

JOSÉ SARAMAGO: A LITERATURA DO DESASSOSSEGO

Ana Paula Arnaut

Era uma vez um homem que José Sousa poderia ser se, por sua auto recreação, o oficial do registo civil não tivesse, ao invés, optado por grafar a alcunha de família, apelidada dos Saramagos. Era uma vez José Saramago em 16 de Novembro de 1922 (Azinhaga, Golegã). Era uma vez um Prémio Nobel em 8 de Outubro de 1998.

Mas, acima de tudo, era uma vez um homem-escritor a quem se deve reconhecer o mérito de ter contribuído para a instauração e consolidação de novos rumos na literatura portuguesa: os do Post-Modernismo. Curiosamente, ou, se calhar, não tão curiosamente quanto isso, a carreira literária de José Saramago inicia-se em 1947 com a publicação de um romance (*Terra do Pecado*) que, em bom rigor, em nada permitia prever a ousadia – temática e formal – que, trinta anos depois, começaria a caracterizar o seu universo ficcional. Com efeito, a linearidade temporal da história apresentada, o uso de uma sintaxe e de uma pontuação canónicas (onde incluímos o uso do travessão para indicar a mudança de interlocutores nos diálogos apresentados), ou os processos de construção das personagens apontam, sem dúvida, para o Realismo-Naturalismo do século XIX.¹

Por conseguinte, e à semelhança do que acontece com o longo processo de aquisição de uma consciência política protagonizado pelos trabalhadores do latifúndio alentejano de *Levantado do Chão*, também José Saramago percorrerá um não menos longo processo de desenvolvimento da capacidade ideológica e, agora, também literária, que o transformarão num dos expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesas. Dezanove anos decorrerão, pois, até ao seu regresso definitivo ao palco da escrita. Não o fará, no entanto, no papel de romancista mas, sim, no de poeta que, em 1966, publica o sugestivo título *Os Poemas Possíveis* (seguido, em 1970, de *Provavelmente Alegria*), livro por cujas páginas é já possível ler a condição de um escritor de um modo ou de outro empenhado em dar voz a preocupações humanitárias e a questionamentos religiosos. Características que, sem dúvida, marcarão presença incisiva nos textos poéticos de *O Ano de 1993* (1975), “manifesto contra a violência que, no tempo em que ele foi iniciado, parecia coincidir unicamente, em Portugal, com a violência do fascismo salazarista e que depois, devido às circunstâncias, foi assumido pelo próprio autor como manifesto contra todas as formas de violência e de opressão”².

1

2

E porque “Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas” (“Retrato de antepassados”, in *A Bagagem do Viajante*, 1973), precisando, por isso, de um género mais propício ao preenchimento de vazios (sempre mais presentes na poesia), o segundo *espaço* de eleição de um regresso não anunciado acontece com o exercício da crónica.

Sobre a importância destes relatos, é o próprio autor quem afirma (salvaguardando que “o estudioso pode ter outra opinião, perfeitamente legítima”) que “para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas”³. Ora, apesar de concordarmos com o facto de estas crónicas permitirem descortinar aquilo que é como **pessoa**, bem como aqueles que serão os temas e alguma coisa do seu futuro estilo enquanto autor, a verdade é que, já o dissemos em outra ocasião⁴, o verdadeiro manancial, ou manual, dos veios temático-ideológicos – mas principalmente formais – do universo ficcional da **pessoa-escritor** José Saramago se encontra reunido no extraordinário romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977.

É nas páginas desta obra, híbrido território de aprendizagem pictórica e verbal/escritural do protagonista H., que Saramago constrói “o livro definitivo que tornará a literatura portuguesa, enfim, uma coisa a sério” (“História para crianças”, in *A Bagagem do Viajante*). Coisa a sério não porque a literatura anteriormente produzida o não fosse, note-se, mas “coisa a sério” porque, finalmente, se consolida (mais) uma verdadeira fenda na muralha da evolução literária. E, se calhar, “coisa a sério” porque, de forma sistemática, ousada e desassossegada (mas sincera), se oferece ler os bastidores do processo criativo de escrita: o seu, em particular, e, por extrapolação lógica, o da concepção e redacção da obra de arte literária, em geral.

Não por acaso, pois, a indicação genológica da 1ª edição de *Manual de Pintura e Caligrafia* – “Ensaio de romance” – aponta para uma vertente marcadamente reflexiva (característica do género ensaio) decorrente de uma procura experimental do conhecimento e dos saberes. Mas esta denominação genológica, ao mesmo tempo que remete para um claro parentesco com o domínio académico, faculta, ainda, uma outra aproximação de fundamental importância para a validação do ponto de vista que vimos expondo. A saber, a possibilidade de, ao longo do romance, lermos e verificarmos o ensaio – agora entendido como tentativa, como execução preparatória – de novas

3

4

orientações estético-literárias, bem diferentes e distantes das que o autor havia praticado em *Terra do Pecado*.

Tal acontece pelo facto de o trânsito narrativo do protagonista-pintor-escritor H. permitir, em simultâneo, delinear o percurso de José Saramago por novos territórios de experimentação literária. Por outras palavras, lendo e vivendo os diversos ensaios de aprendizagem da personagem H., na pintura mas também na escrita – entendida como meio de (auto-) conhecimento –, o leitor facilmente se apercebe do progressivo desejo de abandonar uma representação de tipo realista e a consequente apetência por uma representação onde o que importa não é já uma cópia fiel do real. Pelo contrário, o que passa a interessar é a dupla pintura, isto é, a sobreposição visível dos traços que levaram ao resultado, à pintura final. Do mesmo modo, os exercícios de escrita levados a cabo por H. (levados a cabo por Saramago, autor de *Manual*) claramente apontam para uma urdidura romanesca onde, à superfície, não só se verificam as marcas que pautarão o estilo saramaguiano (ausência de pontuação ou outras entropias sintácticas e semânticas) como também transparecem os alicerces que, por tradição e regra, deveriam estar escondidos na profundidade da concepção da obra.

A este desassossego formal em relação ao romance canónico, alia-se, ainda, no romance em apreço, um outro aspecto de fundamental relevância: a mistura de géneros e subgéneros literários. Assim coexistem, ostensiva mas pacificamente (pelo menos depois de criado o hábito da novidade), a literatura de viagens (a que, de modo diverso, regressará em *Viagem a Portugal*, em 1981), a narrativa epistolar, a autobiografia, o romance de formação, o romance de aprendizagem, entre outros.

Acresce ao exposto o facto de, nas páginas deste livro, se reunirem as grandes preocupações temáticas que nortearão toda a sua futura produção literária (conto, teatro, diário) e, principalmente, romanesca – o ateísmo bastas vezes confesso, ou o repensar do papel da igreja e da religião na sociedade; o enorme empenhamento ideológico traduzido na adopção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de injustiças de índole e de jaez diversos; o papel de primordial importância concedido à mulher quer no que respeita ao seu trânsito histórico-social quer no que se refere ao relevo que desempenhará na (in)formação e desenvolvimento afectivo, moral e ideológico do universo masculino.

Tal acontece – e reportamo-nos exclusivamente ao universo do romance – com as diferentes extensões de M. (inicial da palavra portuguesa Mulher ou do nome português por excelência, Maria), cujas características e importância diversamente se prolongam,

por exemplo, e entre tantas outras, em Faustina ou Gracinda Mau-Tempo, companheiras de vida e de armas de homens que, no latifúndio alentejano, ousam lutar contra os poderes instituídos (*Levantado do Chão*, 1981); em Blimunda dos excessivos olhos cor de mel cujos poderes não só ajudam na construção da Passarola como também alargam os horizontes de Baltasar, cuja vontade, simbolicamente, recolherá⁵ (*Memorial do Convento*, 1982); (...); em Maria Sara por causa de quem Raimundo reescreve a *História do Cerco de Lisboa* (1989) num triplo percurso de desenvolvimento da individualidade, da afectividade e das capacidades crítico-intelectuais; em Maria de Magdala responsável por um Jesus capaz de humanamente amar, e errar (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991).

Registe-se, ainda, naquele que, como veremos, começa a ser considerado um segundo ciclo da produção romanesca saramaguiana, o papel desempenhado pela mulher do médico, única personagem que ao longo de *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) conserva a capacidade de olhar e de ver e, de, por isso, ajudar a compreender, assim antecipando as competências que desenvolverá em *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004); pela incógnita figura feminina de *Todos os Nomes* (1997), mentora indirecta da revitalização anímica de José. Mais recentemente, convoquem-se, Marta Isasca ou Isaura Madruga que, em *A Caverna* (2000), cada uma à sua maneira, dão novos alentos de vida a Cipriano Algor. (...). E, finalmente, por estranho que pareça, refira-se a morte que, tornada ser corpóreo em *As Intermittências da Morte* (2005), acaba por se revelar a mulher que ao homem-violoncelista dá razões para sair do marasmo em que vivia...

Mas a ideologia e as preocupações humanitárias de José Saramago revelam-se, sobretudo, e numa primeira fase, ou ciclo de produção romanesca, a partir das revisitações que faz do passado histórico português. Revisitações de amplitude e de jaez diverso, como facilmente se constata a partir da leitura de romances como *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

De uma maneira ou de outra, de forma mais ou menos objectiva ou diluída pela capacidade imaginativa do autor e pela abordagem de outros temas, a verdade é que a História – e seus *actores* – sempre se instaura como vector organizativo das narrativas que acabamos de referir. E não menos verdade é que no domínio da escrita dramática é também a História que se constitui como pano de fundo e fio condutor das acções.

Resultado de convites e de propostas feitas por encenadores (e não, como confessa⁶, por qualquer tipo de motivação para escrever teatro), qualquer uma das peças até agora publicadas evidencia as características necessárias para que as possamos aparentar com o subgénero do drama histórico. Um parentesco que deve ser entendido “no sentido da historicidade essencial, que é o da articulação dialéctica do homem com o seu tempo, seja este actual ou pretérito” (p. 160).

Assim, se em *A Noite* (1979) a Revolução de 25 de Abril é matéria-prima e pano de fundo da peça – onde interagem os dois grupos que caracterizam, *lato sensu*, a sociedade portuguesa da época, e onde, por sua vez, sabemos da “articulação dialéctica” destes com o tempo em transformação que acontece –, na obra que se lhe segue (*Que Farei Com Este Livro?*, 1980) cumpre à figura de Luís de Camões protagonizar as acções que dão conta da relação que com os outros (e com o seu tempo) estabelece. As duas peças seguintes – *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987) e *In Nomine Dei* (1993) –, continuando embora a manifestar a vertente de teatro de intervenção em que o criador denuncia injustiças e intolerâncias de variada ordem, evidenciam uma preocupação que, agora, tem um pendor religioso muito acentuado. E a crítica histórico-social estende-se, respectivamente, a uma religião mercantilista – que, sem escrúpulos de o ser vende artigos religiosos à porta dos templos⁷ – e ao fanatismo religioso que, desde sempre, tem dado azo aos mais diversos confrontos, perseguições e violências, como esses que, entre 1532 e 1535, em Münster, na Alemanha, opôs católicos e protestantes.

O caso de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) – também resultado de um convite – é sobretudo interessante no que se refere à possibilidade de, também neste dramático, observarmos (como salienta Graziella Seminara, autora do Posfácio à peça, p. 111) “a viragem do avesso de um arquétipo cultural”. Desta forma, à semelhança dos avessos da História (ou, no mínimo, dos outros lados da História) que nos oferece em alguns romances, do que se trata, agora, é de, acrescenta-se, “aceitando à partida o ‘déjà vu’”, visitar e reescrever o mito de Don Giovanni” até porque, não esqueçamos que, como diz em *História do Cerco de Lisboa* (p. 26), “a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes”.

6

7

Máxima que, sem dúvida, também se ilustra em *Levantado do Chão*, romance onde (8) o leque temporal entre o início do século XX e os momentos pós-revolucionários do 25 de Abril de 1974 fornece amplo material ilustrativo dos vários tipos de perseguição-opressão a que a *arraia-miúda* foi votada. Entretecendo “dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante”, reconstrói-se (melhor seria dizer, desmascara-se), ainda numa linha de continuidade (teórica mas não formal) da estética neo-realista, a outra face de um regime político que, através de mecanismos de índole variada, sempre tentou passar a imagem de um país (e de um povo) pobre, mas feliz.

Não assim, pois, para as diversas gerações da família Mau-Tempo e para os restantes trabalhadores do latifúndio alentejano, povo de quem amarga e melancolicamente se diz ter sido feito “para viver sujo e esfomeado” (p. 73) ou a quem, não menos amargamente, se apoda de peixe miúdo de um “mar interior” cujas correntes, no entanto, acabarão por dar a volta inteira (p. 319). Recordem-se, tão-somente, alguns exemplos das tensões que, de forma crescente, vão contrariando o sistema repressivo de várias maneiras exercido por uma ridícula santíssima trindade que, nas páginas do romance, surge constituída pela igreja, pelo estado e pelo latifúndio: a igreja na pessoa do redivivo padre Agamedes (p. 219), o estado na pessoa do *eterno* tenente Contente e o latifúndio sucessivamente encarnado pelos muitos –bertos que, desde tempos remotos, ignoram os mais fundamentais direitos do Homem⁹.

Mas, como o narrador se encarrega de sublinhar no final do primeiro capítulo deste romance, “tudo [isto] pode ser contado de outra maneira”. E nessa outra maneira os mesmos cinzentos tempos da ditadura salazarista servem, também, de pano de fundo e de matéria-prima a esse romance de 1984, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Num tempo que é, agora, o de 1936 e num espaço que é o de uma Lisboa labiríntica e “sombria, recolhida em frontarias e muros” (p. 13)¹⁰, o heterónimo pessoano – regressando do Brasil a Lisboa para *visitar* o criador e, talvez, para saber quem é (p. 119) –, serve de ponto de partida para dar conta de um quotidiano e de uma realidade social diversos dos de *Levantado do Chão*, é certo, mas um quotidiano igualmente opressivo.

8

9

10

Relembremos, por exemplo, o relato do *encontro* entre Ricardo Reis e a Polícia de Intervenção e Defesa do Estado (pp. 188-193) ou, num outro nível, a desmontagem da “confraria mercantil” e da máquina publicitária em que o regime transformou o milagre de Fátima (pp. 317-320). Recordemos, ainda, que alguns dos diálogos mantidos entre esta personagem e Fernando Pessoa criam a oportunidade para “comentários cáusticos e dessacralizadores”¹¹: sobre regimes totalitários; sobre a religião, provavelmente regime não menos totalitário que os políticos; sobre diversas e múltiplas injustiças e atrocidades que, sob muitas máscaras, sempre se exerceram sobre os mais fracos.

E, porque, de facto, a h(H)istória pode ser contada de outra maneira (na qual assume, também, quando necessário e quando narrativamente oportuno, a defesa e o ponto de vista daqueles a quem a História não tem concedido o devido valor), o autor revisita outros tempos e outras personagens que lhe permitirão tecer severas críticas à maneira como a memória histórica tem vindo a ser perpetuada.

Tal acontece em *Memorial do Convento*, romance pelo qual José Saramago alcança, definitivamente, a notoriedade como escritor. Recuando, agora, ao mais distante século XVIII, e mantendo, regra geral a cronologia dos episódios relatados, o rei D. João V e o *seu* convento são, desde o início, destronados do primeiro plano, aparecendo à boca de cena os verdadeiros responsáveis pela construção da basílica de Maфра ou a feérica Santíssima Trindade composta por Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas.

O processo de substituição dos protagonistas decorre, num primeiro nível de abordagem, e à semelhança do que acontece em *Levantado do Chão*, do tipo de caracterização a que as personagens são submetidas. Isto é, a cor e o tom da linguagem utilizada, as palavras escolhidas para construir personagens como o rei e a rainha (ou para descrever a Procissão da Quaresma ou os autos-de-fé) são manifestamente disfóricos e críticos, por oposição ao leque vocabular usado para caracterizar Baltasar e Blimunda (ou para dar conta de situações onde surgem diversas outras personagens singularmente comuns). Num segundo nível de aproximação ao texto, podemos afirmar que os heróis Reais são relegados para plano secundário porque o narrador se preocupa, na generalidade, em seguir o trânsito narrativo e as vivências de outros heróis.

Heróis outros que transitam por um cenário onde imperam as desigualdades sociais; onde um rei parece fazer prever o poder quase absoluto dos –bertos, obrigando

o povo a trabalhar não no latifúndio mas nas obras do convento de Maфра; ou onde a Igreja e o seu *santo* papel antecipa as malhas dessa outra Inquisição que se chamará Polícia de Intervenção e Defesa do Estado. Não se estranha, portanto, que a crítica a Deus, à religião e à intolerância religiosa marque presença incisiva neste romance.

Neste, como em outros romances, caso de *História do Cerco de Lisboa* ou do polémico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, mantêm-se as traves-mestras da História mas baixa-se “de meio-tom todas as notas” (HCL, p. 254). Por outras palavras, a orquestração do(s) universo(s) romanesco(s) assenta em personagens e em dados recognoscíveis e facilmente corroboráveis pela leitura das Histórias oficiais (D. Afonso Henriques e a conquista de Lisboa aos mouros ou Jesus Cristo e alguns episódios da sua vida, por exemplo). No entanto, e ao contrário do que sucede no romance histórico tradicional, a representação dos modelos não pretende manter-se o mais fiel possível à realidade conhecida e, por isso, levar o leitor a esquecer que, de facto, está a ler simples reproduções. Não se pretende, ainda, sequer ocultar as particularidades da reprodução, isto é, algumas das estratégias que presidiram à (re)construção de personagens ou acontecimentos.

Este desvendamento dos trabalhos de bastidor da criação da história acontece, ainda, em relação ao processo de escrita da História, como podemos verificar pela leitura de *História do Cerco de Lisboa*. Isso mesmo se observa quer quando, de forma directa, questiona a validade das fontes históricas e, logo, a sua utilização sem qualquer tipo de questionamento (pp. 124-125), quer quando ilustra a parcialidade desses documentos que registaram o passado a partir da denúncia de determinados comportamentos de Frei Rogério, encarregado de fazer a História do confronto entre mouros e cristãos (pp. 207, 308, 347).

A revelação consciente do carácter viciado e selectivo da História e, também, da existência de pontos de indeterminação na matéria narrada conduz, pois, de maneira praticamente irreversível, ao questionamento do critério *verdade* que, como bem refere o narrador “não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (p. 26).

O que a ficção histórica de Saramago inscreve é uma nova moral e uma nova pedagogia, que chamam a atenção para a parcialidade do conhecimento histórico. Levantando o véu da suspeição sobre o que a História diz ter acontecido, valida-se, em consequência, a hipótese de que as coisas podem muito bem ter sido como o(s) romance(s) as re-apresentam.

Decorre do exposto que o leitor passa a ser obrigado a deixar de lado a passividade com que lia outros romances históricos, sendo chamado a desempenhar um papel mais interventivo: porque constantemente sente a consciência do jogo artístico levado a cabo e porque, por isso, se vê levado a encetar pesquisas paralelas que corroborem, ou não, os dados postos na mesa da ficção. Em qualquer dos casos, a entropia semântica e formal patentes nos romances saramaguianos leva-o, inquestionavelmente, a uma interação a que não estava habituado.

Dessa interação resultará, sem dúvida, a constatação de que, na recuperação-revisitação que faz do passado mais ou menos remoto, José Saramago utiliza três *ingredientes* fundamentais: as já mencionadas fontes históricas oficiais que, em termos englobantes, emolduram o romance e que, em termos mais restritos, escoram diversos episódios-acontecimentos relatados; a capacidade imaginativa que, preenchendo os muitos vazios históricos, dá conta do “miúdo pormenor” (*HCL*, p. 19) que, afinal, interessa à história e à *sua* História; uma panóplia de fontes oficiosas que, por diversos motivos, têm sido conservadas na sombra.

Em relação a este último *ingrediente*, cumpre referir dois exemplos muito importantes. Em primeiro lugar, a concepção da personagem Blimunda de *Memorial do Convento*. As extraordinárias e excêntricas características desta mulher de olhos excessivos (a sua capacidade de ver o interior dos corpos ou o interior da terra e do ferro que edificará e sustentará a Passarola de Bartolomeu de Gusmão) parecem, com efeito, enraizar-se nos mais recônditos domínios da imaginação. No entanto, como já apontámos em outras ocasiões¹², é possível encontrar diversos registos/depoimentos que corroboram a existência, também no reinado do Magnânimo D. João V, de uma mulher (de nome Pedegache) muito semelhante a Blimunda. Os mesmos olhos de lince e os mesmos, ou quase os mesmos, extraordinários poderes sublinham, por consequência, a ideia de que a personagem de Saramago encontra as suas raízes no limite de uma realidade contada por forasteiros que viveram em Portugal entre 1720 e 1730.

É também num desses registos que Charles Frédéric de Merveilleux apresenta parte de um cenário muito semelhante a alguns aspectos que José Saramago descreve a propósito da Quaresma. Se o texto de *Memorial* pode chocar algumas mentalidades ao referir os momentos de adultério proporcionados por estes dias do calendário religioso (p. 30), a verdade é que a descrição do forasteiro francês cauciona essa linha de

entendimento. Deixando claro que “Lisboa é uma cidade onde o Carnaval passa despercebido” já que a Quaresma dá lugar a “procissões tão divertidas como mascaradas venezianas”, refere-se, além disso, que esses “São dias de regozijo, especialmente para as senhoras” e que “A semana santa faz, num só dia, mais cornudos do que na vida habitual durante todo o ano” (pp. 168-169)¹³.

Em segundo lugar, e não contando com as histórias que ouve contar no Alentejo de 1976 e que lhe dariam material para arrumar o livro na cabeça e para, três anos depois, escrever o *Levantado do Chão*¹⁴, devemos referir a forma como, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, lida com determinados elementos da tradição judaico-cristã. A saber: a virgindade de Maria, mãe de Jesus, e a relação deste com Maria Madalena.

Em oposição clara ao que atestam os textos canônicos sagrados (Mt 1. 18-25; Lc 1. 26-38), mas numa afinidade estreita com o apócrifo *Evangelho de Filipe*, Jesus é fruto não da intervenção do divino Espírito Santo, mas de uma natural e humana relação sexual entre Maria e José. Relação a que o narrador não se limita a aludir mas que, de modo ousado (tendo em conta o país católico que Portugal é), descreve de forma relativamente minuciosa. E assim sabemos que, “Sem pronunciar palavra”, José se aproximou de Maria; que esta, “soergueu um pouco a parte interior da túnica”, entretanto abrindo as pernas para que “a carne dele” penetrasse “a carne dela” e derramasse “a semente sagrada” “no [seu] vaso interior”; que “da boca do varão no instante da crise” saiu “o som agónico, como um estertor”; ou que “a mulher não foi capaz de reprimir” “o levíssimo gemido”. Assim sabemos, ainda, que “Deus que está em toda em parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro”, porque “em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado” (pp. 26-27).

O mesmo *Evangelho de Filipe* parece servir de ponto de partida (e, em concomitância de certificação histórica, mesmo que oficiosa) para a interpretação dos laços existentes entre Jesus e Maria Madalena. Com efeito, no Evangelho apócrifo Maria Madalena não só é apontada como a companheira do Senhor (sent. 59, 10 e sent. 63, 32-33, pp. 35 e 39), como também, a propósito, se diz que “O [Salvador] amava-a mais do que a todos os discípulos e beijava-a frequentemente na [boca]” (sent. 63, 33-34, p. 39).

13

14

Ora, se a partir destes exemplos é possível verificar a apetência saramaguiana pela utilização de fontes outras que não as oficiais, convém ainda lembrar que, mesmo quando utiliza estas últimas, não as submete, regra geral, a uma linear e passiva apropriação (como também acontece em outras das suas ficções históricas). Pelo contrário, os dados históricos de que se serve são submetidos a uma interessante modelização paródica a partir da qual é possível descortinar a ideologia de quem escreve. Isto é, o uso, a imitação que faz da informação histórica oficial traduz-se, na sua essência, num aproveitamento que visa o distanciamento crítico. Assim acontece, por exemplo, com a caracterização do real casal ou com a descrição da Procissão da Quaresma em *Memorial do Convento*; com o discurso de D. Afonso Henriques aos mouros em *História do Cerco de Lisboa*; ou com o episódio da crucificação de Jesus em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Neste, não se trata de pedir perdão ao Pai para os que o haviam crucificado (Lc 23.34). E muito menos se trata de entregar nas Suas mãos o Seu Espírito (Lc 23. 46). Trata-se, pelo contrário – numa clara assunção do papel egoísta e malévolos de um Deus que, “sacrificador”, o obriga a morrer –, de implorar aos Homens perdoem as atitudes do divino (p. 444), assim parecendo responder à pergunta formulada em *Memorial do Convento* sobre “quem há-de perdoar a Deus ou castigá-lo” (p. 183) e, desse modo, totalmente assumindo a supremacia do primeiro sobre o segundo. Afinal, como já havia dito naquele romance, “é a vontade dos homens que segura as estrelas”, sendo “fácil ver que, faltando os homens, o mundo pára (pp. 124, 66).

Não deixa de ser interessante, todavia, que, em algumas situações que ao leitor mais desprevenido (ou de enciclopédia mais reduzida) podem parecer mesquinhas e/ou despropositadas, por se julgarem demasiado afastadas do que se sabe – ou se pensa saber – ter acontecido, o autor mais não faz do que seguir as traves-mestras da História. Referimo-nos, a título de exemplo, à promessa feita por D. João V de mandar erigir o convento, caso a rainha engravidasse, ou à vida devassa do monarca, amante de freiras e leigas, solteiras e casadas e não por acaso, pois, apodado de “Real e infatigável cobridor” (p. 112)¹⁵.

Mas o interesse de José Saramago pelos mais variados aspectos da vida e da História traduz-se, ainda, numa enorme preocupação em expressar os seus pontos de vista sobre aspectos que marcaram um tempo bem recente. Assim acontece em A

Jangada de Pedra, romance onde o autor, numa genologicamente fluida orquestração romanesca que parece retomar o muito remoto sonho de uma ideal união ibérica¹⁶, cria a oportunidade para tecer severas críticas à adesão de Portugal à União Europeia (então Comunidade Económica Europeia). Partindo do pressuposto de que – na sequência de uma série de acontecimentos enigmáticos – a Península Ibérica se transforma numa jangada de pedra à deriva, por tempo determinado, o autor cria, também, a oportunidade para, dentro dessa viagem, dar conta das viagens dos protagonistas da história. Em ambos os casos, do que se trata, afinal, e à semelhança da estratégia utilizada em *Viagem a Portugal* é de dar conta de processos de (auto-) gnose: no que respeita às personagens e no que se refere à Península Ibérica e suas relações com a velha Europa e com o resto do mundo.

Rumando Atlântico dentro, ora correndo o risco de colidir com os Açores, ora parecendo querer parar junto ao Canadá ou bem perto dos Estados Unidos da América, mas acabando por fim, por estacionar algures entre a África e a América do Sul (depois de um movimento de rotação que coloca Portugal e a Galiza ao Norte, p. 323), a Península Ibérica transforma-se na *personagem* a partir de cuja viagem José Saramago diz não a alianças com a Europa *civilizada*, ironicamente designada por “mãe amorosa” (p. 33). Pelo contrário, fica claro que a procura (ou o reforço) de novas parcerias – económicas, políticas e culturais – deve acontecer no seio de sociedades hispânico-portuguesas e africanas. Não por acaso, pois, no final da viagem da jangada de pedra, e depois de ficarmos a saber da gravidez de Joana Carda e de Maria Guavaira, se regista o facto (também simbólico) de todas as mulheres terem engravidado, como se, dessa forma, se deixasse uma nota de esperança englobante num destino (um novo destino com uma nova geração) e num futuro bem longe da “mãe amorosa”.

Pelo meio da(s) viagem(ens) ressaltam iniludíveis críticas à ideia de Europa, bem como ao exacerbado desejo de unionismo e conseqüente perda progressiva de traços de identidade nacional (p. 162;) comentários irónicos e depreciativos sobre a falta de objectividade e de profissionalismo da imprensa (pp. 27, 319); apreciações negativas sobre o poder governamental e a sua cobardice política, oportunismo e retórica balofa (pp. 170, 211-212, 213, 223); e, acima de tudo (em alguns casos mesclando-se com os momentos em que se critica o governo), a denúncia à prepotência e aos jogos de poder

político e económico dos Estados Unidos da América (pp. 167, 213-214, 272, 298-299, 321-322, etc.).

Ressalve-se, todavia, que, apesar de simbolicamente se defender uma união ibérica, nos parece que as ancestrais desconfianças (pequenas ou grandes não interessa agora) entre Portugal e Espanha não escapam também ao olhar desassossegado e devastador de José Saramago. Deste modo, quando o narrador refere a “iniciativa do governo espanhol” conducente a estabelecimento de “contactos entre os dois países peninsulares para a definição de uma política concertada tendente a tirar o melhor partido possível da nova situação”, não deixa de aduzir que “em Madrid desconfia-se que o governo português irá para essas negociações com uma reserva mental, qual seja a de pretender, futuramente, extrair benefícios particulares da maior proximidade em que se achará das costas canadianas ou norte-americanas, depende” (p. 283).

Sobre outras desconfianças, ódios, relações inter-pessoais e políticas fala e escreve José Saramago em outros romances que, no presente, começam a ser entendidos como pertencentes a um segundo grande ciclo da sua produção romanesca. Reportamo-nos, como acima já indiciámos, ao leque de romances publicados a partir de 1995: *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002) e *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004). Estes, através de características e de estratégias que de seguida mencionaremos, apontam para uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social (não falamos, neste caso, de romances históricos mas não podemos esquecer que, de uma maneira ou de outra, todo o romance evidencia estreitas ligações com a realidade que lhe dá origem).

A mudança de rumo no campo da ficção é admitida pelo próprio José Saramago em diversas ocasiões. Em 1998, num dos *Diálogos* que trava com Carlos Reis, e a propósito de *Ensaio Sobre a Cegueira* e do livro que, então, escrevia (*Todos os Nomes*), o autor refere ser possível detectar “uma espécie de **ressimplificação**”. Assunção à qual acrescenta verificar “que há como que uma recusa (...) de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo (...); e estou a assistir, nestes últimos dois livros (...), a uma necessidade maior de clareza” (p. 43).

E, de modo mais pormenorizado, ficamos a saber que

A estátua é a superfície da pedra, toda a escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado dum trabalho que retirou pedra da pedra. Então é como se tivesse ao longo destes livros todos andado a descrever essa estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso descreve a estátua... Quando o acabei [o *Evangelho*] eu não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de

descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a Cegueira* que foi quando eu percebi que *alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor que era ter acabado a descrição da estátua e ter passado para o interior da pedra*¹⁷.

Decorre do exposto que, para passar para “o interior da pedra”, a fim de saber “o que é isto de ser-se um ser humano” há, que abandonar um tipo de registo demasiado vincado por aquilo que já foi designado por “portugalidade intensa”¹⁸. Por outras palavras, as especificidades históricas e culturais enraizadas numa realidade e em referentes passíveis de uma identificação linear e inequívoca (num passado remoto, por exemplo, como acontece em *O Evangelho*) ou, de modo mais preciso, os dados enraizados na realidade portuguesa (ou ibérica no caso de *A Jangada de Pedra*) que caracterizavam os romances do primeiro ciclo têm, necessariamente, que dar lugar a um tipo de registo de teor universalizante.

Deixa-se, portanto, de proceder à localização espaço-temporal da acção (apesar de um cenário como aquele que parece em *Todos os Nomes* manter semelhanças com Lisboa) e, no caso concreto de *Ensaio sobre a Cegueira* ou de *Ensaio sobre a Lucidez*, abandona-se a nomeação precisa, individualizada, das personagens. No caso do romance *Todos os Nomes*, curiosamente, tendo em conta o título, apenas o protagonista da história carrega o peso de um nome próprio: José, o Sr. José que, auxiliar de escrita na Conservatória do Registo Civil, dá azo a uma alegoria sobre o universo burocrático¹⁹. Mas, mais do que isso, *Todos os Nomes* é uma reflexão sobre solidão, medos e subserviências, procuras e fugas, homens e mulheres, acasos e amores, ilusões e desilusões. Isto é, sobre a vida, sobre a condição humana²⁰.

Por isso, como já dissemos, a inexistência de referentes concretos e passíveis de identificação directa com este ou aquele real. Por isso a ausência de nomes (numa estratégia semelhante à que já havia utilizado em *Manual de Pintura e Caligrafia*), talvez porque interesse realçar o singular percurso que permite ao protagonista sair do marasmo em que vive, lançando-se numa aventura de gnose – de si e dos outros. À semelhança do que sucede nos antigos contos maravilhosos, também aqui o trajecto a percorrer se revelará recheado de pequenos e grandes perigos e confrontos. Ao contrário daqueles, todavia, o prémio a conseguir pelo herói não é o casamento com a princesa e o “viveram felizes para sempre”. É, sim, a possibilidade de uma inexistência onde, apesar

17

18

19

20

de tudo, subsistem os enigmas, como esse presentificado na emblemática figura do Conservador.

No que se refere aos Ensaio, ressalta, também, o carácter englobante, universal, da história contada (da *fábula* enquanto narrativa de fortes intuitos morais e moralizantes) e os contornos que das personagens fazem *peçoas* representativas do Homem e de acções que podem muito bem acontecer aqui, ali ou alhures.

Assim, e a propósito do primeiro dos Ensaio (*Ensaio sobre a Cegueira*), não interessa o tempo ou o lugar da cegueira colectiva (ou quase); não interessa o nome que teriam, ou que deveriam ter tido, as pessoas afectadas. Por isso são referidos apenas como os cegos, à excepção de um grupo de treze personagens (p. 197). Estes, apesar de não terem nome próprio, são identificados de maneira menos geral (o primeiro cego, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, a cega das insónias, o velho da venda preta, o rapazito estrábico, entre outros), desse modo se facultando uma distinção entre aqueles que são física e intelectualmente cegos e desumanos e os que, apesar de tudo, conseguem manter alguma dignidade e alguma humanidade, mesmo quando cometem actos que, em outros contextos, poderiam ser passíveis de *recriminação autoral*.

Por isso mesmo, a morte de um dos “cegos malvados” (p. 165) não só não suscita recriminações à responsável (a mulher do médico) (p. 185), como, além disso, parece surgir justificada pelo narrador, através de juízo posteriormente formulado pela rapariga de óculos escuros: “a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça” (p. 245).

Em todo o caso, o que parece interessar é dar conta de um cenário em que “a morte anda pelas ruas” (p. 236) porque o Homem (simbolicamente abandonado pela entidade divina, a avaliar pelo facto de as “santas imagens” terem os olhos vendados, p. 304) não reúne ainda em si a capacidade para superar o medo e o pânico do desconhecido. Por causa desse medo, o Homem não desenvolve também a capacidade para pôr em prática os mais elementares valores de solidariedade, claramente evidenciando um incompreensível desprezo pelo seu semelhante. Por tudo isso, em suma, se diz que já se era cego no momento em que se cegou (p. 131).

E assim, se a recuperação progressiva do mal da cegueira branca é a nota com que termina o romance, a verdade é que o mesmo não se pode dizer sobre a recuperação da outra cegueira: a do *espírito* – espécie de outra cara da morte que, afinal interessa tanto, ou mais, do que a morte física.

O incompreensível “desprezo do outro” e, por conseguinte as angústias de teor e de grau diversos, constituem a matéria-prima dos universos de *O Homem Duplicado* ou de *Ensaio sobre a Lucidez*. No primeiro romance (-fábula não assumida) a narrativa é sobre a condição humana – ou sobre os insondáveis universos da relação homem-mulher e sobre as não menos insondáveis redes de falta de consideração pelo ser humano que ensombram as metrópoles do mundo, delas fazendo um caos com uma ordem por decifrar. Em concomitância, registam-se essas linhas de irracionalidade comportamental que, nas palavras do senso-comum (quase personagem que tantas vezes intervém no romance), é apenas estupidez, entendida esta como “uma das formas secundárias da cegueira de espírito” (p. 157).

Constantemente assumindo a sua presença na narrativa o narrador coloca, pois, à boca de cena a guerra surda entre dois homens exactamente iguais – Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, e António Claro, ou Daniel Santa-Clara, actor de segunda categoria. Actores, ambos, diríamos. Actores de um perigoso jogo de incessante procura (conquista?) de identidade num mundo onde o respeito pelo outro parece ter deixado de importar.

De angústias e absurdos dá também o autor conta em *Ensaio sobre a Lucidez* – romance que, em alternativa, também poderia designar-se “Ensaio sobre o desperdício de humanidade”, tomo II. À semelhança do romance anterior, cujos temas e personagens retoma a partir de determinado momento, do que se trata é de denunciar a irracionalidade, melhor será dizer as irracionalidades, do ser que se diz humano e da sociedade que não menos humana se crê.

A prová-lo, as várias e sinuosas estratégias com que o governo central tenta “reconduzir ao redil a grei tresmalhada” (p. 68), isto é, os “brancos”: “a infiltração maciça de investigadores no seio das massas” (p. 51); os insultos e agressões aos que se recusavam a dizer em quem tinham votado (p. 53); a “imposição de um estado de sítio a sério” (p. 61) e que facilmente passa “para um estado de guerra” (p. 73) consubstanciado numa “retirada múltipla” (p. 77) e consequente isolamento da “escumalha dos brancos” (p. 119) na cidade, etc., etc. A menor das atrocidades neste cenário cada vez mais desumano, repressivo e dantesco parece ser, portanto, nas linhas finais, o assassinato da mulher do médico pelo homem da gravata azul, ou os muitos mortos resultantes dos atentados com que, antes, se pretendeu instaurar o caos (pp. 125-128).

O que estes últimos romances comprovam, afinal, é um diferente tipo de interesse, e também de abordagem, em relação à sociedade e ao mundo em que vivemos. Um mundo, e não apenas um país, Portugal, onde os valores podem deixar de fazer sentido e onde o Homem pode deixar de saber quem é. Risco que também as personagens de *A Caverna* protagonizam, no seu trânsito por um universo onde as réplicas e as aparências parecem começar a substituir o real e a provocar a morte dos valores tradicionais (como a olaria e o trabalho de oleiro), assim permitindo a emergência de outros valores e de novos sentimentos. Para ilustrar e defender esta convicção, Saramago baseia-se num dos diálogos entre Sócrates e Gláucon no livro sétimo de *A República* de Platão, transpondo e actualizando o mito da caverna para os tempos coevos. Tempos de uma vida que, segundo crê, “está a transformar-se em virtual” já que, “nunca, como agora, vivemos tanto dentro daquilo que Platão imaginou ser a «caverna». O lugar onde as pessoas estão sentadas, olhando em frente, para uma parede por onde passam sombras, julgando que essas sombras são a realidade”²¹.

Ora, se o título remete linearmente para a ideia de que o romance reduplicará o mito platónico, a verdade é que a possibilidade de uma identificação cabal apenas surge quase no final (pp. 332-334), no momento em que se dá a conhecer a caverna descoberta no interior no Centro. No entanto, para o leitor mais atento, ou mais habituado aos jogos de decifração dos universos saramaguianos, não é menos verdade que o paralelismo anunciado espreita a leitura desde as primeiras páginas da obra, por forma a que, aquando da extraordinária descoberta no piso zero-cinco, finalmente se reúnam todas as peças do puzzle alegórico que vinha sendo apresentado. Assim encontramos a incipiente referência inicial ao “muro altíssimo” que abruptamente “cortava o caminho” (p. 17) (e que de imediato ficamos a saber tratar-se da parede do gigantesco Centro) ou as sistemáticas e sempre mais incisivas alusões ao carácter opressivo e controlador do Centro – cúmulo da alienação.

Salientamos, a propósito, e entre outros muitos exemplos possíveis, a organização extremamente rígida (p. 39) e a excessiva vigilância (p. 100) – indiciadoras da restrição das liberdades individuais –; a ausência de janelas ou, no caso de existirem, a menção ao facto de estarem sempre fechadas (p. 100) – facto que, agora, aponta para um mundo dominado pela dificuldade comunicativa –; os jogos psicológicos-lavagens ao cérebro

feitas através de cartazes publicitários (p. 237); ou a oferta de realidades virtuais que desencorajariam os seus habitantes do contacto com o exterior (p. 313).

Não pretendemos afirmar, com isto, o carácter inteiramente pessimista que, de quando em quando, tem sido atribuído ao autor²². Pelo contrário, acreditamos que, apesar de tudo, é sempre possível vislumbrar uma nota de esperança na redenção do Homem e da Humanidade. Não por acaso há sempre personagens-*pessoas* dispostas a ousar lutar e a tentar olhar e ver as realidades circundantes; não por acaso, pois, as personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* começam a recuperar a visão (a física, esperando-se, eventualmente, que, a seguir, recuperem da outra, a do espírito); não por acaso Cipriano Algor e a família conseguem libertar-se da opressão do Centro para, com Isaura Madruga e o cão Achado, se aventurarem no mundo de cá de fora; e não por acaso, ainda, à laia de um alerta lançado com intuito preventivo, assume o autor o carácter de fábula de *Ensaio sobre a Lucidez* (p. 113).

Quanto ao último romance do autor, *As Intermittências da Morte* (2005), cumpre sublinhar, em primeiro lugar, a ausência de retórica e de qualquer tipo de dramatismo²³ na orquestração de um universo romanesco onde, estranhamente, a morte decide não matar. Sal guarde-se que se trata da morte (com letra minúscula) e não da Morte (com letra maiúscula), circunscrita por isso às fronteiras de um único e imaginário país, já que (como afirmou o autor em diversas entrevistas), a cessação de funções desta última implicaria, para lá do desaparecimento do universo terreno, uma obra extensíssima. E assim, num tom que oscila entre o irónico e o cómico, se apresentam as consequências do desaparecimento dessa figura por todos receada. Consequências que implicam, necessariamente (como já vinha sucedendo nos últimos romances), considerações de índole diversa sobre os efeitos imediatos da *catástrofe*, sobre a religião e a filosofia, sobre a natureza humana, social e política.

Destacamos, entre outros, os seguintes aspectos: a falência das seguradoras e das agências funerárias ou a incapacidade dos hospitais para responderem à crise; o colapso da igreja (como admite o cardeal, sem morte não há ressurreição, sem ressurreição não há igreja, p. 39); o aparecimento da maphia e o desenvolvimento das relações entre esta e o poder político, etc., etc. Mas, acima de tudo, a constatação da “impossibilidade de viver” sem a morte, na medida em que se esta se retira de cena, o mesmo não acontece com o tempo. Diz o autor, a propósito, que, sem a morte:

22

23

estariamos condenados a qualquer coisa pior que a morte: a velhice eterna. E cada vez mais velhos... A que situaçao chegaria um ser humano? Como iria o Estado pagar as pensões se a morte renunciasse ao seu dever?²⁴.

Sábua, a constataçao. E também lógica. Diria, portanto, que há uma espécie de tentativa de reabilitaçao da morte (a natural ou inevitável, claro) – não só pelo que acabamos de citar mas, essencialmente, em virtude de, apesar de tudo, a morte tornada personagem acabar por protagonizar um processo de humanizaçao nas páginas finais do romance.

Diria também, de acordo com o exposto, que esta última obra de José Saramago parece apontar para a possibilidade de começarmos a entrever um novo ciclo na sua produçao romanesca. Isto é, apesar de continuar a evidenciar as mesmas intenções sociais e humanitárias, *As Intermittências da Morte* permitem-nos verificar, em primeiro lugar, uma substancial simplificaçao na estrutura da narrativa em concomitância com uma maior obediência à sintaxe e à pontuaçao tradicionais. Em segundo lugar, é possível, sem dúvida, constatar uma alteraçao no tom e na cor com que os fios condutores da narrativa são apresentados. Aguardemos, todavia, pelo próximo romance, ou pelos próximos romances, a fim de avaliarmos se, de facto, o carácter sombrio, pessimista e apocalíptico – que tem caracterizado os romances da última década – se suaviza, ou muda de direcçao.

Em todo o caso, a verdade é que é sempre possível ler o autor em qualquer uma das suas obras. Como o próprio se encarrega de afirmar a Juan Arias, “Os meus livros, os meus romances, são a minha biografia, mas não uma biografia corrente, em que passaria ao romance o que me está a acontecer. Não, são biografias num sentido mais profundo, não no circunstancial”²⁵. Em sentido mais circunstancial, leia-se, por exemplo, qualquer um dos cinco volumes de *Os Cadernos de Lanzarote* (1994-1998).

Mas leia-se, sempre, um autor ideologicamente empenhado que, em situaçao alguma deixa de aceitar que “a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como a música de Domenico Scarlatti (*Memorial*, p. 281).

24

25