidade. Uma obra, como *O ano de 1993*, que inicia com a referência direta ao pintor surrealista Salvador Dalí, de fato aponta para uma afeição acerca da plástica visual, traço que pode ser verificado em outras obras saramaguianas.

À vista disso, percebemos a possibilidade de uma leitura interdiscursiva entre o Surrealismo, especialmente teorizado em *O manifesto do Surrealismo* (1924) e o *Segundo manifesto do Surrealismo* (1929) com o poema em prosa de José Saramago (1975), na qual a figuratividade é construída por meio de uma apropriação de lexias comuns à pintura. Comprovamos essa hipótese por meio da identificação de isotopias temático-figurativas que fazem surgir um efeito de sentido pictórico.

Nossa pesquisa evidenciou, ao buscar o efeito pictórico no poema em prosa, pontos em comum entre os manifestos, elaborados por André Breton, e *O ano de 1993*, expressos no capítulo três. Ao decorrer dessa análise, destacamos a repercussão plástica no discurso, no qual o universo da pintura recai sobre a poesia, fomentando um recurso que a

própria literatura possui que é o da visualidade. Para essa verificação utilizamos como apoio os conceitos da Semiótica greimasiana com os estudos, principalmente, de José Luiz Fiorin (1998) e Denis Bertrand (2003) especialmente, no que diz respeito à figuratividade, que afirma:

As vias figurativas do sentido devem ser exploradas particularmente na medida em que regem não apenas as grandes codificações estéticas do texto literário mas, em termos mais precisos, os diferentes modos de participação e adesão na leitura. Podemos representar a figuratividade como antecena do sentido, como a fachada mais concreta do discurso. (BERTRAND, 2003, p.405).

Sabendo que o primeiro contato com o texto é feito pelo plano figurativo, verificamos os temas apresentados desenvolvendo-se em figuras. A recorrência desses elementos provoca um efeito pictórico no discurso lido. Posto isso, nosso estudo focou, sobretudo, os arranjos figurativos apresentados no discurso de *O ano de 1993* que expõem um mundo aos moldes apocalípticos, capaz de submeter seus habitantes a toda sorte de violência.

Pudemos perceber que, assim como o Surrealismo, o discurso saramaguiano apoia-se na imaginação para desvendar questões reais. Como afirma Breton (2001, p.33): “A poesia lho ensina. Nela se encontra a perfeita compensação das misérias que sofremos. Ela também pode ser uma organizadora, por pouco que, afligido por uma decepção menos íntima, alguém se lembre de levá-la sério<sup>91</sup>”. A percepção dessas características, expostas no poema em prosa, auxilia o entendimento acerca do estilo poético de Saramago.

Identificamos, com base em exemplos, que a vanguarda francesa encontra-se presente em *O ano de 1993* em seus preceitos fundamentais, nos quais destacamos, em nosso terceiro capítulo, inicialmente, a relação “Arte e engajamento”. Por meio dessa leitura, podemos perceber tanto no discurso surrealista, bem como no de José Saramago, que a postura crítica de seu tempo é manifestada nas imagens literárias ou pictóricas. Conforme explicita Breton (2001, p.51) “As palavras, as imagens não pretendem ser mais do que trampolins para o espírito de quem ouve”.

Assim, partindo desse registro, seja ficcional ou não, podemos ter uma compreensão das escolhas das temáticas trabalhadas e, por conseguinte, do contexto de

<sup>91</sup> “La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d’une déception moins intime on s’avise de la prendre au tragique.” (Breton, 1924, p.28).

produção. É com esse engajamento que se enfrenta as ideias autoritárias do período. Tal linha de pensamento nos levou a refletir sobre o papel do artista sob a visão do Surrealismo. Vale ressaltar as palavras do poeta surrealista Benjamim Péret (GOMES, 1995, p.123): “O poeta luta contra toda opressão: a do homem pelo homem, em primeiro lugar, e a opressão de seu pensamento pelos dogmas religiosos, filosóficos ou sociais. (...). Daí não resulta que ele deseja colocar a poesia a serviço de uma ação política, e até mesmo revolucionária”.

Para complementar esse raciocínio, seguimos com o tópico relativo a “O viés ideológico”, por meio do qual percebemos nos discursos de André Breton e Saramago o apoio aos princípios marxistas, pois a forma alegórica *O ano de 1993*, constrói uma ficção científica de feição apocalíptica, servindo figurativamente para a negação dos símbolos opressivos da sociedade de classes e a afirmação dos valores da emancipação humana, assim como o Surrealismo que usou seu segundo manifesto para expor claramente suas convicções e seus questionamentos políticos, lutando para romper com a percepção tradicional.

Refletimos, também oportunamente, acerca do conceito de ideologia, perpassando algumas considerações filosóficas e antropológicas e, ao fim, optamos por entender ideologia conforme Greimas (2012) e Fiorin (1998), que percebe esse conceito presente no próprio discurso ao reafirmar ser a linguagem responsável por conduzir a ideologia, posto que o discurso é responsável por colocar essas ideias para circular.

Ademais, nos dedicamos à identificação do aspecto associado “A experimentação estética” em *O ano de 1993*. Nesse tópico, comprovamos o caráter questionador de Saramago ao optar pela estrutura de um poema em prosa, o que sinaliza um rompimento com as convenções defendidas pelo discurso poético tradicional, assim como a escolha da escrita sem pontuação convencional, em uma clara contestação às regras gramaticais.

Essa postura aproxima-se do Surrealismo, haja vista que a vanguarda francesa levou a experimentação artística a um elevado nível artístico, quebrando com a lógica e com as regras formais, indagando valores conservadores vigentes da burguesia, do início do século XX, e valorizando as manifestações do inconsistente, seja na pintura ou na literatura.

Devemos ressaltar que muito mais que somente um estilo literário, o Surrealismo é uma postura de perceber o ser humano com seus mistérios ocultos, no qual a grande protagonista é a liberdade, conduta esta que faz refletir e questionar as regras. Os surrealistas incitam a revolução ultrapassando as amarras do racionalismo, da lógica e da percepção visível. A busca por essa emancipação pode ser expressa nas manifestações artísticas,

especialmente a poética, como afirma Antonin Artaud: “O Surrealismo não é um estilo. É o grito da mente que se volta para si mesma.” (BRADLEY, 2001, p.7).

Consideramos, ainda, no último subtópico a influência do romance *1984*, de George Orwell, sobre o poema em prosa saramaguiano. Percebemos que ambas as obras elaboram um contexto que figurativiza a problemática de um governo arbitrário que, em detrimento dos direitos humanos, opta pelo poder autoritário e para isso não poupa o uso de artefatos tecnológicos, como a “Teletela”, na obra de Orwell, e a “esfera de mercúrio”, no enredo de Saramago, para potencializar o ato de vigilância.

Após a identificação e a análise dos preceitos básicos do Surrealismo verificados no poema em prosa, destacamos no último capítulo nomeado “A dimensão pictórica em *O ano de 1993*”, a influência da visualidade, perceptível em ambas às posturas, privilegiando a capacidade de sensibilizar o leitor em um contrato de leitura.

Consideramos a identificação de versos que evocam a figuratividade de ordem pictórica, marcada pela relação com a pintura. Observamos, ainda, que não se trata de escolhas aleatórias, tendo em vista que a narrativa figurativizada apresenta isotopias temático-figurativas capazes de reforçar esse efeito de sentido. Destacamos que a leitura desse aspecto pode ser organizada por meio da homologia “Clareza *versus* escuridão” que se apresenta como elementos visuais isotópicos na obra.

É importante destacar a complexidade nas apresentações associadas à clareza e à escuridão, pois, como vimos, essas figuras podem atuar tanto como elementos eufóricos, como disfóricos a depender do arranjo figurativo. Ainda nesse subtópico, percebemos o uso de descrição associadas a “Cores e formas”, possibilitando que as palavras do enunciador de Saramago se aproximassem à pintura de um quadro.

Elaboramos também outro tópico, dedicado à presença do insólito, verificado, aqui, como uma estratégia discursiva, semelhante à defendida pelo Surrealismo. O insólito, em *O ano de 1993*, se constrói pela justaposição de isotopias de campos semânticos díspares, é, portanto, um efeito de sentido provocado por figuras associadas a elementos surreais.

Hellmann (2012, p.12) ao falar sobre a pintura surrealista afirma: “Os principais temas e imagens, alguns obsessivamente trabalhados por eles, são: o sexo e o erotismo; o corpo, suas mutilações e metamorfoses; o manequim e a boneca; a violência, a dor e a loucura; as civilizações primitivas; e o mundo da máquina”, aspectos estes que também podem ser encontrados em *O ano de 1993*. Sabemos que tais recursos são utilizados como

ferramenta para fomentar a construção de um mundo obscuro, ao traduzir em imagens uma sociedade oprimida, bem como a luta dos cidadãos em busca da autonomia.

Podemos afirmar que o discurso de *O ano de 1993*, ainda que se trate de um enredo sustentado em ações insólitas, é uma narrativa que apresenta coerência, resultado do arranjo das isotopias que mantém uma continuidade de ideia, como afirma Bertrand (2003, p.38) “As isotopias, com seus elos anafóricos, garantem a continuidade da leitura do sentido”, isotopias estas, também, responsáveis pelo efeito surreal no enredo.

O Surrealismo instaurou uma nova forma de perceber o mundo com seu movimento, capaz de desestabilizar as estruturas vigentes em uma época de valores conservadores. É, portanto, uma estética contestadora que busca a expressão da liberdade. Podemos evidenciar com este estudo que todas essas questões foram trabalhadas na arte, especialmente, no poema em prosa. A postura surrealista, muitas vezes, teve seu discurso questionado, como explica Bertrand (2003, p.32):

A história da literatura está pontuada por essas formas emergentes, inaceitáveis no início para os leitores e sempre rejeitadas por sua estranheza, que tornaram, às vezes, para além das expressões individuais, as formas institucionais de libelos ou de manifestos talvez exageradamente valorizadas mais tarde pela história literária: (...) “Manifesto do Surrealismo”.

Apesar de toda polêmica em torno da vanguarda francesa, esse movimento ecoou mundialmente, sendo possível encontrar, em uma obra de 1975, traços que compactuam com os mesmos preceitos na sua forma ficcional. Por meio do estudo de *O ano de 1993*, constatamos a relevância da produção lírica de José Saramago para o entendimento temático e estilístico da totalidade bibliográfica do Nobel de Literatura, já que as características vislumbradas na sua tríade lírica: *Os Poemas possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970) e *O ano de 1993* (1975), “resultante de uma visão de mundo” (FIORIN, 2008, p.47) podem ser verificadas, posteriormente, com profundidade em suas produções.

Conclui-se, portanto, que a presente pesquisa evidencia que o desdobramento ideológico das figuras, apresentadas em *O ano de 1993*, atualiza os valores críticos abordados nos manifestos do poeta e teórico francês André Breton. Portanto, não se trata de enquadrar o poema em prosa como surrealista, já que o estilo original saramaguiano prevalece, e sim perceber a utilização de elementos surreais, principalmente associados à visualidade, no discurso de *O ano de 1993*. Ademais, é sempre importante ressaltar a relevância da lírica saramaguiana para o entendimento acerca da bibliografia do autor que é um dos maiores escritores de Literatura em língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES REDOL. **Gaibéus**. 22.ed. Lisboa, 2011.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

AMARAL, Ana Luísa, CUNHA, Gualter Cunha (Org.). RAMALHO. M. I. Todos os nomes: José Saramago e a poesia Lírica in: **Estudos em Homenagem a Margarida Llosa**. Portugal p. 377-387 2006.

ANGELINI, P.R.K. **Sobre um mundo em ruínas: José Saramago** e Gonçalo Tavares em Diálogos simbólicos. V. 3. N.1 Anais do SILEL. Uberlândia: EDUFU, 2013.

AZEVEDO, Aluísio de. Apud PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na Literatura**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1984.

AZEVEDO, Érika Pinto de. **L'écriture automatique chez trois écrivains surréalistes français**: André Breton, Benjamin Péret et Claude Courtot. 2012. 331 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102199/000930099.pdf> sequence=1>. Acesso em: 03/10/ 2016.

ACÍZELO, Roberto de Souza. **A ideia de poesia e arte**: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

\_\_\_\_\_. Obras Escolhidas vol. I – **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.

BILAC, Olavo **Antologia Poética** - Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

BONNET, Marguerite. **Trotsky et Breton. Cahiers Leon Trotsky**: Trotsky et les écrivains français, Grenoble, v. 1, n. 25, p.5-17, mar. 1986. Trimestral.

BORDINI, M. G. “Poeta apesar de si mesmo”. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.1, p.211-224, jan./jun.2001.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAIS, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 2010.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRETON, André. “Le Surréalisme et la peinture”. Paris: Gallimard, 1979. BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. Manifesto surrealista. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 220-261.

\_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Paris: Gallimard, 2013.

\_\_\_\_\_. **Le surréalisme et la peinture**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BOOKER M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Connecticut: Greenwood Press, 1994.

BÜRQUER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. 1º ed São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARPENTIER, Alejo. **A Literatura do maravilhoso**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Séries Princípios. 3 ed. São Paulo: Ática, 1998.

CASA NOVA, Vera. **Fricções – traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. Matruga, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.1926, out. 1998.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: BUENO, Aparecida de Fátima. et al. **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIDRAES, Maria de Lourdes "Da possibilidade da poesia: «Os Poemas Possíveis» de José Saramago" **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 37-51.

COSTA, Horácio. **José Saramago: el período formativo**. Lisboa: Caminho, 2011.

\_\_\_\_\_. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1993.

DIOGO, Américo A. L. O Ano de 1993: representação e poder. **Colóquio/Letras**. Ensaio. N.151/152, jan. 1999.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Waltensir Dutra..et al. São Paulo: Editora Martins, 2007.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: UNESP, 2011.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FARIAS, José Niraldo de. **O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FERRARA, M.V. O ano de 1993. A poesia distópica de José Saramago. **Revista de estudos saramaguianos**. N:5. Portugal. Janeiro, 2017.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI** – o minidicionário da língua portuguesa. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 6ªedição. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Éditions Hadès: Paris-Amsterdam, 1985.

FORTINI, Franco. **O movimento surrealista**. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Editora Presença, 1965.

FOULCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GARCÍA, Flávio. **A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa**. Anais I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras (Conlire) Uesc - Ilhéus - BA, 2009. Disponível em: [http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire\\_anais/anais-16.pdf](http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-16.pdf) Acesso em: 05/05/2018.

GOGH, Vincent Van, *apud* BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1995.

GOMES, M.A.M. De O ano de 1993 a Ensaio sobre a cegueira: a construção do espaço marginal na obra de José Saramago. **Revista do Desassossego**, n.8, p.96-105 Dez. 2012.

GONÇALVES FILHO, José Moura. “Olhar e memória”. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GREIMAS E COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HATHERLY, Ana. José Saramago: O Ano de 1993. **Colóquio/ Letras**. Recensão, n.31, mai. 1976.

HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. t. II. In: La Salle: Revista de Educação, Ciência e Cultura, Canoas, v.11, n.1, 2006.

HELLMANN, Risolete Maria. “A trajetória da arte surrealista”. In: **Revista Nupem**. V. 4, n. 6, jan./jul. Campo Mourão: 2012. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/219/167> Acesso em: 02/07/2017.

HOUAISS, Antonio e Villar, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss conciso** (Editor responsável Mauro de Salles Villar). São Paulo: Moderna, 2011.

KARL, Frederick Robert. **Moderno e modernismo**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

JUNG, C.G. **Psicologia do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2007

\_\_\_\_\_. **Arquétipos do Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Sentido e contra-senso da revolta- poderes e limites da psicanálise**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LEONARDO DA VINCI. Tratado da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7. pp. 17-27.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. V.7.

\_\_\_\_\_. **A pintura: o desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006. V.9.

LOPES, João Marques. **Saramago-Biografia**. São Paulo: Leyla, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. **O complexo de Marx**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.

LOWY, Michael. **A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar Rio de Janeiro. Civilização brasileira: 2002.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARTINHO Fernando J. B. “Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago.” **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 21-33.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NEVES, M. B. “Nexos, temas e obsessões” na ficção breve de José Saramago”. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 117-141.

OLIVEIRA, Jr. L. JR. “Violência e resistência no discurso de Saramago: Anotações semióticas”. **Revista Dialectus**. Ceará V.2 N.7 p.98-107. Setembro-Dezembro 2015.

\_\_\_\_\_. **O Pictórico em Luzia-Homem: ensaio**. 2º ed. Fortaleza: Links, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Pictórico na poesia Cabo-verdiana- dos claridosos a Kiki Lima**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **O Animal Humano: ficção especulativa e alegoria em A hora dos ruminantes, de José J. Veiga e O ano de 1993, de José Saramago** – Recife: 2012. 115 p.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAIVA, José Rodrigues de. Sobre a poesia de José Saramago. **Caderno-revista de poesia**, v.1, p.000-000, 2011.

PAZ, Octávio. **In/Mediaciones** Biblioteca breve: Lisboa, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. “Ideias Estéticas”. In: **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

PICCHIO L.S O futuro do passado: *O ano de 1993* de José Saramago. **Revista Veredas**. Portugal N.3. p. 351-362, dezembro 2000.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 3º ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PONGE, Robert (org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

PROENÇA Filho, Domínio. **Estilos de época na literatura: através de textos comentados**. 6º ed. São Paulo: Ática, 1981.

RAMALHO, I.M Todos os nomes: Jose Saramago e a poesia lírica, in: **Estudos em Homenagem a Margarida LLosá** p. 377-386, 2006.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. **Surrealismo**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

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

RICOUER, Paul. **A ideologia e a utopia**. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins – 1ed Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SARAIVA, Antônio José. LOPES, Oscar. **História da Literatura portuguesa**. Porto Editora. 17.ed, 2005.

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

- \_\_\_\_\_. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O caderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O Homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Os Poemas Possíveis**. Lisboa: Caminho, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Provavelmente alegria**. Lisboa: Livros Horizonte [segunda edição revista e emendada], Lisboa: Caminho, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Provavelmente alegria**. Lisboa: Caminho, 1982.
- SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.
- SERÓDIO, Cristina. O verso e o reverso: temas de sombra e de luz em Os Poemas Possíveis de José Saramago. **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 1 151/152, Jan. 1999, p. 53-64.
- SGARBI, Elielson Antonio **A poesia de José Saramago: análise de Os poemas Possíveis, Provavelmente Alegria e O ano de 1993**/ Elielson Antonio Sgarbi – Assis, 2013 135 f.
- SOTTA, Cleomar Pinheiro. **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. 1º ed. São Paulo: Cultura acadêmica, 2015.
- SOUZA, R. A. (ORG) **A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas**. Trad. Roberto Acízelo de Souza, Maria Conceição Monteiro, Paulo Galvão. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007.
- SOUZA, R. V. O ano de 1993: um texto apocalíptico ou o prenúncio da heterodoxia religiosa em Saramago. **Revista Via Atlântica**. São Paulo. N. 11p.181-185. 2007.
- VILLASEÑOR, Pedro Matute. El surrealismo en el cine: una visión a la obra de Luis Buñuel. **Revista Digital Universitaria**, México, v. 7, n. 8, p.1-16, 10 set. 2006. Mensal. Disponível em: <[http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep\\_art73.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf)> Acesso em: 02/10/ 2016.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Um Mapa da ideologia**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

**ANEXOS****Anexo I**

Quadro: “A persistência da memória” (1931) – Salvador Dalí



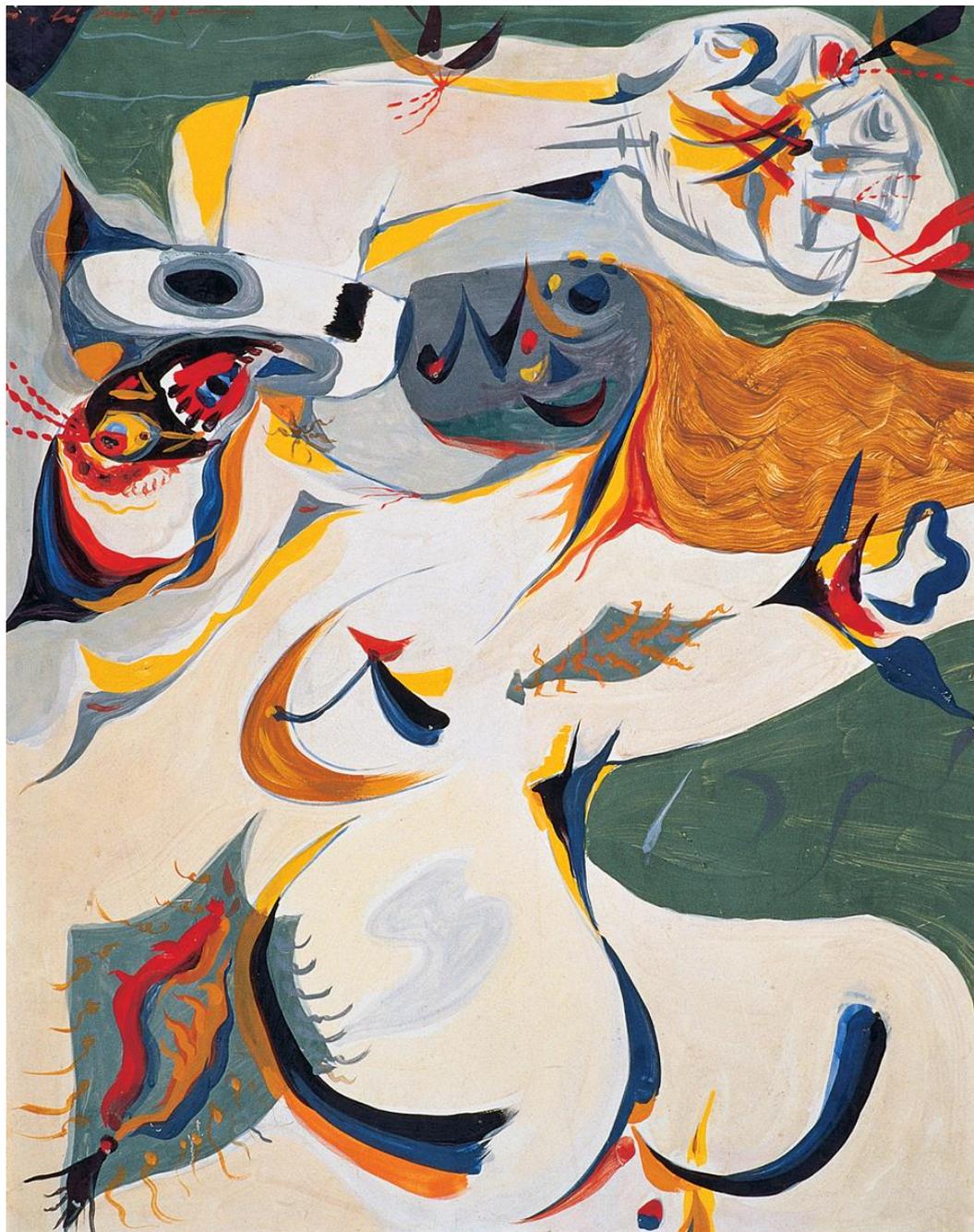
**Anexo II**

Quadro: Piazza d'Italia com estátua de Cavour (1974) - Giorgio Chirico



**Anexo III**

Quadro: Femmes Attaqués par les Oiseaux (1943) – André Masson



**Anexo IV**

Quadro: “La Forêt” (1925) - Ernst Marx



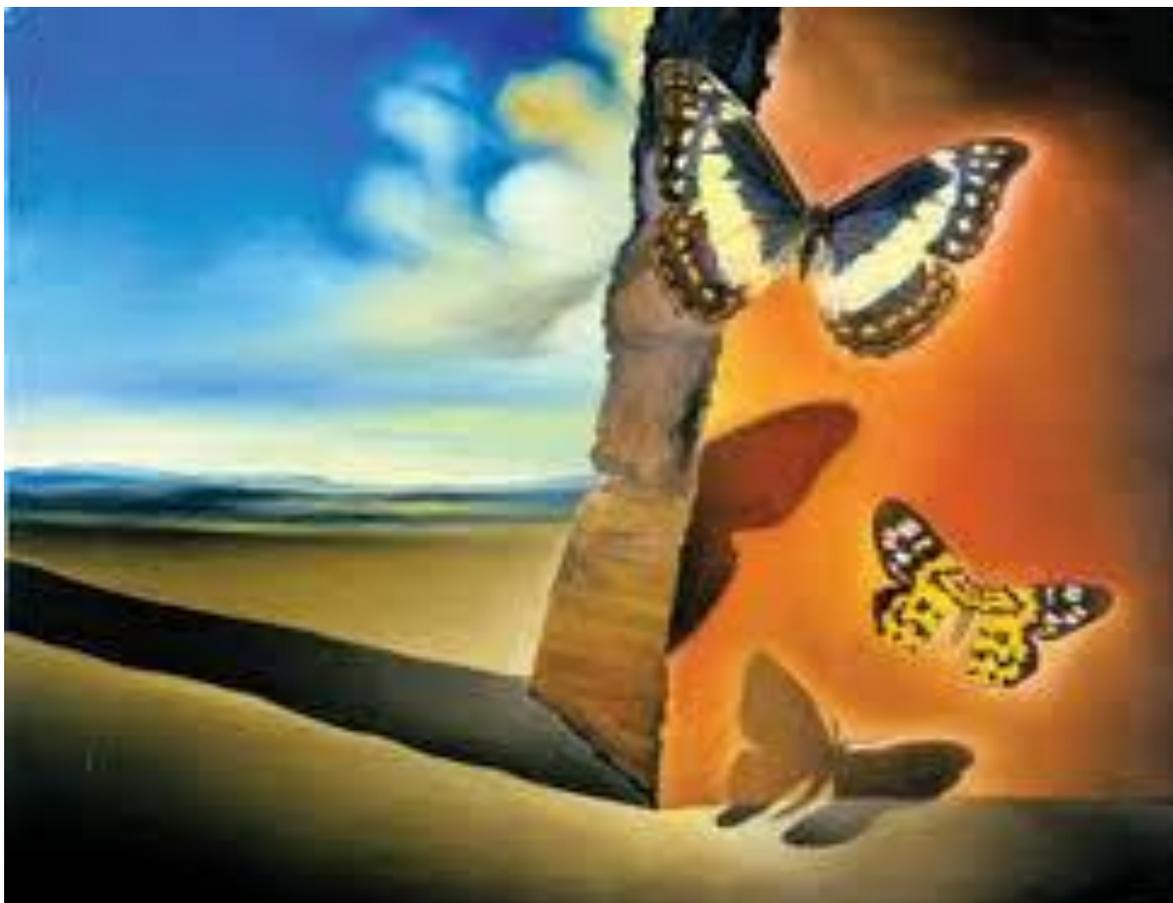
**Anexo V**

“Seara com Corvos” (1890), de Vincent Van Gogh



**ANEXO VI**

“Paisagem com borboletas”, de Salvador Dalí (1956)



**ANEXO VII**

“O Jardim das Delícias Terrenas”, de Hieronimus Bosh (1450 – 1516)



**ANEXO VIII**

“Ciclope”, de Odilon Redon (1840-1916)

