

Maria Alzira Seixo

O essencial sobre
JOSÉ SARAMAGO

hcm

Maria Alzira Seixo

O essencial sobre
JOSÉ SARAMAGO

hcm

UM VIAJANTE COM BAGAGEM

JOSÉ SARAMAGO (nascido a 16 de Novembro de 1922) é um dos vultos mais importantes do actual panorama literário português. Especialmente celebrizado como romancista, sobretudo a partir da publicação de *Levantado do Chão*, de 1980, atinge um clamoroso êxito com *Memorial do Convento*, de 1982, que consegue conciliar os máximos favores do público (vai na 17.ª edição) com o apreço da crítica mais responsável. Os romances posteriormente publicados, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *A Jangada de Pedra* (1986) prolongam-lhe a celebridade e fazem dele, irrevogavelmente, um autor consagrado. A sua obra é, no entanto, muito mais vasta, e a glória ultimamente alcançada possibilitou a reedição dos restantes livros que a compõem, o que torna hoje possível lançar um olhar de conjunto sobre uma carreira literária bastante reveladora quanto a questões fundamentais que se colocam à actividade dos escritores: relação entre talento, trabalho e maturidade; relação entre condições económicas e aperfeiçoamento do trabalho literário; articulação do empenhamento político com uma visão integrativa do mundo e da vida esteticamente qualificada.

Com efeito, José Saramago não é uma revelação destes anos mais recentes: tendo publicado em 1947 o seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, que hoje encara como mera curiosidade da sua actividade profissional, só esporadicamente publica até 1966, ano em que aparece a sua primeira colectânea de poesia, *Os Poemas Possíveis*, e que pode ser considerado como o início verdadeiramente elaborado de uma carreira literária que desde logo se afirma com uma regularidade impressionante. Assim, dos anos 68-69 datam as crónicas, publicadas em *A Capital*, que em 1971 irão constituir *Deste Mundo e do Outro*, tendo dado a lume um ano antes o segundo livro de poemas, *Provavelmente Alegria*. A prática da crónica, que, segundo opinião do próprio autor, que a nossa análise crítica pretenderá aliás aqui corroborar, adquire uma importância fundamental no conspecto da sua obra completa (tanto em termos de temário como de concepção e prosseguimento do exercício verbal), vai continuar, com a publicação, em 1973, de *A Bagagem do Viajante* (repositório de textos aparecidos em *A Capital* e *Jornal do Fundão*), e, em 1974, de escritos de tipo idêntico reunidos sob o nome *As Opiniões Que o DL Teve*, anteriormente publicados como editoriais no *Diário de Lisboa*, aos quais se seguem *Os Apontamentos*, livro que, em 1976, reúne em volume as intervenções escritas de José Saramago durante os oito meses em que foi director-adjunto do *Diário de Notícias*, do 11 de Março de 1975 ao 25 de Novembro. É aliás durante este período, crucial para a maturação socioliterária e estética do autor, que surge um texto peculiaríssimo por ele mesmo considerado de poesia mas que, com algumas fortes razões que adiante enunciaremos, poderíamos integrar no domínio da ficção: *O Ano de 1993*, publicado

em 1975. É aliás na sequência desta publicação que o José Saramago-predominantemente-cronista se transforma em José Saramago-predominantemente-romancista, com *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977, conhecendo embora breves passagens pelo conto: *Objecto Quase*, 1978, e *Poética dos Cinco Sentidos*, 1979. Nesta altura também desenvolve-se o gosto do escritor pelo teatro com a publicação de *A Noite*, a que se seguirão *Que Farei com Este Livro* e *A Segunda Vida de Francisco de Assis*. É entretanto em 1981, justamente na altura em que José Saramago começa a afirmar-se brilhantemente como romancista, que aparece um livro curiosíssimo que, em nosso entender, entretece muitos dos veios que da crónica levam ao romance, na prática novelística do autor, e que tem por título *Viagem a Portugal*.

Viagem curiosa é a desta carreira que arranca quando o autor tem já quarenta e quatro anos, e a muitos títulos elucidativa. Elucidativa de uma total falta de condições de trabalho, no seu início: quando publica o seu primeiro romance, em 1947, trabalha na Caixa do Abono de Família do Pessoal da Indústria de Cerâmica, com funções administrativas, que aliás desempenhou até cerca da década de sessenta e praticamente desde que terminou o seu curso de Serralheiro Mecânico, em 1939, já que, por deficiências económicas, não pôde prolongar os estudos do liceu, onde foi aluno brilhante; elucidativa quanto ao peso das oportunidades e dos contactos na afirmação e desenvolvimento das vocações: com efeito, o primeiro livro da série definida das suas obras, *Os Poemas Possíveis*, aparece meia dúzia de anos após ter começado a trabalhar a tempo inteiro na Editorial Estúdios Cor, altura relativamente coincidente com um convívio de café que reunia alguns dos mais brilhantes escritores

do tempo; elucidativa ainda quanto à demonstração do poder da vontade e do labor na tentativa artística: apesar de uma vocação cedo afirmada, já que o seu primeiro romance foi publicado aos 25 anos (e outros escreveu que não chegou a publicar), e de uma curiosidade intelectual e literária que lhe forneceu a imensa extensão de saber de que os seus livros dão conta, foi necessária uma perseverança contínua e uma luta tenaz para que este homem, que em 25 de Novembro de 1975 fica desempregado, atido ao ganha-pão das traduções, seja hoje um dos raríssimos intelectuais que em Portugal podem viver da profissão de escritor.

Viagem onde dominam pontos de referência que de modo claro emergem na sua obra: uma infância dominada por leituras, pelo amor da mãe e pela vibração da vida rústica; uma vivência amorosa e sentimental especialmente prezada; uma intervenção política e social rigorosa e afirmativa, feita de fidelidades críticas e de corajosa determinação; um amor da cultura que lhe advém de uma sede de saber inextinguível; um sentido de disciplina que combina exemplarmente a relação regular com o trabalho e um impulso poético extremamente original. Este homem que entretanto já acumulou traduções das suas obras em muitas línguas, que já arrecadou prémios variados (nacionais e internacionais: dos nacionais já teve todos menos um, e essa falta só lhe aumentou o prestígio), que está a assistir à proliferação de uma imensa bibliografia (jornalística e universitária) sobre a sua obra, este homem é hoje um artista em plena pujança criadora, de temperamento firme mas afável, rodeado de adulações, que inevitavelmente lhe agradam, mas lúcido na forma de as aceitar. É um dos valores seguros da cultura portuguesa deste tempo. É um homem que repetirá certamente, com o rigor

de projectos que lhe conhecemos, com o entusiasmo pela vida que sabe comunicar-nos, o que em 1973 escrevia no prefácio às *Opiniões*: «E eu vou continuar».

A EXPERIÊNCIA POÉTICA

No prefácio à 2.^a edição de *Os Poemas Possíveis*, aparecida em 1981, ou seja, dezasseis anos depois da primeira, o autor aceita que a sua poesia seja datada, embora imediatamente acrescente, com o timbre das afirmações incisivas e correctivas que lhe é peculiar, que «toda a criação cultural há-de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz»; e, interrogando-se sobre a oportunidade dessa reedição, num jeito de cumplicidade com o leitor que é uma das marcas dominantes de toda a sua obra, adianta a hipótese de constituir este livro um texto onde «teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança». Adianta-se assim o autor à crítica, indo ao encontro do que poderá ser uma opinião do senso comum: a de que os dois livros de poesia de José Saramago são tentativas incipientes que só merecem hoje a nossa atenção por constituírem a entrada do grande romancista nos terrenos da literatura e por eventualmente adiantarem pistas que virão a ser desenvolvidas na sua obra posterior. Esta opinião parece-nos totalmente destituída de fundamento: por um lado, porque não há ainda estudos globais sobre a obra literária de José Saramago que permitam ajuizar da sua pertinência; por outro lado, porque estes dois livros se apresentam com uma coerência orgânica, uma unidade temática e uma coesão

estrutural que exige, no mínimo, a atenção do exegeta e o exame da crítica. O nosso objectivo é pois justamente o de tentar determinar as linhas de força e as dominâncias de sentido da experiência de José Saramago no domínio da poesia lírica.

Os Poemas Possíveis (de que consideramos apenas esta 2.ª edição, revista e emendada pelo autor, que anota que «o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irónica o poeta de ontem», confinando deste modo a um passado revoltado a sua actividade poemática) apresenta-se como uma colectânea cuidadosamente estruturada, em cinco partes, a primeira e a última relativamente longas (48 e 67 poemas, respectivamente) e as três intermédias mais curtas (33 poemas no seu conjunto). Da primeira, «Até ao sabugo», se poderá dizer que integra uma temática vária, dominada por uma atitude simultaneamente deceptiva e pertinaz: «Agora, inventar arte e maneira / de juntar o acaso e a certeza, / Leve nisso, ou não leve, a vida inteira. // Assim como quem rói as unhas rentes», 19. O sofrimento humano, o desengano, toda uma constelação temática da impossibilidade vão articular-se intimamente com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra: «Há-de haver uma cor por descobrir, / Um juntar de palavras escondido, / Há-de haver uma chave para abrir / A porta deste muro desmedido», 51. 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» à valorização absoluta que assim formula: «o gosto de passar

entre as estrelas, / A certeza de ser que só teria / Se viesse pesar-me, poesia», 24. A noção de uma sensibilidade exacerbada e insatisfeita é angustiante («anda um corpo afogado no meu sangue», 53) e entendida na materialidade dos seus limites («Não vai o pensamento aonde o corpo / Não vai», 35); só a magia do verbo confere ao homem possibilidade de se ultrapassar, justificando-o: «As palavras são novas: nascem quando / No ar as projectamos em cristais / De macias ou duras ressonâncias. // Somos iguais aos deuses, inventando / Na solidão do mundo estes sinais / Como pontes que arcam as distâncias», 55. A última parte deste livro, «Nesta esquina do tempo», retoma a temática enunciada mas encaminha-a para uma expressividade que se condensa em torno de dois eixos semânticos fundamentais, por vezes indissociáveis: o amor e o mar. Se o amor se aproxima, na arte poética de José Saramago, dessa fulgurância mágica que determina o encontro da palavra, o mar é elemento fundamental da paisagem, formulação delineada do mundo que é uma das constantes da sua obra. Essa paisagem aparece já exemplarmente no poema da primeira parte, «Retrato do poeta quando jovem», com as suas componentes regulares de luz, água, imperceptível movimento ou fluxo indizível do tempo (o nascer do sol, um rio, um bater de remos); na relação com o amor e o mar, a sensibilidade musical (ou talvez melhor: rítmica) de José Saramago resolve a oposição paronímica destes dois significantes através da tentativa de captação de um inefável expressivo, de uma impossibilidade de dizer que tudo (e tudo melhor) diz e que vai coincidir com outro motivo central da sua poética: o silêncio. O elogio do silêncio vai aliás desembocar numa figuração de tipo simbolista que se resolve verbalmente pelo apon-

tamento da mais pura materialidade da escrita: «Um verso que não diga por palavras / Ou se palavras tem, que nada exprimam: / Uma linha no ar, um gesto breve / Que, num silêncio fundo, me resuma / A vontade que quer, a mão que escreve», 165.

«Poema a Boca Fechada», «Mitologia» e «O Amor dos Outros», as três partes intermédias de *Os Poemas Possíveis*, são mais concentradas de sentido e mais regulares do ponto de vista versificatório e estrófico. Aliás, 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 contensão irónica ou lapidar. Enquanto «Poema a Boca Fechada» reúne textos de mais decidida intervenção social (com destaque para «Fala do Velho do Restelo ao Astronauta»), «Mitologia» congrega motivos da tradição pagã, cristã e genericamente ocidental; a nosso ver, porém, está em «O Amor dos Outros», a quarta parte desse livro, algo do melhor que jamais em poesia lírica José Saramago produziu, desde os poemas de D. João à série de Romeu e Julieta, magnificamente finalizada em «West Side Story»: «Os jardins de Verona redivivos / No cimento cinzento desta era: / Um recado passado a outra mão, / Uma nova experiência, outra espera».

Em *Provavelmente Alegria*, de 1970, assistimos a um prolongamento da problemática poética enunciada, com algumas modificações estruturais: as 98 composições que constituem o livro sucedem-se como um único e longo poema, de andamentos vários e motivação diversificada, mas de certo modo catalisada na já conhecida dinâmica amor / mar, a que se junta uma terceira componente,

a do fogo, elemento devorador das coisas e dos seres que de modo complexo produz essa anulação de plenitude que é o silêncio, disseminando-se em referências múltiplas à figuração da estrela, motivo igualmente importante em toda a obra de José Saramago: «Assim o caos / Devagar se ordenou entre as estrelas», 14; «Lá no centro do mar (...) / (...) / Meu amor, minha ilha deserta, / (...) as mãos do vento, / Erguem ondas de fogo em movimento», 87.

Provavelmente Alegria é um livro cujo título aparece curiosamente fragmentado no seu segundo texto, «Provavelmente» (onde o tema da viagem aflora: «Que viagem prometida nos espera?»), sendo o primeiro um «Poema para Luís de Camões», e no quinto a contar do fim, «Alegria» (glorificação naturalista estilizada do encontro amoroso que alia o recorte popular da redondilha à tonalidade eufórica da ode renascentista de tipo anacreôntico), que anexa como excessos uma «viagem no teu corpo», uma «água lustral (...) de sonhos e verdades», um «branco peito» — «cristais» ou «rosas» que sete versos desenvolvem na «macieza», na «sede» e na «vertigem», de um decadentismo com ressaibo a barroco: «Quando o vento do sangue dobra as águas / E em brancura vogamos, mortos de oiro», e um final, «Palma com palma», que são, no seu conjunto, alguns dos melhores poemas de amor de José Saramago. Este livro, onde o rigor da construção e a economia de meios é mais sensível, apresenta além disso um conjunto de textos extremamente interessantes para o estudo de uma poética geral de José Saramago: quatro poemas em verso livre de extensão relativamente regular, onde assoma o gosto pelo versículo, que irá mais tarde comandar a composição de *O Ano de 1993*.

Provavelmente Alegria prolonga, como referimos, a problemática poética exposta em *Os Poemas Possíveis* — mas

anuncia igualmente vertentes novas e fecundas no itinerário do autor. «Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos. / Depois saberei tudo», 55. Esta preocupação gnosiológica assente na comunicação plena e indizível dos homens busca a sua expressão na lisura una que a forme, inconsútil e profunda, nada e criada, miragem eterna como penosa construção constante: «cada verso uma pedra», «um dorso de pedra que se arranque / Do poema profundo, dos ossos do chão». Uma construção do homem que é, desde logo, o sentido fundamental de toda a obra de José Saramago.

O EXERCÍCIO DA CRÓNICA

A primeira notoriedade de José Saramago adveio-lhe da sua actividade de cronista, através de textos publicados em *A Capital* (1968-1969) e no *Jornal do Fundão* (1971-1972), mais ou menos contemporâneos dos seus livros de poesia. Reunidos em volume, tais textos dão origem às colectâneas *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973), aliás seguidos pouco depois de outros dois livros de matéria assimilável, *As Opiniões Que o DL Teve*, de 1974, e *Os Apontamentos*, de 1976. Estas obras revelam um pleno e regular exercício da prosa (por parte de um escritor que entretanto se havia dedicado à poesia) durante os anos, respectivamente, de 1968, 1969, 1971, 1972, 1973 e 1975. Insista-se, pois, na capacidade de produção regular de José Saramago, sublinhando, por um lado, que a crónica corresponde a um texto curto, de inspiração imediata e não necessariamente aprofundada, de diálogo com o quotidiano ocasional, mas que, por outro lado, por isso

mesmo exige grande capacidade de medida e de concentração, possibilidade de resposta a estímulos nem sempre muito relevantes e uma relação com o tempo (e isto parece-nos fundamental) que coloca o sujeito da escrita numa posição polivalente de quem capta a vibração do momento que passa, prolongando as suas ressonâncias pela fundura de um passado que o promove em sabedoria reflectida e pelo projecto de um futuro que o texto pressupõe em acção transformadora, de aperfeiçoamento eficaz. Há, portanto, vários pontos a reter em função do exercício regular da crónica neste ponto da carreira de José Saramago: uma certa coincidência de atitude entre a crónica e o poema lírico (articulação com o momento presente, brevidade do texto, possibilidade de captação das ressonâncias evocativas do seu sentido); uma prática constante de uma prosa medida, susceptível de criar no escritor um treino acentuado dos recursos estilísticos em função da densidade e da economia expressivas; um hábito de colocar em conjugação de interesses a dinâmica do tempo que se vive (seus acontecimentos, suas marcas específicas), a sensibilidade do sujeito que o vive e as potencialidades verbais susceptíveis de definirem essa mesma expressão — numa palavra, a qualidade literária do texto (e veremos como, no fundo, a crónica de José Saramago se articula quase sempre em torno destes três pólos: o tempo, o sujeito e a palavra que fabula a experiência que esse mesmo sujeito entretece com o seu tempo).

Entretanto, há que distinguir as crónicas de *Deste Mundo e do Outro* e de *A Bagagem do Viajante* das que formam os conjuntos *As Opiniões Que o DL Teve* e *Os Apontamentos*. As primeiras são textos jornalísticos (que do jornalismo colhem a sua brevidade e efemeridade) e

assumem uma relação directa com a literatura (na medida em que a crónica, partindo da notícia que faz o tempo, dá mais lugar ao sujeito da escrita que qualquer outro escrito jornalístico, quer no plano da opinião, quer no da sensibilidade); as segundas, de tipo editorialista, eludem a marca mais acentuadamente literária para se proporem como emissões alargadas de uma opinião que se pretende genérica, colectiva, a dos leitores que, na resposta crítica aos acontecimentos do tempo, o jornalista procura representar. Nas *Opiniões*, Saramago manifesta as interrogações e perplexidades a que podia ter direito a condicionada liberdade de expressão dos tempos do caetanismo; nos *Apontamentos* (e apenas dois anos mais tarde, portanto), assume uma frontal posição de coincidência com o processo revolucionário de 75, não escamoteando, no entanto (e será bom recordá-lo!), críticas severas a algumas das faces desse processo; dois longos anos, de um lado, seis escassos meses, do outro, em precipitado empenho de construção que se termina pela decepção do seu abalo. É urgente reler estes dois livros à luz do presente, lembrar muitos dos condicionamentos que o imediato ante-25 de Abril impunha à condição humana portuguesa e percorrer com minúcia o modo como o *Diário de Notícias* acompanhou esse crucial período da nossa história, entre o 11 de Março e o 25 de Novembro, a ver se de uma vez por todas se tenta compreender uma acção que, com irregularidades e deficiências (que aliás o próprio articulista constantemente admite), marcou de modo determinante a vida portuguesa dos tempos da revolução, que sem a suficiente ponderação se tem de modo fácil e leviano constantemente condenado, muitas vezes como alibi para outros erros e para outras formas menos confessadas de influência incerta

sobre o processo democrático que, após o 25 de Abril, nos deu ao menos este bem precioso da liberdade. Tendem uns a esquecer que José Saramago foi figura central dessa acção, para poderem agora enaltecer com boa consciência os seus méritos de romancista; outros manterão bem viva a lembrança da sua luta, e com ela farão esmorecer o reconhecimento da importância da sua actividade literária; como se fosse impossível integrar no modelo de uma personalidade humana coerências, contradições, opções de vida, linhas de acção, tudo o que nos faz ser com os outros e dos outros simultaneamente nos diferencia; como se fosse impossível (talvez porque não seja vantajoso . . .) reconhecer o outro na sua especificidade insuspeitada e assim eliminar todo, mas todo, o fanatismo. Do nosso ponto de vista, estas duas colecções, que vivem fundamentalmente do jornalismo político e conjuntural, sem pretenderem uma integração imediata nos domínios da literatura, constituem documentos de grande importância para a história da cultura contemporânea, ponto de vista de um grande escritor sobre o tempo que ele ajudou a formular.

O essencial da nossa atenção, para uma análise da obra literária de José Saramago, concentrar-se-á, porém, e neste sector da crónica, sobre os escritos que compõem *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*. Costuma dizer o autor, referindo-se à relação que as crónicas entretecem com a sua restante obra, que «está lá tudo»; e, com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar. Não só no que diz respeito à temática: a relação identidade/alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projecto humano e a sua transposição, ou transcendência; a concepção do «homo viator» e a sua incidência temporal; não só também no que diz respeito

à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática: a água, a embarcação, a estrela, o silêncio, a pedra, o rumor — mas também nas atitudes dominantes: cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana, no projecto que é o sonho; mas também ainda na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago.

Estes dois livros, de leitura fascinante, põem-nos em contacto com esse tempo essencial que a crónica assume (simultaneamente fragmentado e intenso, dada a brevidade contida de cada texto) — «descobre-se que só violentamente se enchem os dias da vida. E então todo o passado aparece sob uma nova iluminação» *DMO*, 126 —, percebido por uma sensibilidade, toda olhos e inteligência, que capta o sentido das coisas — «Aqui só se fala de simplezas quotidianas, pequenos acontecimentos, leves fantasias» ou «de verdades que parecem mentiras», *BV*, 56 — e que se afina de muito perto pela do leitor, quer em atitude de sincronia quer em atitude de provocação — «travo o mais que posso para não me estatelar no tom da gravidade pretensiosa (...), prefiro esta corda cúmplice, entre cronista e leitor que alguma coisa viveram e que, por isso mesmo, não se tomam demasiadamente a sério», *DMO*, 79 —, relatando factos, não tanto pelo amor do relato, mas para fazer vibrar as coisas, o seu sentido, a sua visão, a nossa passagem por elas e o abrir delas em nós, num estado de permanente reconsideração e descoberta, na abertura de todos os possíveis ao outro lado deles — «ao cair da tarde (...) gosto de andar pelas ruas da cidade, distraído para os

que me conhecem, agudamente atento para todo o desconhecido, como se procurasse decididamente outro mundo», *BV*, 99.

Que campos cobrem as crónicas de José Saramago? Os da actualidade (parte-se por vezes de uma notícia nos jornais); os da memória (regressa-se à infância, suas marcas, suas recordações, suas nostalgias); os do ambiente (evoca-se a cidade, outras cidades conhecidas, o campo, os vários tipos de ruralidade); os da tipologia humana (o amolantesouras, o cego do harmónio, os frequentadores de café, etc., etc.); os da sugestão frásica e vocabular (um verso, uma frase — a sua capacidade evocativa poderão ser matéria para uma crónica); os da cultura (domínios da arte, vultos de escritores, leituras, etc.); miúdas situações do quotidiano anónimo; efabulações de tipo onírico que hesitam entre a vocação para um destinatário infantil e uma acentuada propensão do escritor para os domínios do maravilhoso e do fantástico que mais tarde veremos concretizar-se melhor na sua restante obra.

São, assim, bastante diversas na matéria, as crónicas de José Saramago; porém em geral obedecendo a um modelo singular que, se não é fixo, se reparte por alternativas não muito diferenciadas. Se o próprio título da primeira colectânea aponta para uma dualidade que, através da coordenação, justapõe complexificando em vez de simplistamente praticar a disjunção (*Deste Mundo e do Outro*), e se o título da segunda pressupõe a noção de um «homo viator» que não é limite absoluto de si próprio (embora essa tentação possa surgir no seu caminho) mas entidade essencialmente definida pelos acidentes (acessórios) que congrega no (ou para o) seu caminho — temos nestes dois princípios de indicação estrutural informações fundamentais para a apreensão da sua crónica

como prática específica de um gênero determinado. Na verdade, quase sempre estes seus textos se dividem em duas partes: uma primeira parte de tratamento genérico do tema, sucedendo-se a sua especificação parcelar — sendo esta divisão submetida a variantes, que podem revestir as seguintes formas: enunciado de um tema/derivação para um tema afim; enunciado de um tema/derivação para um tema contrário ou contraditório; narração de um caso, ou fábula, ou história/considerações moralizantes (ou por ordem inversa); e outras. Quase sempre, portanto, a arquitectura discursiva se bipolariza, mantendo como resultado uma tensão ideológica, ou a sua conversão através da ironia ou da conclusão (ou abertura) claramente moralizante. Essa construção dual do texto aponta igualmente para uma oscilação de soluções, para um compromisso incómodo, para a necessidade de escolha, e outras atitudes humanas sempre definidas pela tensão, a incerteza ou mesmo a incompatibilidade.

Porque uma certa distensão epidérmica no modo de narrar ou de descrever de José Saramago não consegue esconder a violência da crítica (a sua crónica é quase sempre crítica), reflexiva, moralista ou satírica (campos do registo discursivo por onde se expande). Com uma agravante: a da integração e *exposição* do sujeito da escrita em muitos dos seus textos, integrando-o nesses raciocínios e tensões, englobando-o em todos esses mundos (e outros mais, ou o imenso outro que não é este, e por isso faz vibrar profundamente a nossa imaginação) e fazendo mesmo dele matéria discursiva primeira. Que por isso mesmo não pode evitar a reflexão essencial, a que se orienta em torno da crónica como gênero, seus possíveis e suas realizações; sempre escudado (para salvaguarda de um pretensiosismo descabido ou de uma lite

ratice incómoda) por essa magnífica capacidade de estabelecer cumplicidades explícitas com o leitor que é um dos maiores encantos da prosa de José Saramago (que assim igualmente exorciza, no apelo da companhia e nos intervalos da violência constativa e crítica, uma enorme sujeição à vulnerabilidade).

No termo deste capítulo sobre a crónica, forçoso nos é referir ainda um livro posterior de José Saramago que muito tem a ver, não só com o estilo utilizado nestes seus escritos, mas também com a mundividência e com a concepção do literário que os informa. Refiro-me a *Viagem a Portugal*, de 1981. Será esta obra, em princípio, integrável na conhecida categoria dos livros de viagens, muito embora a realização da viagem no país de origem e de permanência (como é aqui o caso) não seja componente habitual deste tipo de literatura; neste caso, porém, preferimos integrá-lo numa zona de hesitação entre a crónica e a ficção (zona que adiante especificaremos melhor em relação a outros textos do escritor), não só porque assume grande parte da caracterização com que abrangemos as suas crónicas mas porque se constitui como uma história (quase uma ficção) em que o autor é «o viajante» e em que a especificidade das terras e dos seres com quem se cruza durante o seu itinerário determinado pelo país, a sedução ou estranheza que sobre ele exercem, são tratados num registo de seriação descritiva, sim (como na literatura de viagens), mas fazendo avultar os saldos reflexivos e os desvios líricos, quando não irónicos (como na crónica) e, sobretudo, a componente mágica da sua selecção, o entretecer propositado ou casual de atitudes, a fulgurância dos encontros ou a lateralidade das emoções, como faria num dos seus romances.

Aliás, não será por acaso (e citamo-lo apenas a título de exemplo) que uma das crónicas de *Deste Mundo e do Outro*, que parte justamente da consideração das *Viagens na Minha Terra* de Garrett, se especifica, na sua segunda parte (aliás aqui homologamente bifurcada), para o tema da viagem, e da viagem na nossa terra, homóloga desse «prazer digressivo» de Garrett, também desvio de caminhos no caminho discursivo do texto. E escreve José Saramago (e repare-se em toda a metáfora imbricada da viagem e do discurso): «Pois (agora é que eu chego) o melhor das Viagens é exactamente a viagem — a crónica. Se o leitor não conhece ou já não está lembrado, abra o livro e saboreie. Começa logo no título: Viagens na minha terra. Lidas estas palavras, faz a gente uma pausa, deixa que os olhos escorreguem para o vago da meditação e murmura: viagens na minha terra. A terra de que se fala não vai além de Santarém, ainda fica muita légua por andar e outros vales com outros rouxinóis — ou sem eles. (...) Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar, do horizonte desta mesa, essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crónicas, que são como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração. E então veio-me cá de dentro uma grave e grande cólera contra a literatura que de tudo faz motivo e ocasião. Pensei que uma cura de silêncio. Mais silêncio?, pergunta daí o leitor. Não, respondo-lhe eu: um silêncio diferente. O silêncio de quem reflecte, de quem se recolhe a si mesmo, de quem pensa e mede as suas forças. O silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças

preciosas que a viagem lhe vai exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando», 52-53.

A citação é longa, mas demonstra muitas das observações feitas ao longo do capítulo; assim como demonstra a procedência de um dos temas maiores da obra de José Saramago: o tema da viagem. Viagem que ele identifica com a crónica: percurso do espaço, excursão no tempo; a partir do homem: que escreve, situa, e, ele só, constrói. «Deito-me ao comprido do barco que a corrente leva e vejo passar ramos verdes, brancas nuvens, céus de azul e pérola, aves prodigiosas. Cai sobre mim uma funda e dolorosa alegria», *DMO*, 232.

CAMINHOS DE FICÇÃO

O que ficou dito sobre a crónica terá mostrado como este tipo de textos, constituindo embora um tratamento peculiar de um género relativamente definido na sua frouxidão de estrutura, abre perspectivas claramente ficcionais na obra de José Saramago: porque utilizam processos de tipo memorialístico que permitem caracterizar-se uma figura humana e os seus vários tempos, diversamente convocados; porque se abeiram de ambiências psicológicas tanto como de concretos delineamentos físicos; porque urdem esboços de narrativa e de enredo, embrenhando o mais concreto acontecer em vagas e miríficas conjecturas de uma prodigiosa imaginação. *Deste Mundo e do Outro*, título do primeiro livro em prosa da obra de José Saramago, contém todo um programa de relações entre a realidade e a fantasia, entre o ser e o seu desejo, entre a pessoa e os outros que ela considera e que constituem todo o universo de alteridade, entre a

natureza e o fantástico, que veremos desenrolar-se em moldes precisos, e progressivamente mais ricos ao longo de toda a sua obra.

Em 1975, José Saramago publica *O Ano de 1993*; em 1977, *Manual de Pintura e Caligrafia*, seu primeiro romance reconhecido; em 1978, *Objecto Quase*, colectânea de contos; e, em 1979, o conto «O ouvido», na obra colectiva *Poética dos Cinco Sentidos*. É este conjunto que irá ocupar-nos agora para, na sua aparente dispersão e diversidade, verificarmos como toda uma mundividência se vai aqui organizar no sentido de constituir o essencial do universo ficcional de José Saramago.

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 indecisão de caminhos interpretativos que pode abrir. Embora nenhum subtítulo o integre num género literário determinado, certas indicações do autor parecem situá-lo no domínio da poesia, e com efeito a sua estrutura, organizada em 30 partes (poemas ou capítulos), assenta na escrita versicular, que aliás encontrámos em alguns textos de *Provavelmente Alegria*; no entanto, há um fio narrativo sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística — sendo sobretudo perceptível a intenção fantástica que, hesitando entre um maravilhoso de índole profética e uma nítida tendência para a ficção científica, pela primeira vez organiza com coesão orgânica numa obra do autor esta fundamental convergência «deste mundo e do outro». Herda assim este texto da prática da crónica o tom sentencioso e a tendência moralizante (ou, pelo menos, judicativa) que irão persistir na sua restante obra; de algumas das melhores páginas dessa sua

importante actividade de cronista, assim como da experiência lírica, traz ele também um veio poético, essencialmente expresso pelos processos metafórico e alusivo, que lhe comunicam uma funda capacidade evocativa; mas o seu mais importante sentido situa-se, a nosso ver, no esforço de transposição que pela primeira vez José Saramago pratica em relação ao tratamento do mundo, que já não é aqui abordado enquanto circunstância efectiva mas como formulação poética literal que, justamente por essa sua natureza poética, adquire uma significação humana, não só pela mensagem de conhecimento que se procura transmitir, mas também pela irradiação semântica multivalente que a criatividade verbal produz nos efeitos criados pela sua leitura. Assim, cria-se neste texto um mundo fantasmagórico, de tempo parado em «paisagem de Dali», com o Sol a afundar-se num poente irreal que provoca uma sombra corrosiva, devoradora do humano, na cidade que a peste invade e onde uma ocupação-repressão cruel e mecânica desfigura os seres e os leva a um refúgio doloroso no exterior; os gestos de ritual ganham proporções que certas páginas das crónicas já haviam indicado («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», é um início que irá ser trabalhado em *A Jangada de Pedra*) e uma luta surda e tenaz se desenrola no sentido de se tentar a libertação, enfim conseguida, em relação a uma organização urbana de cerrada opressão e artificialismo de pesadelo, onde a escala humana é reduzida no sentido de uma réplica a Orwell, e a valorização do tempo se faz em função de uma reabilitação da natureza: sol-pôr / nascer do sol; morte / nascimento (mulher grávida, criança); silêncio / música

ou grito / silêncio (quase sempre o silêncio resolve a antítese entre o vazio e a plenitude, na obra de José Saramago); o grande olho (mecânico, vigilância suprema e temível do ordenador) / o sol; morte / amor. A tarefa da libertação está confiada à massa dos habitantes («Ó este povo que corre nas ruas e estas bandeiras e estes gritos e estes punhos fechados enquanto as cobras os ratos e as aranhas da contagem se somem no chão» — e a circunstância efectiva de 1974 reabsorve por sua vez esta elaboração poética), conduzidos pelo homem que, extinto o fogo, ousa roubar a luz do Sol, e sancionada pelo par cujo amor é recebido pela árvore, «juntando a seiva e o sangue», e criando novos deuses: a montanha e o Sol — mas «definitivamente só ficou o rio porque os homens vão mergulhar nele as mãos e o rosto e têm estrelas nos olhos quando se levantam / Enquanto as águas por sua vez transportam ao céu e ao sol se o há a turbidão salgada das lágrimas e do suor / E as plantas verdes que dentro de água vivem estremecem sob o vento que traz aquele cheiro de homem a que a terra ainda não se habituou», 53. O rio, motivo tutelar da obra de José Saramago (como a estrela, como o mar, «que é o princípio e o fim de todas as coisas», v. g. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *A Jangada de Pedra*), figura de certo modo o ritmo caudaloso e inestancável desta toada versicular, destas vagas de nostalgia e de impulso construtivo que, mais do que poesia lírica, apresentam talvez um fôlego épico (onde o sentido profético se insinua na sugestão de repetição dos tranSES do sofrimento social e nos sibilinos avisos de uma voz secular) que, aliado à urdidura novelística e ao encadeamento narrativo, fazem deste texto, a nosso ver, o grande pioneiro de uma concreta nova ficção na obra do autor; do que

ele próprio parece aliás dar-se conta neste versículos riquíssimos de sentido: «Talvez este silêncio seja o esforço abrindo os foles do pulmão prosaicamente abrindo ó sem poesia abrindo / Para começar o outra vez doloroso nascimento duma primeira palavra», 51.

Nascimento da palavra, encontro da palavra, recriação do quotidiano numa dimensão estética original, eis uma das preocupações de José Saramago; e sempre na sua obra podemos sentir este fascínio pela novidade que surge de uma revelação fortuita que se desprende da rotina, este encanto pela palavra poética singular inexplicavelmente (artisticamente) arrancada à comunicação de todos os dias. Nesta temática se insere o lindíssimo conto intitulado «O ouvido», que faz parte de uma publicação colectiva, *Poética dos Cinco Sentidos*, de 1979; só que aqui, antes mesmo da primeira palavra, o exercício de congeminação e de captação da pureza inicial se aplica à própria origem do som, e a essa relação que já notámos entre o verbo e a formulação do mundo, entretecida de sonoridades e de silêncios, feita primeira acção humana acompanhando o gesto — a manifestação oral. O ouvido, neste texto, mais do que sentido passivo, articula a apreensão do som com a sua emissão e é esta, na sua complexidade gradual (vital e semiótica), que fundamentalmente cobre o corpo temático do texto. «O primeiro som, em tão grande silêncio nascido», é vibração cósmica, imediatamente canalizada para um perspectiva humana ou cultural («corrente de ar», «respiração necessária») — e é preciso saber que a motivação pretextual deste escrito se situa na tapeçaria de Cluny que tem o mesmo título, e cujo corpo central, entre as damas, o leão e o licorne, é um órgão —, é «um estalido de articulação, um murmúrio de músculos, o que for que seja

sair do mundo de contemplar», e por isso indissociavelmente ligado ao gesto (atitude), que afinal lhe confere a essencial significação, que aliás pode ser (como é no texto) o surgimento da música. E Saramago conclui estas páginas com a abertura para campos semânticos tão do seu agrado como a fundamentação humana da arte, a ideia que a impele e a grande plenitude que é a da satisfação que se segue ao efeito de comunicação: «Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de humanos, o que tão grandes coisas significam. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio» (final do texto).

Antes da publicação de «O ouvido», José Saramago edita *Objecto Quase*, colectânea de contos de que já conhecíamos «O Embargo», entretanto publicado separadamente em 1974; e, se tanto «O ouvido» como *O Ano de 1993* testemunham de uma preferência por largos espaços de criação e reinvenção (vital e humana) que se opõem aos exíguos quadros de contensão estética (tapeçaria de Cluny) e de opressão social e política (a cidade vigiada), a verdade é que *Objecto Quase* se situa numa linha temática que directamente procede de *O Ano de 1993*, verificando-se apenas a mutação formal do versículo numa prosa enxuta, sóbria, por vezes mesmo de uma austeridade homóloga da violência seca da significação que veicula. Trata-se de um conjunto de contos onde fantástico e certas componentes da ficção científica se misturam («Embargo», «Refluxo», «Coisas»), criando uma atmosfera conjunta de maravilhoso que muitas vezes se constrói a partir de uma fissuração insólita, ou desmesurada, do mais banal quotidiano ou do acontecimento mais efectivamente demonstrável (é o caso do conto «Cadeira», onde de forma fabular, quase mágica na sua

ironia desconstrutiva e devastadora, se narra o acidente que provocou a morte de Salazar; é o caso ainda de «Centauro», evocação do homem-cavalo, captação do sentido da mais bela animalidade humana — ou humanidade animal — que mais uma vez insiste na criatividade orgânica de sentido estético, mesmo quando à beira de uma morte inaugural: «O mundo parecia um deserto suspenso da palavra povoadora», 133; e de «Desforra», três magníficas páginas que estabelecem contraponto com o conto anterior, em jeito de competição humano/animal no plano da sexualidade, e onde o encontro do homem com a mulher passa por essa sugestiva simbólica de Saramago, que encontra no barco e no rio dois dos seus motivos mais ricos de fluidez, entrega e plenitude: «O rapaz olhou uma vez mais o rio. O silêncio assentava sobre a líquida pele daquele interminável corpo», 139). «Embargo» narra o percurso de um automóvel atingido pelo desvairo da falta de gasolina, que pára em todas as bombas, que não deixa sair o condutor, que marcha num literal sentido «automóvel» até se extinguir o seu mecânico impulso quando finalmente a gasolina do depósito se esgota; «Refluxo» traça o quadro inesperado da construção de um cemitério gigante e totalitário, espécie de topofagia da morte que um rei déspota quer afastar de si a todo o custo; «Coisas», o conto mais ligado ao título igualmente insólito do volume (sugerindo a indecisão de fronteiras entre o humano e a sua reificação forçada — ou, por outro lado, todo um mundo orgânico que se pode entrever no aparente estatismo inerte e desvitalizado dos objectos), ocupa-se justamente de um processo de mutação dos homens em objectos e vice-versa, terminando com a inevitável lição humanista de reconstrução: «Agora é preciso reconstruir

tudo. / E uma mulher disse: — não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas». É aliás flagrante a semelhança entre este conto e *O Ano de 1993*, quer pela atmosfera de insólito criada, quer pelos processos de opressão que efabula. A sua natureza é porém mais claramente alegórica, quer pelo tipo de inversão de valores aqui praticado, quer pela organização imediatamente ficcional adoptada; no entanto, a própria construção alegórica confere um grau poético a estes textos que os afasta da urdidura romanesca que de modo bem vincado vai caracterizar a produção posterior de José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, é um livro que consideramos ainda incerto (e inserto) nesta zona de flutuação em que a escrita de José Saramago aglutina processos de captação viva de estratos do mundo circundante efectivo (paisagens, estados, interiores, ambientes, atitudes, gestos) com elaborações fantasiosas de cariz mágico ou fantástico que no entanto são quase sempre prolongamentos (ou factores originais) desse mundo real que assim se concebe como complemento essencial das fontes do imaginário. Diríamos mesmo que José Saramago, na sua carreira, arranca da liberdade total da poesia, censurando-a de certo modo, para dessa censura e da inevitabilidade da sua razão de ser nos dar parte aberta e autêntica nas crónicas, e mergulhar com rigor de salto (ou amadurecimento de escrita) nos universos condicionados mas de prolongamentos libérrimos da ficção, nela sentindo finalmente que todas as dimensões da sua obra podem confluír.

Manual de Pintura e Caligrafia não é ainda, a nosso ver (como vai ser *Levantado do Chão*) o ponto de confluência dessa descoberta; *Manual* é o cadinho de ela

boração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago, e daí a sua grande importância e originalidade na consideração evolutiva da sua obra. Essa descoberta vai efectuar-se a partir da invenção do outro, isto é, do herói, e o *Manual* é justamente a história de uma personagem a tentar fixar-se, a tornar-se independente (relativamente, pelo menos) do autor. Assim, é neste texto que adquirem proporções importantes dois temas maiores da obra de José Saramago: o tema do duplo e o tema da viagem. Pela primeira vez escreve uma obra que se apresenta como um romance e que, deste modo, dispõe de personagens — personagens cuja consideração é conduzida por um ponto de vista fixo, o da primeira pessoa narrativa, que é o herói do livro. Curiosamente, essa primeira pessoa narrativa aparenta-se com o sujeito condutor das crónicas, quer pela exposição subjectiva que pratica, quer pela experiência de que dá conta, quer ainda pela relação lúdica que entretece com a linguagem; no entanto, das crónicas não guarda a vibração emotiva ou crítica, apresentando pelo contrário uma prosa seca e económica bastante mais afim dos contos fantásticos de *Objecto Quase*. É, assim, um herói à deriva, este que nos aparece no *Manual*, que assume a enorme responsabilidade de uma perspectivação narrativa sem possuir a espessura suficiente para a enquadrar e produzir. Verificamos a certa altura que se trata de um herói a construir-se (ou a descobrir-se) e que essa construção se processa pela escrita como meio de conhecimento. Com efeito, H. (inicial que o designa), pintor de retratos, sem talento, fabricante técnico de cópias de figuras sociais próprias para se pendurarem nos salões, começa a sua narrativa por dizer que está a pintar um retrato paralelo de S. (a personagem que oficialmente retrata para os académicos

fins costumados) e por escrever as suas impressões sobre as insuficiências que reconhece na sua forma de expressão artística. Vários duplos assomam, pois, logo à partida: a relação literatura/pintura, já patente no título, e que dá origem à exposição dessa crucial problemática que é a da representação em arte (conforme aliás Luís de Sousa Rebelo acentua no prefácio à 2.^a edição); a relação objectual especular (dois quadros partindo do mesmo modelo e prosseguindo fins diferenciados), repartida entre a mentira e a verdade, a convenção e a autenticidade; a relação (decorrente da anterior) entre a ficção e a realidade, entre a escrita e a vida, propondo, a partir dos exemplos de Defoe, Rousseau e Yourcenar, que «toda a verdade é ficção», 134; a relação entre o ser e o parecer (S., que ele retrata, é realmente *esse S.* — e a atracção significativa funciona na aglutinação entre a inicial e o défctico — ou é outro?), a relação entre o *eu* e o *outro* — é a escrita em torno do ser de S., S de ser ou de Saramago, que faz avultar o ser de H., essa inicial mais que todas neutra e inoperante que começa a *história* («e como de ficção, se parte dos fios da trama são história?», 118) no reconhecimento da sua insignificância, alheado das coisas, dos seres e da vida, e justamente através da escrita, do percurso de reflexão que ela proporciona, acaba por se descobrir a si próprio como entidade relacional e propulsiva, capacidade determinante, actor das cenas do mundo, que termina a narrativa anotando o projecto de pintar o retrato do ser amado (de M., — de mulher, de minha ou de meu, já que é o determinativo de posse selectiva que contribui para criar nele o sentimento de identidade), trabalhando agora, no fim do texto que é a ficção tornada verdade (encontro da vocação, encontro do amor, encontro da consciência polí-

tica — a última página do romance é a pincelada breve e eufórica da madrugada do 25 de Abril), no seu auto-retrato, que dá a medida do encontro de si próprio através da deambulação pelos outros. Essa deambulação, percurso de escrita que inculca na personagem a noção de tempo interior e exterior que a pintura não pôde incutir-lhe («Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe», 172), aponta o tema da viagem, de feição alegórica central em toda a sua obra («caminhei em círculo e cheguei ao lugar onde estivera — depois de ter viajado», 274), tanto como de exercício de escrita, enquanto processo literário deste livro onde as páginas que o escritor escreve para mostrar aos amigos (aos outros) são apresentadas sintomaticamente como «impossíveis crónicas» (sinal de uma entrada deliberada e protocolar na ficção) e como esboços autobiográficos em forma de «narrativa de viagem». Para além do que possa haver (e há) de autobiográfico no *Manual*, a noção de autobiografia funciona como um efeito especular mais (biografia da personagem dentro do livro, como o retrato do retrato da personagem a retratar), como um acrescido desdobramento de duplicidades. Ora todo o sentido deste livro parece concentrar-se na passagem de um duplo descoincidente (e por isso alheado, insatisfeito, insituado) para a duplicidade coincidente que é o encontro perfeito do outro e de si mesmo — e a cena de amor com M., no final, é belíssima e de uma intersubjectividade perfeita. Por isso a «caligrafia» do título (noção académica e pictórica de escrita, imagética) se justifica por essa indicação de «manual» (a mão que se detém e insiste, na pintura, a mão que vai em frente na

escrita, em relação à qual H. confessa: «é sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina», 54), sendo o manual o volume de iniciação que no entanto só pode iniciar porque parte de um repositório de conhecimentos adquiridos e facilitados — como a narrativa de viagens a Itália que H. nos dá nos seus escritos, entusiástica e banal soma descritiva de visitas a museus que lhe dão o sentido do conhecimento e a perfeita noção da relação espaço-tempo: «sem outra ideia senão a de contar uma viagem para depois lhe chamar exercício de autobiografia» (146), «viajo devagar. O tempo é este papel em que escrevo». Ou: das naturezas mortas que enchiam o atelier do seu tempo de pintor académico aos quadros de Lorenzetti, «os mais belos do mundo, duas paisagens miraculosas», passando pela imagem infantil da morte do pardal recordada pela contemplação das aves de Trubbiani em Veneza. Ou ainda: isolar pela palavra, no coração do espaço, a intensidade do tempo que decorre e se percorre.

Manual de Pintura e Caligrafia é o lugar da escrita onde desembocam processos multimodais de confrontar o indivíduo com a fabulação literária, algo dispersos na sua variedade desencontrada, como desencontrada é a personagem que os experiencia. Ele recolhe dados de uma carreira até aqui muito rica, a que só ainda o teatro falta para lhe dar toda a orgânica da sua poligrafia, e recolhe-os numa proposta de mudança a que o leitor crítico não pode deixar de ser sensível: «Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro». No plano da ficção, este é o programa de José Saramago. A viagem vai continuar, diferente. Numa diferenciação que é assunção de tudo o que este livro recolhe (a simbólica do barco no rio funciona sempre como um *leit-motiv*), que é também, e por

isso mesmo, a criação do deserto e do silêncio (outros motivos condutores) que precedem e significam o encontro do homem, dos seus e da palavra: «esta caligrafia, este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento», 50. Nesse deserto de solidão criada, de rejeição do múltiplo e do idêntico, nascerá daí a algum tempo a invenção de um romance novo e a glorificação pública de tantos esforços tão empenhadamente prosseguidos. Irrecusavelmente, *Levantado do Chão* (1980) inaugura uma série romanesca que se confunde hoje com o modo literário mais original de José Saramago.

A SEDUÇÃO DO TEATRO

A Noite (1979) é a única peça de teatro publicada por Saramago antes de iniciar a série romanesca que vai organizar o seu modo literário mais característico; duas se lhe seguem: *Que Farei com Este Livro?*, de 1980, e *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, de 1987. Tanto quanto sabemos, correspondem estas obras a encomendas feitas ao autor; não deixam por isso de constituir um conjunto significativo, que fundamentalmente abordaremos para tentar entrever as conexões que estabelece com a sua restante produção, nomeadamente no que diz respeito à organização dramática e ao modo como esta se articula com o vário entendimento da ficção manifestado ao longo da obra de José Saramago.

Verdade, invenção, tempo, viagem, conhecimento, alteridade — são componentes fundamentais do seu jeito ficcional. E de que modo se vai compor o seu drama?

A Noite é, ousamos dizê-lo, uma peça de *circunstância essencial*, passe o paradoxo. Pensar de modo dramático o 25 de Abril (ou melhor, a sua recepção; e mais adequadamente: a sua *notícia*) corresponde a um fantasma positivo cultivado por todos nós (digamos assim, de maneira optimista). Com efeito, esta peça dá-nos conta dos acontecimentos que preenchem a redacção de um jornal na noite de 24 para 25, com as suas rotinas, o seu desinteresse, as suas pequenas revoltas, os seus conflitos, os seus afectos, as suas bajulações, as suas conveniências — até à notícia do estalar da revolução e ao modo como o jornal, enquanto conjunto de pessoas que o fazem e enquanto veículo de texto informativo, a concretiza. É, pois, uma peça de celebração, um hino a um tempo presente que arruma o passado, um escrito de construção gradual da euforia. Toma-se o grupo como meio fundamental da situação dramática, nele se distinguindo o corpo da tipografia e da direcção e administração como, respectivamente, força positiva e negativa, debatendo-se o conflito no corpo intelectual por excelência, o da redacção.

Que Farei com Este Livro?, publicado em 1980, poderá consistir numa homenagem a Camões, já que é toda a problemática da publicação de *Os Lusíadas* que aqui se dramatiza: o desinteresse do rei e da corte, a miserável situação material do poeta e de sua mãe, as relações com a Inquisição, o negócio do impressor. No entanto, a força extraordinária que esta peça adquire, no seu respeito pela situação histórica (política, social e linguística), é a de justamente poder ultrapassá-la para constituir um libelo contra a situação desprotegida do escritor, que é de todos os tempos mas porventura mais nossa, mais atentos que deveríamos ter-nos tornado às relações de produção no

meio cultural, nomeadamente no literário — e essa intenção torna-se mais sensível através da proeminência que na acção se dá a personagens como as de Diogo do Couto e Damião de Góis, que alargam a simbologia criativa do escritor-poeta à da liberdade de pensamento e de contestação. No entanto, não se pode já falar aqui de corpos colectivos, como na peça anterior, embora o meio intelectual e o cortesão estejam bem marcados; trata-se, de preferência, de uma relação entre o indivíduo e o tempo que vive, inóspito, opressor, indigno — e da relação deceptiva daqui decorrente. Aliás, a peste e o nevoeiro (figurando, respectivamente, a ambiência criada pela Inquisição e a mentalidade confusa do jovem rei D. Sebastião) são motivos alusivos recorrentes deste argumento negativo, onde só as ideias dos intelectuais podem ganhar raiz, amparadas pelo amor, por alguns laivos de espírito de tolerância e pelo sacrifício maior da fidelidade à criação mediante a perda de tudo o mais. A visão que se dá do poeta sustenta-se em toda a força evocativa do seu tempo mas não é uma visão histórica, antes uma visão fabular, porque o destino de Camões inspira ao leitor pena, o de Damião de Góis admiração — e talvez que só a presença marginal, mas insistente, de Diogo do Couto reconduza o tempo aos seus próprios limites, porque decide abandonar a pátria regressando à Índia («Na Índia, não somos mais alegres, é verdade, mas a terra é outra, não terei mais obrigações para com ela, apenas viver», 122) e porque enuncia o programa trans-histórico verdadeiramente construtivo («Os melhores sonhos são os que se fazem com os olhos abertos, não os da cegueira», 52).

Tempos precisos na História escolhe assim (ou aceita) José Saramago para construir os seus textos teatrais;

sendo-lhes fiel na ambiência fundamental, sempre porém os ficcionaliza, em obediência àquele preceito elaborado no decurso de *Manual de Pintura e Caligrafia*: «Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim (...). Tento perceber, inclinado a afirmar que toda a verdade é ficção». O seu modo dramático mais não é que uma obediência ao cânone dialogal do género, e ganham relevo no seu teatro, mais que a acção ou as personagens, o modo psicológico de adaptação dos eventos conhecidos e o alcance, de cada vez mais fortemente simbólico, que o autor procura conferir-lhes. Deste modo, a sua terceira peça (e última obra publicada, no momento em que escrevemos estas páginas), *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, vai constituir um grau mais na ficcionalização do tempo histórico, passando para a actualidade o prolongamento da acção do santo e transportando-lhe o significado numa metáfora conjunta e lapidar. Francisco regressa à vida, reencontra todos os que em vida o acompanharam — mas os tempos mudaram e a acção da ordem, agora chamada «companhia», completamente se alterou. Há, logo de início, uma sensibilização à mudança de sentido das palavras que, sem perderem a sua justeza etimológica, completamente degradam a situação que designam pela perda da sua motivação semântica (o «superior» é agora designado por «presidente»; a «cruz» passa a «cabide»; o «mistério» torna-se «segredo»; e os próprios «hábitos» dos membros adquirem o seu sentido literal moderno reduzindo-se a fardas que só se vestem para entrar na sala de reuniões). Assim, depois de dramatizar a celebração da festa do tempo, com *A Noite*, e o seu mais profundo desencanto, com *Que Farei com Este Livro?*, Saramago dramatiza agora a perda do sentido das palavras, dos actos,

das cerimónias, ou, mais exactamente, dos motivos da luta, da perda desse tempo, — e isso não é certamente alheio ao condicionalismo sociopolítico que se tem feito sentir nos últimos anos em Portugal e ao desgaste cultural que entre nós tem produzido inversões de sentido, de intenção e de resultados, em muitos níveis das nossas relações de pensamento. Por outro lado, questionam-se de modo nitidamente alegórico noções como as de «pobreza» e de «santidade» (em vez delas poderemos ler muitas outras: despojamento e militância, por exemplo), criticando uma noção ocidental básica que é a da valorização espiritual da escassez e a entronização do sacrifício. Nesta peça, Saramago retoma de forma muito sua (mas pela primeira vez dramaticamente) as relações entre conhecimento e alteridade, com uma forte implicação temporal, e procura de novo reconverter os exemplos culturais fabulares ou míticos (pelos quais sente inegável fascínio) a uma radical dimensão humana, à qual uma imperiosa necessidade ideológica é reconhecida. Diz Francisco, a terminar: «Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa. (...) Tomarei o nome de João, que é o meu nome verdadeiro. Se vou para outra vida, outro homem serei»; e outro não é o sentido da réplica final de sua mãe: «Vou ajudar João a escrever a sua primeira página», reconhecendo o renascimento do filho e tomando para com ele uma atitude que adquire toda a sua força quando ligada à frase da *Cartilha Maternal* de João de Deus que funciona como epígrafe do texto.

Podemos talvez dizer por agora que o teatro de José Saramago é uma forma textual diferenciada de uma mesma mundividência literária que encontra nas relações entre verdade e ficção, entre tempo e reflexão, entre viagem e

conhecimento, o essencial da sua problemática — e que a sedução pelo teatro, que não será decerto a forma privilegiada da sua manifestação artística mas que adquire um aperfeiçoamento gradual ao longo destas três tentativas, corresponde até certo ponto, a nosso ver, à necessidade exemplificativa e moralizante (didáctica, se quisermos) de mostrar ao vivo, *representando-as* para além da mimese narrativo-descritiva, para além da dualidade irresolúvel e incerta literatura/vida, as parcelas de uma totalidade expressiva que cabe ao escritor explorar e transmitir.

A INVENÇÃO DO ROMANCE

Na carreira de José Saramago, ao encontro da palavra poética segue-se o encontro do género privilegiado: o romance. Mas é essa palavra que o funda, semente lírica que faz vibrar a ideia, nessa vibração implicando o escritor que a produz, esse mesmo que é o sujeito activo do trabalho de escrita e que vimos erguer-se literariamente diante de nós com força maior nos livros de crónicas, seus traçados essenciais do caminho principal que se abriu na determinação cerrada de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Vimos como o *Manual* hesitava entre a ficção e a verdade, entre a representação do mundo e do homem (o pintor que escrevia os factos da sua vida) e a produção de um mundo específico que é o da arte (criação da obra, reflexão sobre essa criação, sobre a própria linguagem que o veicula), entre o homem e o tempo (o eu que se perde e se recria, e essa duração simultaneamente corrosiva e modeladora que lhe permite ser). Em 1980, com a publicação de *Levantado do Chão*, verifica-se que José Saramago escreve o seu primeiro grande romance, e isso

não porque modifique o cânone da novelística (em muitos aspectos, *Manual de Pintura e Caligrafia* foi o seu texto romanesco mais inovador) mas justamente porque, parecendo querer ir ao encontro do romance como género narrativo paradigmático, ergue afinal uma obra que desse paradigma assume o fundamental, mas onde o fundamental se transfigura pela acumulação da experiência literária anterior, intensa e diversa, disso resultando uma proposta de urdidura ficcional muito específica que imediatamente vai ao encontro da sensibilidade fascinada dos leitores contemporâneos.

Levantado do Chão é, antes de mais, a epopeia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não (mas quem os não conhece não terá mais desculpa para a sua ignorância, depois da publicação desta obra), que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma total impossibilidade de viver. O relato do narrador (que não se dá na primeira pessoa narrativa mas curiosamente se trata a si próprio como «o narrador», na terceira pessoa — o que implica desde logo um efeito de sobredistanciação em relação ao modo brechtiano de implicação do leitor) ocupa todo o século, com incursões esporádicas e fabulares pelo passado que vão até ao século XV, mas detém-se sobretudo na série familiar que, em três gerações (Domingos Mau-Tempo, seu filho João e seus netos António e Gracinda, esta casada com outra personagem central, António Espada), vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total. O romance é, assim, a história de um fatalismo desenganado, constantemente combatido pelo apontar da esperança dificilmente feita luta: os primei-

ros lampejos de ilusão surgindo com a República (e as poucas letras que a João Mau-Tempo ela dá — o único que saberá ler, antes da neta Gracinda, que o aprenderá do namorado), logo esmagados pela justaposição idêntica de um patronato de linhagem que a GNR tem por missão apoiar; as perplexidades da guerra — a primeira, a de Espanha, a libertação da Europa e o recrudescimento da repressão policial em função da organização de uma consciência política a cimentar-se —, as reinvenções do pós-guerra, as prisões brutais, os assassinatos, a inquietação dos anos sessenta e o advento do 25 de Abril (narrativamente marginalizado, significante máximo de uma centralização cultural e política que deixa os escusos recantos do País no costumado abandono), o despertar final das consciências, empurrado pelo sofrimento, pela vontade e por uma informação inevitável — os jornais, a rádio — culminando no ponto máximo desta gesta que é o da ocupação das terras, a constituição das cooperativas, esse «dia levantado e principal», 366. Romance político, pois; e sociocultural, no sentido mais pleno destes termos. Mas romance de uma nostalgia bucólica que só se não consente pelo impossível prosseguimento de uma atmosfera de brandura, romance de amores rústicos e mágicas ancestrais, romance que é um hino à natureza e um cântico da terra que deplora seus fins de tormento dos humanos, gente feita instrumento, que custa a erguer-se do utensílio em que se tornou, mas que a crença no trabalho, no tempo e na vida alçam finalmente à luz redonda do dia.

O Tempo. A nosso ver, o encontro da específica forma romanesca praticada por José Saramago é-lhe em grande parte proporcionado pela concepção do tempo. Este é o tempo da gesta (atitude activa do herói-sujeito, que o

narrador quase mais não faz que contemplar, descrevendo) e o da sucessão inexorável (que destrói, mas também transformando cria); e desta conjunção entre continuidade temporal e intervenção humana vai Saramago extrair uma noção de alteridade que, arrancada à sua marca simbolista de patologia e impossibilidade e à conotação de um plural indeciso de escolhas e certezas veiculada (simplificando um pouco ...) pela sucessão dos modernismos, é a proposta de diálogo entre todo o diverso, ou melhor, de conjunção acertada e dramática das várias condições que situam o homem no mundo, seu entrecruzar doce e fecundo, sua irreparável desarmonia que se deplora e compensa em literatura. Não há assim que estranhar a necessidade dessa presença emergente de um narrador que, tendo-se consideravelmente apagado em *Objecto Quase* e no *Manual*, repõe a sua condição humana exercitada à saciedade nas crónicas, e adquire a mescla de um saber cultural transcendentado, feito comedido demiurgo, acompanhando em jeito por vezes camiliano sucessos e personagens na indissociável atitude de uma ironia terna, de um sarcasmo dolorido, de uma violenta contensão de revolta inexaurível ou de apego indeslaçável.

Esta forma-romance vai ter uma realização ímpar nesse que é já um dos textos mais célebres da literatura portuguesa de todos os tempos: *Memorial do Convento* (1982). É este texto que vem clarificar as condições teóricas da capacidade que a literatura tem de representar o mundo, na concepção romanesca de José Saramago. Se *Levantado do Chão* se baseia em factos verídicos, de algum modo (maior ou menor) ficcionalizados, é porque Saramago entende que a história do mundo é a escrita conjunta da acção e da reflexão humanas (a prática e

o seu saber, agindo em interdependência dialéctica); mas *Memorial do Convento*, que relata a gesta dos operários setecentistas que construíram o Convento de Mafra — por determinação do rei que, vendo satisfeito o seu desejo de conseguir um herdeiro, o manda edificar em obediência a voto religioso —, vai ocupar-se também do feito singular, relativamente anedótico mas inaugural, da construção da «Passarola» pelo P^e. Bartolomeu de Gusmão. A verdade histórica, respeitada nos seus fundamentos e acessórios mais imediatos, é no entanto «desviada» de modo subtil mas evidente: os verdadeiros heróis da acção, que na óptica de Saramago são sempre os da construção popular directa, os braços anónimos, são uma espécie de «modelos» que Saramago demiurgicamente erige em representantes dessa massa popular, paradigmas desses braços construtivos, desses olhos iletrados mas mais que todos videntes — e Baltasar Sete-Sóis, o soldado maneta, é o braço nomeado dessa gesta, e Blimunda, sua companheira, a que inadvertidamente vê, capta e engendra os mais recônditos desejos humanos — as «vontades» que farão subir a máquina voadora do padre —, em muito feminino jeito de fertilização; Bartolomeu de Gusmão, esse, aliado em diálogo excepcional com o músico Scarlatti (então na corte de D. João V), o único que pode de raiz compreender as suas congeminações aladas, representa a possibilidade de articulação entre a cultura e o humano, entre o saber e o sonho, entre o conhecimento e o desejo. Deste modo se concretiza textualmente o postulado enunciado no *Manual*, segundo o qual são os caminhos da ficção os que mais justificadamente conduzem ao encontro da verdade. Mas a verdade do literário encontra o seu suporte numa representação verbal do mundo e do homem — e como é que

as palavras podem dizer o homem e o mundo, se elas só o dizem, no quotidiano efectivo, como espécies de legendas formuladas da vida que se vive? Toda a literatura (e muito especialmente a ficção narrativa) repousa neste equívoco de um verbo que cria um outro mundo à semelhança de outro verbo original, que criou (diz-se) igualmente o nosso (também numa escritura, anote-se), e é o equívoco do ser/não ser, da realidade/ficção, da materialidade-verbal/imaginário-inefável que produz este paradoxo magnífico que faz com que o romance seja o género por excelência da mentira, do fingimento (é atentar-se nas conotações de «romanesco», de «ficção»), e simultaneamente o mais adequado à expressão da verdade do mundo e do homem, dos seus mais precisos contornos, da sua mais lídima expressão. É justamente em torno desta noção central de *simulação*, inerente a toda a obra romanesca, que se organiza o labor ficcional de José Saramago. Criados os enquadramentos verídicos e os pontos nodais chamados «históricos» da acção do romance, ei-lo que efabula a mais impossível das histórias, fazendo distinguir o sobrenatural e o fantástico sobre o histórico de modo a quase o submergir completamente, e por isso mesmo fazendo avultar, sob a cobertura, a essencial dinâmica de um real multifronte, inapreensível, e exprimindo em absoluto as contradições da incessante viagem do homem sobre a terra, a sua vida; com os outros; contra alguns outros — porque entre a verdade e a ficção se situa uma simulação que não é estética, antes rotura ética do conjunto social harmónico, e essa é toda a problemática do erro, da deformação, da anamnese, da possibilidade de conhecimento que permite a formação ideológica do mundo e a sua formulação artística em termos de representação. *Memorial do Convento*

é a objectualização verbal orgânica de todos estes vectores éticos e estéticos, e nele teremos de salientar como pistas de estudo mais importantes: a construção narrativa, dupla e alegórica; os ambientes sociais particularizados; a admirável capacidade descritiva; a evocação fiel e impressiva do Portugal setecentista; o conhecimento dos meios cortesão, eclesiástico e popular; a emergência de um narrador que hesita entre as capacidades totais de demiurgo e a cumplicidade reduzida com o leitor; a intencionalidade poética; a tendência moralizante e justiceira, conjugada com a frequência do aforismo popular; a temática da construção, da obra, da ascensão, do sonho, do poder e do desejo. Sobre tudo isso, um ritmo romanesco inteiramente novo, que Saramago cria aparentemente apenas pela supressão das marcas gráficas dos diálogos e da substituição de grande número de pontos finais por vírgulas, que se multiplicam neste discurso, dando origem a uma toada contínua de raras e breves paragens, numa suspensão constante de tom de voz, de cadências poucas e de cláusulas cuidadas, prosódica e semanticamente medidas, que parece figurar uma espécie de olhar ou voz original que de longe (e paradoxalmente do futuro, sábia já de tudo) comanda o acontecer e o seu sentido, ou o vê desenrolar-se sem perplexidades demasiadas, apenas algumas doloridas nostalgias ou breves contentamentos, ou melhor o ouve transcourir no seu incerto labor de som contínuo que o Tempo acerta nos desajustamentos que motivam as acções, longa e constante viagem essa, a da vida, a nossa, a do texto.

De viagem mais uma vez se trata em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), de um ritmo discursivo contínuo que apaga as diferenças dos vários modos do dizer, também; e é mais uma vez o tempo que, sobrepondo-se

às outras perspectivas possíveis da ficção, vem agora criar duplicidades de incerteza, originando um herói vivo que se conjuga com um herói morto e com outro de só existência literária, tudo isto confundido numa obra de literatura, e mesclando assim mais uma vez, mas agora de modo mais escandalosamente apreensível, a expressão deste mundo e do outro, em que nitidamente e de forma irrealmente real o espaço concreto emerge, a Lisboa dos anos trinta, a cidade efectiva sobre cujo fundo imediato e brilhantemente recortado as sombras da ficção se esboçam. Tal como no *Memorial*, a evocação histórica de um espaço determinado é justa e fidelíssima; mais uma vez, porém, esse aparente «realismo» de expressão e de concepção, esse «concretismo» apreensível dos dados do quotidiano da época estão lá para apontarem para outras realidades fundamentais, um pouco à maneira de Kafka e do seu estilo imediato e directo veiculador das mais insólitas e perturbantes contingências que podem atingir o humano. Aliás, a capacidade descritiva de José Saramago torna-se, neste seu novo *Ano* (que deixou de ser o de 93 para recuar ao de 36, porém tão oprimido e quase tão incompreensível como o outro), muito mais demorada, quase exacerbada, detendo-se no mínimo pormenor, na sua consideração prismática, quer no que se refere aos ambientes físicos como a atmosferas ou atitudes psicológicas, numa quase pormenorização de «nouveau roman»; a própria efabulação se ajeita a este modo desdobrado de ficcionalizar, onde a temática do duplo ultrapassa as personagens (Ricardo Reis/Fernando Pessoa; Lídia/Marcenda) e a mundividência (vida/literatura; ficção/verdade; corpo/alma; ideal/real) para se ajustar ao próprio discurso romanescos, que não só expõe as cenas do romance como exhibe, numa espécie de parada

conjectural, várias outras cenas possíveis de acontecerem em vez daquelas e que o narrador ajunta, numa larga seriação de hipotética casuística. São fantasmas, dir-se-á, e são-no na plena acepção psicanalítica do termo, e como tal juntam ainda mais verdade à ficção proposta — mas são fantasmas que dizem ainda da duplicação emblemática das personagens Reis/Pessoa e da duplicação intertextual Saramago/heterónimos pessoanos.

Este jeito de desdobrar continuamente, em modos conjecturais, o discurso ficcional, contribui para acentuar o ritmo de continuidade textual que analisámos no romance anterior, fundamentalmente constituído a partir de um exacerbamento da parataxe (predomínio das ligações coordenativas sobre as subordinativas) que se concretiza na abundância da virgulação e na integração do discurso dialogal na mancha seguida do texto, suprimindo grande parte dos pontos e dos parágrafos. Não é, pois, um texto «aberto», o que Saramago oferece aos nossos olhos — e onde podemos normalmente distinguir com facilidade, e apenas pela diferença gráfica, os diálogos do discurso do narrador; é, pelo contrário, um texto muito cerrado, denso, onde diálogo e discurso do narrador se imiscuem, onde é difícil separar as falas das personagens umas das outras, onde a maior parte dos sinais emotivos de pontuação (exclamação, interrogação, reticências, travessões) se excluem. A continuidade é, deste modo, uma forma de sublinhar a temática do duplo, tornando indecisas as fronteiras que separam um do outro, postulando a necessidade de conjugação da diferença, imprimindo aos seus textos esta marca fundamental a que atrás chamámos diálogo do diverso, ou, simultaneamente, desprezando os acidentes protocolares da redacção para a constituição de uma fala romanesca essencial, como aliás neste

romance se indica a propósito da leitura que Ricardo Reis faz de uma carta de Marcenda, quando, «saltando de linha em linha, à procura do essencial, desprezou o tecido conjuntivo, um ou dois pontos de exclamação, umas reticências pretensamente eloquentes», 296.

O Ano da Morte de Ricardo Reis narra os acontecimentos desenrolados ao longo dos meses que Ricardo Reis passou em Lisboa até morrer, regressado do Brasil logo após a morte de Fernando Pessoa. Entre esses acontecimentos, dá-se especial realce à atmosfera político-social do País, ao ambiente lisboeta, aos acontecimentos históricos mais importantes (da caracterização do Estado Novo à efervescência da política espanhola que culmina com o golpe franquista, passando por um sem número de referências a casos mundiais) — e a toda uma intriga romanesca que se organiza em torno da ligação que Reis mantém com Lídia, uma criada do Hotel Bragança onde se hospeda, e com Marcenda, uma menina de Coimbra que também frequenta o hotel, acompanhada por seu pai. A mudança para uma casa alugada no Alto de Santa Catarina, o breve exercício da profissão em substituição de um colega na policlínica do Camões, a passagem pela Pide e os encontros frequentes com um agente que o vigia e a «contemplação» (termo de Ricardo Reis, como se sabe) do espectáculo do mundo que por aqui se lhe vai oferecendo (o Carnaval, uma ida ao teatro, os passeios pela Baixa, uma ida a Fátima) são os acessórios mais importantes da intriga — não esquecendo dois fundamentais: a ligação afectiva de Lídia a seu irmão Daniel, marinheiro revolucionário que morre durante a revolta do contratorpedeiro Afonso de Albuquerque, precedendo imediatamente, na lógica narrativa, a decisão de Ricardo Reis de acompanhar Fernando Pes-

soa no desaparecimento definitivo desta vida; e os encontros e conversas, que frequentemente pontuam o romance, entre estas duas entidades, simbólicas e fictivas a vários níveis: na verdade histórica do romance (integralmente respeitada), nada do que diz respeito às personagens centrais corresponde à realidade, e assim se propõe, como ficção supra-real — o regresso comum de Fernando Pessoa da vida além-túmulo; a existência efectiva do heterónimo Ricardo Reis; a existência «deslocada» da sua musa Lídia, mais propriamente localizada na ideal Marcenda (nome cuja construção gerundiva, que o próprio narrador aproxima do da Blimunda do *Memorial*, tem a marca de continuidade inerente ao ritmo destes romances — para além da relação com um radical latino que o faz significar «a que está a enfraquecer», «a que vai murchar», em contraste explícito com as «rosas» que nas *Odes*, e no *Ano*, sempre indicam Lídia). O texto do romance surge-nos, assim, como um entrecruzado hábil de real e de imaginário, de textos literários pessoanos com o texto de Saramago (que integra, como sempre, grande capital do tesouro popular e, neste caso, um intertexto social colhido em documentos e jornais da época — sem falar das citações de Camões que, como estátua, domina a área topográfica onde se desenvolve a acção e, também de modo simbólico, as directrizes de lusitanidade que de um modo ou de outro vão sendo ideologicamente integradas na obra). O tratamento ideológico deste texto (e dos outros textos ficcionais de Saramago) merece um estudo cuidadoso, nomeadamente pela fala presente que o passado assume em todas as suas implicações exemplares e didácticas, o que se traduz num estatuto do narrador que é dos mais complexos que a ficção portuguesa tem conhecido e que igualmente mereceria particular aten-

ção. Narrador que se define em função de um tempo conjuntural e conjectural (história e ficção), espécie de consciência infeliz na sua omnisciência desenganada (propensa à moralização, ao aforismo e à profecia) mas ao mesmo tempo satisfazendo-se com a perspetivação lúdica dos materiais que domina, fazendo humor com as suas possibilidades manipuladoras e comprazendo-se cinicamente (ou mesmo despidoradamente) no desvelar progressivo e pormenorizado dos meandros mais secretos das motivações das suas criaturas. Onde ternura e violência coexistem no prazer ansioso da devassa de qualquer oculto. E, se o intuito de devassar é inerente a quase todo o propósito ficcional, ele é aqui da maior pertinência para a formulação temática desta identidade vazia que é a de Reis, confundindo-se com a da pátria, com a do património cultural que é a do poeta para quem remete, com labirintos desencaminhados entre morte e vida como na leitura lúdica, desinteressada e inacabada de um romance policial trazido ao acaso da biblioteca do navio onde viajou: «eu sou qual, Quain», 24, «talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou», 119 — para, entre as suas últimas palavras, levando o livro para o suposto além, dizer ao outro si mesmo que parece ser Fernando Pessoa: «Deixo o mundo aliviado de um enigma», 415. É à volta deste enigma, engrandecendo-o, e a seu modo desvelando-o, que se constrói este outro *Ano* de José Saramago.

Se o enigma de Blimunda figurava a aliança entre o sonho e a vontade, suportados de desejo, para a construção da obra; se o enigma de Reis indicia a compatibilidade dos duplos na indefinição (ficcional) da verdade e do conhecimento — um outro enigma vai surgir no último romance de José Saramago, *A Jangada de Pedra* (1986), este mais facilmente rotulável com a etiqueta de

fantástico, porque assente numa utopia futuroológica, porém tão convertível a sua lição ideológica e estética ao plano do presente, quanto a dos anteriores, que se ocupam do passado. Diremos que, em termos de modalidades semióticas, se passou do «querer» ao «ser», chegando agora a vez de equacionar o «poder». Porque essa entidade fundamental na obra de José Saramago que é o tempo só se apreende pela sua acção sobre os corpos que preenchem o espaço, esse espaço tão nitidamente percebido nos seus textos, seja terra, cidade — ou mar. E, se com *Levantado do Chão* e com o *Memorial* podemos perguntar o que é que a terra (ou a sua gente) quer, se com *O Ano* nos interrogamos sobre o que ela é, a *Jangada de Pedra* vai dizer-nos de um modo de poder, que é o poder da ruptura e da busca de outras formas de junção. Uma fenda nos Pirenéus faz com que a Península Ibérica se desprenda da Europa e comece a vogar por esse Atlântico fora. Não aconteceu, não é talvez possível que aconteça — e no entanto a ficção que esta ideia origina vai permitir-nos sondar outras razões da nossa sempre fugidia verdade, numa precipitação de tempo (o ritmo de continuidade discursiva permanece aqui, porém contrariado por uma aceleração efabulativa que lhe imprime uma tensão única, aliás aparentada à da narrativa fantástica) que se confunde com a vertigem, na sua concentração sobre esse espaço escasso que bóia no oceano imenso. Toda a problemática do enigma e do conhecimento (o quê? como? porquê? para quê?) está de novo, e agora com inteira evidência temática, submetida ao tema da viagem. A viagem como percurso e como curso (experiência e aprendizagem), cruzamento espaço-tempo, realização de um desejo ou proposta de olhar; a viagem também como continuidade (não só no ritmo

discursivo, agora), recusa do imobilismo e da paragem. Por outro lado, outro dos símbolos maiores de José Saramago, o do barco, aqui se revigora, sob a forma maior e alegórica da jangada metafórica, com a qual vêm competir outras formulações da embarcação ao longo do romance. E é curioso verificar que, desde as intermináveis caminhadas empreendidas pelas personagens de *Levantado do Chão* (muitas vezes confrontadas com a carreira das formigas e o voo do milhano), repetidas por Baltasar e Blimunda que entretanto se alçam a vogar pelos ares na Passarola, sempre a viagem domina nestas ficções, claramente atribuída ao barco em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, não tanto pela viagem de regresso que é o ponto onde Saramago prolonga o fingimento de Pessoa, mas sobretudo pela função de *leit motiven* que a referência aos barcos no Tejo (sem esquecer a revolta no contratorpedeiro e a estátua do Adamastor) constitui sem cessar. Com *Jangada*, este motivo retoma-se de maneira mais incisiva, desdobrando-se. No movimento da península, motivo central da efabulação, integram-se outros dele decorrentes: a viagem das personagens buscando-se entre si e buscando depois a razão do seu encontro — a falha dos Pirenéus; a viagem de Roque Lozano, o andaluz incrédulo que vai de burro até à fronteira, para verificar com os seus olhos a veracidade do fenómeno (e cujo aparecimento breve na narrativa, em dois momentos, marca o início do encontro dos portugueses — Joaquim Saissa e José Anaiço — com o espanhol — Pedro Orce — e o fim da aventura, dada a morte deste último; o que de algum modo põe em prática, numa formulação que seria interessante estudar, toda a complexidade de relações entre verdade e ficção, entre realidade e fantasia, que sabemos ser central na obra de

José Saramago); a viagem do navegador solitário, pequeno quadro alegórico e exemplar sobre a problemática da solidão e da sobrevivência; não falando já das intensidades migratórias que percorrem a península, em termos de êxodo ou de peregrinação interior, nos vários períodos críticos da movência da terra (ruptura inicial, desprendimento definitivo, desprendimento de Gibraltar, iminência de colisão com os Açores) — e insistindo no carácter emblemático, colocado sensivelmente a meio do romance, logo após o encontro da última personagem do grupo (Maria Guavaira) de um barco de pedra, materialidade objectual e simbólica da alegoria que aponta o título, do qual se diz: «é esta a barca em que veio do oriente um santo, aqui ainda se vêem os sinais dos pés quando desembarcou e se meteu pela terra dentro, (. . .), se um santo veio de longe navegando sobre uma laje, não se vê porque seria impossível que os seus pés de fogo fundissem a rocha até aos dias de hoje», 207, e recordando a alusão constante ao mito do Holandês Voador, que acompanha o texto com a sua marca de errância, de condenação, de busca da pureza integral e da redenção pelo amor. Funciona potencialmente o primeiro motivo como símbolo inaugural, de criatividade e descoberta, numa quase epifania da aventura humana no seu enquadramento sociopolítico, e o segundo como apontamento cultural mítico de uma sagração final do humano através da imersão na água lustral que o amor permite; por alguma razão o romance termina com todas as mulheres férteis da península em estado de gravidez, e com a morte de Pedro Orce, a personagem que sempre sentiu a vibração íntima da terra, o seu frémito de projecção, que morre quando justamente esse movimento se detém, e em cuja campa a vara de negrilho que, nas

mãos de Joana Carda, abraça com o seu risco este romance e a brecha dos Pirenéus que ele diz, vai, também neste final do romance, reverdecer, com a sugestão de continuidade e de renovação: «que futuro, que tempo, que destino» — «talvez floresça no ano que vem», 330.

É pois, como vemos, de viagem e de tempo que se trata, de aprendizagem da terra através do percurso que nela se faz, de atribuição de sentido a esse percurso através da sensibilidade a uma movência íntima que acompanha (ou que em primeira instância produz, como parecem indiciar os gestos enigmáticos e fundadores destas personagens) a própria movência do mundo. «O que gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai, (...) como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península, Dois Cavalos, que nome finalmente tem o que tudo move», diz Pedro Orce, ao que José Anaiço responde: «Com o homem começa o que não é visível», e o que não é visível, diz cada um por sua vez, é Deus, ou a vontade, ou a inteligência, ou a história. Assim, este texto, sendo uma alegoria da criação (criação da terra, que se inventa, alterando-se; criação do mundo, que propõe uma outra forma, cósmica e afectiva, de aliança entre os povos; criação do homem como fautor do seu próprio destino, descobrindo-se como demiurgo em consonância com outros demiurgos, e por conseguinte agente transformador de um destino comum; criação da vida, pela pregnância das mulheres em fecundação, a virem renovar toda uma face da terra — no dizer de «um poeta português», «a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer», 319), é também uma alegoria do conhecimento (feito percurso empírico, discursivo e interpretativo, deambulação regular normal

do não saber das suas fulgurantes e insólitas revelações, alternância da sombra e da luz, como da noite e do dia: «Deus, o mais ilustre dos exemplos, criou o mundo porque era noite quando se lembrou disso»; «mesmo que a rota da minha vida me leve a uma estrela, nem por isso fui dispensado de percorrer os caminhos do mundo», 271).

Entendemos talvez assim como, em José Saramago, o fantástico e o maravilhoso são prolongamentos necessários da natureza, ou sua fundamentação essencial — de cariz mítico, cultural ou anímico, aliás sempre fundados numa racionalização pormenorizadamente descritiva, logicamente discursificada, que cria o ambiente kafkiano a que já aludimos, de inserção do fenómeno insólito no mais normal dos quotidianos, porém em José Saramago desviado para uma construção positiva, de crença no homem e no futuro, de correcção possível do erro (para o que decerto contribuí uma perspectiva por vezes lúdica da narrativa, assente em atitudes opinativas do narrador, em produções de sentido trabalhadas pela ironia, em acertos ou desacertos aforísticos — para não falar de um gosto pronunciado pela autocitação, patente nas diversíssimas alusões que neste livro se encontram aos seus outros romances) para um maior esclarecimento ulterior. *A Jangada de Pedra*, terra, povo (o iberismo é aqui menos uma concepção sociopolítica que uma conjunção casual de esforços num mesmo sentido de sobrevivência), barca, automóvel Dois Cavalos, carroça puxada a dois cavalos (que, por sinal, não é bem uma carroça, mas uma galera . . .), dir-se-ia ser também o leito de encontro físico destes povos; aliás, em nenhum outro romance anterior de José Saramago a relação amorosa é tão importante, no plano efabulativo e no da construção das personagens, postulando-se o erotismo como o sinal do mais íntimo

entendimento dos seres e os seus efeitos como irradiações mágicas que em última análise esclarecem sobre essas mutações do mundo.

O romance de José Saramago é, assim, uma construção literária extremamente lúcida e original, que assenta sobre um fundo cultural extenso e num talentoso manuseio das potencialidades da língua portuguesa, fiel a um cânone romanesco tradicional que adapta a formulações precisas — mas nesses vários modos de adaptação, peculiaríssimos e servidos por uma imaginação poderosa, configura-se uma forma romanesca diferenciada, nova, insinuante, num progressivo investimento de tempos literários, numa proposta de integração do mundo na arte como diálogo, pesquisa e interrogação. José Saramago reinventa de facto o romance; mas o seu romance, praticando sobre o passado, sobre o contemporâneo ou sobre projecções do futuro (*A Jangada de Pedra* é uma utopia simultaneamente histórica e fabular), de algum modo arrisca a própria invenção do mundo.

JORNADA INCONCLUSA

JOSÉ SARAMAGO, 65 anos de idade, uma carreira literária em pleno apogeu. Um homem interessado pelas coisas que o rodeiam, tomando atitudes públicas de intervenção, acedendo às solicitações do exterior, viajando incansavelmente de país para país, lançando as traduções dos seus livros, fazendo conferências, participando em congressos, dando entrevistas, escrevendo, escrevendo sempre — construindo a sua vida, saudável e feliz. No final deste percurso pela sua longa e diversa

obra, dois livros nos merecerão destaque especial, como lição de encontro da literatura e da vida: *A Jangada de Pedra*, romance da ficção incessantemente desdobrada do sentido das coisas, alegoria e literalidade, utopia fantástica, fixação definida de um espaço que voga ao longo do tempo, entendimento do ser com os outros que escolhe e quer, transcendência do indivíduo e do grupo a um social mítico que só a consciência (saber com os outros) em lúcido exercício apreende; e *Viagem a Portugal*, livro sobre todos de passagem, daquela passagem que se prende ao que fica, ou que sobre ele deixa os vestígios dos passos transformados em impressão escrita — livro ao qual, em certa medida, Saramago deve a sua carreira de escritor, e onde crónica, lirismo e ficcionalização se submetem ao amor da terra portuguesa, que regista em intensidade e pormenor, entre paisagens e costumes, entre o estar e o ser, tornando assim audível «o murmúrio infindável de um povo» (prefácio). Assim, todo o programa esboçado num título inicial, *Deste Mundo e do Outro*, se encontra ordenado na «bagagem do viajante» que acompanhámos. Mas «a viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa» (*Viagem a Portugal*, 233). Esta narrativa que, na viagem de José Saramago, é para nós aqui o essencial.

BIBLIOGRAFIA DE JOSÉ SARAMAGO

Vão indicadas nesta bibliografia, por ordem: a data da 1.ª edição; a última edição aparecida até ao momento; a edição a que se refere o presente trabalho, entre parêntesis rectos.

Os Poemas Possíveis, 1966; 3.ª ed., Caminho, 1985
[2.ª ed.]

Provavelmente Alegria, 1970; 2.ª ed., Caminho, 1985
[2.ª ed.]

Deste Mundo e do Outro, 1971; 3.ª ed., Caminho, 1986
[2.ª ed.]

A Bagagem do Viajante, 1973, 2.ª ed., Caminho, 1986
[2.ª ed.]

As Opiniões Que o DL Teve, Seara Nova — Futura, 1974

O Ano de 1993, Futura, 1975

Os Apontamentos, Seara Nova, 1976

Manual de Pintura e Caligrafia, 1977; 3.ª ed., Caminho, 1986 [2.ª ed.]

Objecto Quase, 1978; 3.ª ed., Caminho, 1986 [1.ª ed.]

Poética dos Cinco Sentidos (obra colectiva). *O Ouvido*, Bertrand, 1979

- A Noite*, 1979, 2.^a ed., Caminho, 1987 [1.^a ed.]
Levantado do Chão, 1980; 7.^a ed., Caminho, 1985
[1.^a ed.]
Que Farei com Este Livro?, Caminho, 1980
Viagem a Portugal, 1981; 4.^a ed., Caminho, 1985
[1.^a ed.]
Memorial do Convento, 1982; 17.^a ed., Caminho, 1987
[1.^a ed.]
O Ano da Morte de Ricardo Reis, 1984; 8.^a ed., Cami-
nho, 1986 [2.^a ed.]
A Jangada de Pedra, 1986; 2.^a ed., Caminho, 1987
[1.^a ed.]
A Segunda Vida de Francisco de Assis, Caminho, 1987

BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ SARAMAGO

- LUÍS DE SOUSA REBELO, «Os rumos da ficção de José Saramago», prefácio à 2.^a ed. de *Manual de Pintura e Caligrafia*, Caminho, Lisboa 1983.
- ELVIRA S. PRESEDO, «O romance de intervençom nas literaturas portuguesa e galega actuais (a propósito de *Memorial do Convento*, de José Saramago)», *Vértice*, Julho/Agosto, 1984.
- CARLOS REIS, «*Memorial do Convento* ou a emergência da História», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 18/19/20, Fevereiro, 1986.
- MARIA ALZIRA SEIXO, «Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje», «Dez anos de ficção em Portugal», «Escrever a terra — sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo», «Perspectiva da ficção portuguesa contemporânea» e «Objecto Quase» in *A Palavra do Romance*, Horizonte, Lisboa 1986.
- _____, edição de *Memorial do Convento* (com introdução, biografia, bibliografia, cronologia comparada e antologia bibliográfica), Círculo de Leitores, Lisboa (no prelo).
- MÁRIO VENTURA, *Conversas*, Dom Quixote, Lisboa 1986.
- RICHARD PRETO-RODAS, «A View of Eighteenth-Century Portugal: José Saramago's *Memorial do Convento*», *World Literature Today*, Oklahoma, Winter, 1987.
- TERESA CRISTINA CERDEIRA DA SILVA: *Entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses*, tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

ÍNDICE

Um viajante com bagagem.....	3
A experiência poética	7
O exercício da crónica	12
Caminhos de ficção	21
A sedução do teatro	33
A invenção do romance	38
Jornada inconclusa.....	55
<i>BIBLIOGRAFIA DE JOSÉ SARAMAGO</i>	<i>57</i>
<i>BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ SARAMAGO</i>	<i>59</i>

COLECÇÃO ESSENCIAL

1. *Irene Lisboa*
por Paula Morão
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria A. Martins
3. *A Formação da Nacionalidade*
por José Mattoso (2.ª edição)
4. *A Condição Feminina*
por Maria Antónia Palla
5. *A Cultura Medieval Portuguesa*
(Séculos XI e XIV)
por José Mattoso
6. *Os Elementos Fundamentais*
da Cultura Portuguesa
por Jorge Dias
7. *Josefa d'Óbidos*
por Vitor Serrão
8. *Mário de Sá-Carneiro*
por Clara Rocha
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lancastre
10. *Gil Vicente*
por Stephen Reckert
11. *O Corso e a Pirataria*
por Ana Maria Pereira Ferreira
12. *Os «Bebés-Provetas»*
por Clara Pinto Correia
13. *Carolina Michaëlis de Vasconcelos*
por Maria Assunção Pinto Correia
14. *O Cancro*
por José Conde
15. *A Constituição Portuguesa*
por Jorge Miranda
16. *O Coração*
por Fernando Pádua
17. *Cesário Verde*
por Joel Serrão
18. *Alceu e Safo*
por Albano Martins
19. *O Romanceiro Tradicional*
por João David Pinto-Correia
20. *O Tratado de Windsor*
por Luís Adão da Fonseca
21. *Os Doze de Inglaterra*
por Artur de Magalhães Basto
22. *Vitorino Nemésio*
por David Mourão-Ferreira
23. *O Litoral Português*
por Ilídio Alves de Araújo
24. *Os Provérbios Medievais*
Portugueses
por José Mattoso
25. *A Arquitectura Barroca*
em Portugal
por Paulo Varela Gomes
26. *Eugénio de Andrade*
por Luís Miguel Nava
27. *Nuno Gonçalves*
por Dagoberto Markl
28. *Metafísica*
por António Marques
29. *Cristóvão Colombo*
e os Portugueses
por A. Teixeira da Mota
30. *Jorge de Sena*
por Jorge Fazenda Lourenço
31. *Bartolomeu Dias*
por Luís Adão da Fonseca
32. *Jaime Cortesão*
por José Manuel Garcia
33. *José Saramago*
por Maria Alzira Seixo

Composto e impresso
para
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
nas suas Oficinas Gráficas
com uma tiragem de dez mil exemplares.
Concepção gráfica do Gabinete Editorial da IN-CM.
Acabou de imprimir-se
em Novembro de mil novecentos e oitenta e sete.

CÓD. 213034000

ED. 12.610.424

DEP. LEGAL 17 952/87

