

O E S S E N C I A L S O B R E

# José Saramago

Carlos Reis e Sara Grünhagen



**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

P R E N S A  
C I O N A L

PROTEGIDA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O ESSENCIAL SOBRE

# José Saramago



O E S S E N C I A L   S O B R E

# José Saramago

Carlos Reis

Sara Grünhagen



# Índice

- 7 **Preâmbulo**
- 13 **1. Primeiras décadas: de *Terra do pecado* a *Viagem a Portugal***
- 51 **2. História, identidade, figuras: de *Levantado do chão* a *O evangelho segundo Jesus Cristo***
- 111 **3. Estilo, alteridade, metaficção: de *Ensaio sobre a cegueira* a *Alabardas, alabardas***
- 161 **4. Outros Saramagos**
- 193 **5. Sobrevidas de Saramago**
- 211 **Referências**



# Preâmbulo

1. O livro *O Essencial sobre José Saramago* integra-se numa coleção da Imprensa Nacional bem conhecida pelo seu formato e pelos bons serviços prestados a leitores de diversas áreas do saber. O desafio daquela integração suscita, desde já, duas perguntas: como definir e ilustrar o que é *essencial* em José Saramago? De forma um pouco mais alargada: como eger, numa produção literária vasta (e não só nela), os elementos que melhor identificam um grande escritor cuja produção é relativamente recente?

Aquilo que entendemos como essencial em José Saramago corresponde à sua específica identidade como escritor, com a intransmissível singularidade e com as propriedades que o diferenciam, nos seus fundamentos e manifestações. Mas isso não é tudo. No autor de *Memorial do Convento* afirma-se também uma condição de cidadão e de homem político, pensando o seu tempo e os fenómenos sociais e culturais que o conformam. Para o que aqui importa, isso é igualmente essencial em Saramago, até porque aquela outra condição de cidadão não é estranha às obras literárias com as quais ela interage, em termos muito expressivos.

Em todo o caso, importa ser mais preciso e realçar o que a seguir se evidenciará: essencialmente, José Saramago é um romancista notável, tendo escrito e publicado num tempo em que o romance conheceu significativas transformações, sem perda, todavia, do seu estatuto de grande género literário da modernidade. Foi nesse quadro que surgiram obras com o significado de *Memorial do Convento* e *d'O ano da morte de Ricardo Reis*, *d'O evangelho segundo Jesus Cristo* e de *Ensaio sobre a cegueira*, entre muitas outras que agora não cabe referir. Com razão, Eduardo Lourenço destacou, como traço identificador do escritor José Saramago, a forma como nele surge «entrelaçado à sua criação a consciência do mesmo ato de criação, a questão do seu ser e do seu sentido» (Lourenço, 1994: 187). O que não impede que reconheçamos as feições da variedade e da mudança apontadas, em 2002, por outro grande ensaísta do nosso tempo, Harold Bloom: «Relendo Saramago, sinto-me sempre como Ulisses tentando manter o controlo sobre Proteu, o deus metamórfico dos mares, sempre a escapar. De *Memorial do Convento* até *A caverna*, Saramago está em mudança constante, não apenas de ficção para ficção, mas no interior de cada obra» (Bloom, 2002: 9).

2. A estrutura deste livro procura ajustar-se ao espírito desta coleção e às limitações de extensão que ela implica. Por isso, em muitos momentos, adota-se aqui um procedimento descritivo que não cancela, contudo, aquelas incursões interpretativas que correspondem à lógica própria da leitura literária. Sem isso, ela ficar-se-ia pelo registo da resenha,

sem propósito de interpelar quem lê. Por outro lado, esta análise do conjunto da produção saramaguiana e do mais a que ela deu lugar não decorre de uma perspectiva biografista, certamente tentadora (e respeitável) para alguns, mas limitativa do projeto que aqui procuramos concretizar. O que não impede que, episodicamente, sejam convocados, mesmo que em filigrana, eventos de vida de alguma forma relacionados com opções literárias, sendo certo que estas não constituem um efeito linear dos tais eventos, nem configuram etapas ou fases de uma evolução demarcada rigidamente. E isto mesmo sabendo-se que Saramago sublinhou, na sua obra, movimentos de transformação que Bloom também notou.

A formação e a iniciação de José Saramago, contempladas no primeiro capítulo deste *Essencial*, são os momentos em que os afloramentos biográficos (coisa diferente da digressão biografista) fazem algum sentido. Por exemplo: trata-se de alguém que trabalhou em jornais e que neles publicou crónicas; e que, num certo momento da sua vida, recebeu uma encomenda de uma editora para escrever um guia de viagem, daí resultando o título *Viagem a Portugal*.

Tudo isto e o mais que adiante será exposto cabe num tempo de formação e de iniciação, anterior aos grandes romances dos anos 80. Um tempo que inclui a poesia e a crónica, romances ignorados e vários contos (alguns deles admiráveis), a iniciação teatral e um «ensaio de romance», *Manual de pintura e caligrafia*, sendo este um relato seminal em que o motivo da aprendizagem ocupa um lugar central. A par de tudo isso, os anos da formação

incorporam a atividade do tradutor, que provavelmente terá sido algo mais do que um trabalho para benefício económico.

Os grandes temas, os alargados cenários históricos e as personagens marcantes chegam nos anos 80. De *Levantado do chão* a *O evangelho segundo Jesus Cristo* (surgido já no início dos anos 90) desenrola-se um trajeto em que a intensidade da escrita e da publicação não prejudicam, antes favorecem a afirmação de uma personalidade literária com crescente notoriedade internacional. Uma afirmação que envolve o tratamento daqueles grandes temas — a memória histórica, a identidade coletiva, a interpelação do poder, a relação com a literatura e com Deus, etc. — que, transvasando os limites da ficção, motivaram controvérsias que Saramago enfrentou sempre de forma assertiva.

Com algum esquematismo pode dizer-se que os anos 80 da escrita saramaguiana (que, *grosso modo*, ocupam o segundo capítulo deste livro) são aqueles em que o escritor exhibe a singularidade de um estilo que causou (e causa ainda) perplexidades e mal-entendidos. Um estilo que, entretanto, vai mudando, tornando-se mais direto e mais autorreferencial, como se observa nos romances do Saramago dos anos 90 em diante. Desses romances e da tendência progressivamente alegorizante e ensaística da sua literatura trata o terceiro capítulo desta monografia; o tempo literário a que ele se reporta é, em grande parte, o que veio depois da atribuição do Prémio Nobel da Literatura, em 1998. Um acontecimento que acentuou a projeção internacional da obra saramaguiana, com efeitos ainda por estudar (efeitos que ultrapassam o horizonte desta abordagem),

no tocante à temática e à estilística dominantes no autor. E também com consequências na sua capacidade de intervenção pública sobre prementes questões sociais e políticas.

E há, evidentemente, outros Saramagos. Ou seja: aquelas outras facetas e os géneros a que circunstancialmente o escritor recorreu, como dramaturgo, libretista, ensaísta, conferencista, diarista, *blogger* e mesmo como memorialista, ainda que, neste caso, em registo minimalista. São esses, todavia, contributos significativos para a conformação de uma obra que não se esgota no romance. Disso trata o quarto capítulo, imediatamente antes de uma breve e não exaustiva aproximação (no quinto capítulo) a manifestações de uma sobrevida que não é apenas a que se reporta a textos de publicação póstuma; para além desses textos (que são escassos, do ponto de vista quantitativo), encontra-se a cada vez mais vasta releitura, muitas vezes em contexto transmediático, da obra de José Saramago, em processo de adaptação a outras linguagens e apelando a novos públicos.

3. Este livro foi escrito por solicitação da Imprensa Nacional e sucede a um outro, seu homónimo, da autoria de Maria Alzira Seixo, publicado quando o trajeto literário de Saramago ia ainda, praticamente, a meio (cf. Seixo, 1987; integrado em Seixo, 1999). Foi essa a primeira monografia sobre o autor de *Levantado do chão* e, como tal, deve ser-lhe creditada a condição de obra pioneira, no campo da bibliografia crítica saramaguiana. Convidada pela editora a ampliar o seu *Essencial*, a autora — que é uma muito competente ensaísta e leitora

de Saramago — declinou o convite. Só por isso os dois autores deste novo e seguramente diferente *Essencial sobre José Saramago* aceitaram o desafio que lhes foi feito.

A composição de uma obra a quatro mãos, mesmo com a dimensão que esta apresenta, exige articulação dos dois contributos que convergem na forma final do livro. Neste caso, os autores acordaram numa distribuição o mais equilibrada possível dos vários capítulos que a seguir podem ler-se, uma distribuição que, como é óbvio, não anulou o conhecimento recíproco dos textos que foram sendo escritos; e também, evidentemente, mútuas sugestões de melhoria, para aperfeiçoamento, em constante diálogo, de um resultado final com o qual ambos os autores são solidários. Complementarmente, este livro advém ainda da interação com a já muito extensa bibliografia crítica saramaguiana; as abundantes referências a essa bibliografia resultam não apenas do contributo que ela facultou a esta análise, mas também do propósito de abertura de caminhos de desenvolvimento que completem aquilo que aqui se entende como *O Essencial sobre José Saramago*.

# 1. Primeiras décadas: de *Terra do pecado* a *Viagem a Portugal*

1. Nascido a 16 de novembro de 1922, José de Sousa Saramago transporta parte da sua história no seu hoje mundialmente conhecido apelido, que foi acrescentado ao «Sousa» por um funcionário do Registo Civil da Golegã. Tratava-se de uma alcunha nada lisonjeira atribuída à família do futuro escritor na pequena aldeia de Azinhaga: «saramago» é, originalmente, uma erva daninha que servia de alimento aos pobres (PM: 41-42)<sup>1</sup>. As vastas biografias que já lhe foram dedicadas (Vieira, 2018; e Real e Oliveira, 2022) relatam, com pormenores, este e outros sucessos de uma trajetória verdadeiramente excecional, que, à primeira vista, não parecia direcionada para a escrita.

Entre outras razões, o percurso de Saramago impressiona porque ele se tornou efetivamente conhecido como romancista quando já contava

---

1 As obras de Saramago publicadas em livro são indicadas por abreviaturas, listadas ao final deste livro, juntamente com as restantes referências citadas.

quase sessenta anos, com a publicação de *Levantado do chão* (1980), a que se seguiram dois romances que muito contribuíram para o seu renome: *Memorial do Convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Não obstante, ao mesmo tempo que exercia uma série de profissões, de serralheiro mecânico a auxiliar administrativo, num período que se estende por mais de três décadas, Saramago escreveu e publicou outras obras e trabalhou com outros géneros textuais, que precederam e acompanharam aquela sua já notória produção ficcional.

Contam-se três romances escritos por Saramago antes dos anos 1980: *Terra do pecado*, de 1947; *Claraboia*, cuja redação foi terminada a 5 de janeiro de 1953, mas publicado postumamente apenas em 2011; e *Manual de pintura e caligrafia*, de 1976. Em termos de ficção, são de destacar ainda os contos que assinou, como *O embargo* (1973), republicado com outros contos em *Objeto quase* (1978), e o livro de breves narrativas poéticas intitulado *O ano de 1993* (1975). Começando em 1979, com *A noite*, e sempre por incentivo de terceiros, Saramago escreveu um total de cinco peças de teatro, que serão retomadas de maneira mais detalhada no capítulo deste livro «Outros Saramagos». Por fim, no início da década em que passaria a dedicar-se exclusivamente à escrita, Saramago publica também *Viagem a Portugal* (1981).

Por algum tempo, Saramago foi tido como poeta e, sobretudo, como cronista, tendo publicado dois livros de poesia — *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970) — e escrito uma série considerável de crónicas em diferentes periódicos, reunidas em quatro volumes lançados sobretudo

na década de 1970; uma quinta coletânea veio a lume em 1999, e de todas essas publicações se voltará a falar mais adiante. Associa-se a essas últimas obras o período em que Saramago trabalhou como editorialista, que foi particularmente formador, como o foi a sua atuação enquanto tradutor e editor.

Sublinhe-se que, entre 1955 e 1985, Saramago traduziu mais de sessenta títulos do francês para o português, entre ficção e não ficção, de autores como Guy de Maupassant, Baudelaire, Ousmane Sembène, Georges Duby e Étienne Balibar<sup>2</sup>. Entretanto, de 1959 a 1971, esteve diretamente ligado à editora Estúdios Cor, do que resultou uma interessante correspondência com outros escritores e críticos literários, como José Rodrigues Miguéis (correspondência já publicada por Pereira, 2010), Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro<sup>3</sup>. Saramago exerceu ainda a sua pena como crítico literário e editor de poesia, tendo sido responsável por uma antologia de Armindo Rodrigues, *O poeta perguntador* (Caminho, 1979), que traz uma sua introdução circunstanciada.

- 
- 2 Saramago falou da importância dessas traduções no seu percurso como escritor: «Não chamo obra apenas ao que escrevi mas também à quantidade de livros que traduzi» (Silva, 2009: 269).
  - 3 Para uma listagem de algumas das traduções realizadas por Saramago, assim como para parte da sua correspondência como editor, ver Reis e Grünhagen, 2022: 43-59. Não serão abordados aqui os projetos de obras não concluídas nem publicadas, alguns dos quais podem ser consultados na mesma obra (85-88).

Não tendo podido fazer estudos universitários, certo é que já o tradutor, editor e editorialista José Saramago revelou-se um grande leitor e autodidata. Isso também é válido para a produção variada que atravessa as suas primeiras décadas de escrita, igualmente vista como formadora daquele que depois se tornará o seu estilo característico. Alvo já de alguns estudos académicos<sup>4</sup>, essa produção é merecedora de uma maior atenção não só porque antecipa referências, temas, imagens, espaços etc. daquelas obras que conquistaram tantos leitores pelo mundo, mas também pelo seu próprio mérito criativo, tanto quanto pelo que essas publicações revelam de uma história de vida, assim como de um tempo e de um país específicos.

2. Saramago tinha apenas 24 anos quando publicou *Terra do pecado*, título escolhido pelo seu editor; o escritor teria preferido *A viúva*, mas não pediu alterações nesse sentido quando autorizou a reedição, em 1997, pela Caminho<sup>5</sup>. Trata-se de uma primeira obra pouco apreciada pelo próprio autor — «a verdade é que eu não sei por que é que contei aquela história» — e muito marcada pelas suas leituras de juventude, com personagens queirosianas como a «criada que se chama Benedita e que vem em linha reta da Juliana d’O primo Basílio» (Saramago *in* Reis, 2015: 43). «Guardiã da

---

4 Destaca-se nesse sentido a tese de Horácio Costa, defendida em 1994.

5 Ressalve-se que, desde 2022, a Porto Editora começou a publicar esse livro sob o título *A viúva*.

moralidade da casa» (TP: 239), essa criada serve a protagonista do livro, Maria Leonor, uma jovem mulher que perde o marido e fica responsável pela quinta da família e pela criação dos dois filhos, Dionísio e Júlia, mas que tem dificuldades para se reestabelecer emocional, física e socialmente. Sob a vigilância severa de Benedita, Maria Leonor vê-se envolvida com o irmão do falecido marido e, num segundo momento, com o doutor Viegas, um médico ateu que parece ter certo parentesco com o doutor Gouveia d'*O crime do padre Amaro*.

Maria Leonor revela-se uma personagem feminina um tanto prototípica, definida pela sua relação com os homens da sua vida<sup>6</sup> e com um comportamento histérico<sup>7</sup>, agindo como «louca» e vivendo «de entusiasmos súbitos e de depressões prolongadas» (TP: 15, 245). A culpa, acompanhada de uma forte cobrança moralizadora, é um traço importante da protagonista, que nesse sentido pode ser comparada com a Madalena de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett: ambas são assombradas pelo «fantasma do marido» (TP: 221), cuja presença se torna ainda mais aguda pelas frequentes

---

6 «Era a sua vida [a de Maria Leonor] um oscilar perpétuo entre dois conceitos de existência diferentes. Solteira, vivera sob a influência acabrunhante do pai [...]; casada, recebera a sugestão viva da existência determinada pela vontade e pelo desejo de andar em frente» (TP: 119).

7 O termo chega a aparecer no livro, na boca de Maria Leonor: «desde o histerismo até à loucura, já admitiu todas as hipóteses, não é verdade?»; e, também, quando a personagem cai nos braços do doutor Viegas, «a tremer, num frenesi histérico que lhe fazia castanholar os dentes» (TP: 206, 271).

invocações de criados demasiado ciosos dos bons costumes, das aparências e da imagem sacralizada de seus antigos amos (Garrett, 2022: 168-175; TP: 177 etc.).

Sobretudo se a compararmos com aquelas narrativas que depois consagrariam Saramago, a construção da história e das personagens de *Terra do pecado* pode parecer um tanto convencional, marcada ainda por um determinismo naturalista algo anacrónico para a época. Mesmo assim, saído da pena de alguém tão jovem a escrever no Portugal dos anos 1940, o livro trata de temas importantes como a repressão sexual, a religião e mesmo o suicídio — o pai de Maria Leonor suicidou-se, e o livro termina sem deixar claro se a morte do doutor Viegas foi acidental (TP: 84, 325).

Esse «livro de uma inexperiência vital», conforme designação do próprio autor (Reis, 2015: 18), é relevante no percurso de Saramago não só pelo que já demonstra da sua capacidade de contar histórias e construir uma tensão narrativa — uma habilidade que tem sido colocada em evidência e revalorizada nos últimos anos, por muitos que sejam os movimentos e as teorias que, ao longo do século XX, possam ter deixado de lado esse aspeto central daquilo que atrai os leitores num livro<sup>8</sup> —, mas também pelo que evidencia da importância da biblioteca de um autor na construção da sua própria obra. Este segundo ponto é particularmente destacado nos dois romances seguintes de

---

8 Para uma reflexão sobre a importância da tensão narrativa, ver Baroni, 2007.

Saramago, o primeiro escrito poucos anos depois, ainda que, como se antecipou, ele tenha permanecido inédito por muito tempo.

*Claraboia* foi submetido a um concurso literário sob o pseudônimo de Honorato, uma homenagem a Honoré de Balzac (UL: 157). Passaram-se quatro décadas até Saramago recuperar o original enviado e nunca devolvido (Reis, 2015: 43-44), e em vida o escritor não quis publicá-lo, deixando a critério dos herdeiros fazê-lo após a sua morte. Trata-se, nas palavras de Saramago, da «história de um prédio onde há seis inquilinos, e é como se por cima da escada houvesse uma claraboia por onde o narrador vê o que se passa em baixo» (UL: 136). A epígrafe de Raul Brandão — «Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido» — antecipa o quanto a categoria do espaço é importante para a construção de personagens que não deixam ainda de ter certos traços deterministas, a conviver num mesmo palco lisboeta que as define e conforma, a nutrir mágoas, ressentimentos, invejas e preconceitos, influenciando-se e, por vezes, fazendo mal umas às outras um pouco como naquele outro cenário literário mais conhecido, e muito mais extremo, d'*O cortiço* carioca de Aluísio Azevedo.

Na luta por sobreviver, em meio a uma pobreza generalizada e no contexto político sufocante do salazarismo, vê-se que «quase todas as personagens ora são exploradas, ora são exploradoras» (Christal, 2022: 280). Nesse sentido, chamam a atenção certas figuras corrompidas como Paulino Morais e Caetano Cunha, o desenvolvimento do tema da prostituição e da violência doméstica e o retrato

de relações destrutivas, de casamentos à convivência entre pais e filhos. Excepcional, porém, é o par Mariana e Silvestre, personagens «mais humanas, mais simples, mais abertas», cuja pobreza é sentida pelo inquilino Abel como um «som de metal puro» (CL: 162). Abel e as longas conversas que mantém com Silvestre são outro destaque, opondo-se e completando-se as visões a as experiências da velhice deste e da juventude daquele.

Abel é ainda um grande leitor, que contribui, como outras personagens, para introduzir toda uma biblioteca de referências e espelhos narrativos, d'*Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, a versos de Fernando Pessoa. Paralelamente, vemos a costureira Isaura — moça solteira e, como a irmã Adriana, prestes a «voltar costas à mocidade» (CL: 41) — profundamente perturbada com a leitura d'*A religiosa*, de Diderot (um longo e emblemático trecho é citado no capítulo XIII), que serve para expor, como em *Terra do pecado*, o drama da repressão sexual feminina: ela e a irmã têm de resistir «ao despertar da sua fome de amor, [...] recalcada, [...] escondida e frustrada» (CL: 152). Como no romance anterior, o universo de Eça também se faz presente, desta vez de maneira mais direta, pelas leituras da prostituta Lídia, de momento «interessadíssima no mundo fútil e inconsequente de *Os Maias*» e, de certa forma, identificando-se com a personagem Maria Eduarda (CL: 30).

Se esses dois romances, até certo ponto, resultam «de leituras mal arrumadas e mal organizadas», como disse Saramago a propósito de *Terra do pecado* (Reis, 2015: 37), *Manual de pintura e caligrafia*, que vem a lume decorridos quase trinta anos

daquela primeira publicação, pode ser lido como um processo de organização daquelas leituras, igualmente atestadas pelas composições feitas em outros géneros que o antecederam e de que mais adiante se falará.

Em termos estilísticos, *Manual de pintura e caligrafia* é uma obra de transição experimental, cuja estrutura, nas palavras do autor, «parece até mais moderna que a dos livros que vieram depois. Quando digo mais moderna, quero dizer mais vanguardista» (Silva, 2009: 46). A diferença é marcante também em relação aos outros dois romances que o precederam: o narrador de *Terra do pecado e Claraboia*, que não participa, não interfere nem se mostra na história, transforma-se, em *Manual*, num narrador autodiegético que, de pintor e leitor, passa a escritor. A relatar a transformação que opera em si, a figura que se apresenta apenas com a letra H. narra, em 37 capítulos curtos e em tom diarístico, os acontecimentos da sua vida de pintor de retratos, frustrado com o que faz e com o seu «país de desgosto e medo» (MPC: 107). A narrativa passa-se entre 1973 e 1974 e culmina com a Revolução dos Cravos, cuja exultação coincide com a da sua história de amor com M., irmã de um amigo arquiteto, António, preso por causa das suas atividades políticas.

O que move H. à escrita é a consciência da sua limitação como pintor, tornada mais aguda e angustiante a partir da encomenda de S., um altivo administrador de uma grande empresa que o contrata para juntar um seu retrato a outros que já lá estavam, não sem demonstrar o seu desdém pelo pintor e sua obra. Impelido por um desejo de

vencê-lo ou, pelo menos, de «não ser derrotado» por aquele trabalho e por quem o solicitou, H. decide «pela primeira vez [...] pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e [...], também pela primeira vez, [...] repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou» (MPC: 13, 15). Num caso como no outro, a «razão é o conhecimento», o motor da narrativa: H. reflete sobre a pintura e a escrita, revisita grandes textos e obras de arte, viaja mesmo à Itália para ir a museus, para ver e para se transformar: «um homem avança por espaços que a arquitetura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras — e certamente não sai sendo o que era ao entrar» (MPC: 99).

Narradas como «exercícios de autobiografia», essas crônicas de viagem ensejam uma série de *ekphrasis* e alusões, como a Vitale da Bologna, Lorenzetti, Giotto, Mantegna, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Tiziano etc., além de ponderações sobre a arte e a vida — «nunca distinguirei entre os homens e as obras dos homens» (MPC: 162-163) —, em chave de leitura que coincide com a do autor do livro, que considera ser esta a sua obra mais autobiográfica<sup>9</sup>. O romance inscreve no seu título o caminho da aprendizagem da criação de maneira geral, mas, para H., o alvo principal é a escrita:

---

9 «O *Manual de pintura e caligrafia* provavelmente é um livro de aprendizagem; mas é também [...] talvez o meu livro mais autobiográfico» (Saramago *in* Reis, 2015: 41).

Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever (MPC: 51-52).

Neste percurso, uma biblioteca de referências é, mais uma vez, destacada, havendo não apenas menções a autores e obras, mas, por vezes, longas citações. Eça de Queirós, suas personagens e narrativas provocativas voltam a aparecer, em comparação com o contexto de H. e Olga, a secretária de S. (MPC: 50). São ainda convocados, entre outros, Francisco de Holanda, Shakespeare, Daniel Defoe, Rousseau, Stendhal, Marx, Tolstói, Raul Brandão e Marguerite Yourcenar. Da *Contribuição para a crítica da economia política* de Marx, por exemplo, H., «como estudante aplicado», copia «uma página» (MPC: 191), um procedimento recorrente nesse «ensaio de romance», conforme o subtítulo que aparece na primeira edição, posteriormente suprimido. A intertextualidade como motivação, aprendizado e prática de escrita é, enfim, assumida desde o início pelo narrador-protagonista de *Manual de pintura e caligrafia*, antecipando já uma das grandes marcas da criação romanesca de Saramago: «Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir

delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo» (MPC: 89).

3. Já se disse que *Manual de pintura e caligrafia* marca o início de Saramago como romancista e que esta obra seria ainda um fruto da Revolução de 25 de Abril de 1974 (Amorim, 2010: 119)<sup>10</sup>. Percebe-se que há um caminho até à libertação da palavra, que passa, no caso de H., pela busca de uma forma de expressão, pela leitura e pelo contacto com a arte, assim como pela reflexão sobre si e sobre o outro.

Antes daquela publicação, a situação política de Portugal impulsionou a escrita de outro livro, de difícil classificação, com um título futurista e um estilo que se diferencia do restante da obra de Saramago — marcado, por exemplo, pela completa ausência de ponto final e vírgula nas frases. *O ano de 1993* foi referido, pelo autor, como um conjunto de trinta poemas<sup>11</sup>, cujo motor inicial foi a frustração com o levantamento militar falhado das Caldas da Rainha, a 16 de março de 1974 (CLV: 29). «Foi por desespero que o principiei», disse Saramago, para quem o livro «refletia um país onde o fascismo não desaparecera» (Gómez Aguilera, 2010b: 289-290). A respeito disso que é também uma narrativa

---

10 Para uma análise deste romance e sua relação com o contexto pós-25 de Abril, ver, também, Vecchi, 1999: 229-237.

11 Note-se que o livro foi incluído na recente coletânea da *Poesia completa* de Saramago, publicada pela Assírio & Alvim, em 2022. Esta escolha já havia sido feita numa coletânea espanhola, de 2005, pela Alfaguara.

apocalíptica, explicou o autor no prefácio escrito para a edição italiana do livro, transcrito nos *Cadernos de Lanzarote*:

Tentei expressar [n’*O ano de 1993*] a angústia, o medo e também a esperança de um povo vivendo sob a ocupação, primeiro resignado e submisso, depois, pouco a pouco, organizando a resistência até à batalha final e ao recomeço da vida, paga com o preço de mil mortes. Coloquei no futuro esse povo de um país não nomeado — imagem de quantos viveram e vivem sob o domínio e o vexame de outro mais poderoso —, pensando porventura que estaria descrevendo os últimos sofrimentos de uma humanidade que enfim iria principiar a lenta aprendizagem da felicidade e da alegria, sabendo embora que nada de nós ficará debaixo da sombra que vamos projetando no chão que pisamos (CLV: 29-30).

Nas palavras de Ana Hatherly, esse «poema épico» é, de facto, «um grito contra o estado de sítio da consciência em que viveram os portugueses», uma obra «marcada por uma experiência que não é só a dos últimos cinquenta anos mas a experiência milenária da luta contra a opressão» (Hatherly, 1976: 88).

Para se construir, o «grito» desse livro serve-se, como em *Manual de pintura e caligrafia*, de um forte diálogo com a pintura, em especial a obra surrealista de Salvador Dalí, convocado já no *incipit*: «As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa

de um sol que diremos parado» (OA: 7). Há também música no livro — «qualquer fuga composta há duzentos e cinquenta anos por João Sebastião Bach em Leipzig» (OA: 9) —, assim como parece ecoar certa estética cinematográfico-surrealista de cenas bruscas e absurdas, em que uma violência reprimida de repente explode. Formas e motivos, como a frequente referência a olhos e a menção ao gesto de feri-los brutalmente<sup>12</sup>, podem dar lugar a uma série de reflexões e comparações, de Luis Buñuel e seu *O cão andaluz* (1929), escrito com Salvador Dalí, a George Orwell<sup>13</sup>.

Destacado já n’*O ano de 1993* e em *Manual de pintura e caligrafia*, o diálogo direto e indireto com outras artes de maneira geral será outro ponto-chave do modo de fazer ficção de Saramago, que, também por seu caráter intermediático, revela um grande potencial de sobrevida, como se verá. Nesse sentido, ressalte-se que a elaboração narrativa d’*O ano de 1993* é particularmente imagética e alegórica, como se cada um dos trinta poemas ou episódios do relato pudesse formar um quadro, algo que já foi explorado por dois artistas portugueses: Graça Morais compôs ilustrações para uma edição de 1987, e Rogério Ribeiro fez o mesmo para outra publicação, de 2007.

---

12 «Para espetando-as nos olhos chegar com elas ao côncavo do outro lado do crânio», «fora instituído o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca» (OA: 11, 28).

13 Para uma análise desta obra e de alguns dos seus diálogos, ver Picchio, 2000: 351-362.

4. O diálogo interartes é uma estratégia recorrente em Saramago e um ponto de partida para mais de uma criação, sendo notório o exemplo do primeiro capítulo d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, todo estruturado em torno de uma gravura atribuída a Albrecht Dürer (EJC: 13-20), uma crucificação de Cristo que marca o início de uma história que, em muitos aspetos, se vai distanciar daquela cena clássica. Menos conhecida é uma breve narrativa de Saramago presente numa coletânea intitulada *Poética dos cinco sentidos* (1979), com seis contos construídos a partir da série de tapeçarias chamadas de *La Dame à la licorne*, uma joia do acervo do Museu de Cluny, em Paris. Intitulado «O ouvido», o conto de Saramago põe-se a imaginar o que precede a obra pronta, os sons do fabrico, a respiração, os gestos e as emoções daqueles que teriam criado a tapeçaria que representaria o sentido da audição. O tom poético e digressivo do conto e o seu exercício de explorar a materialização de uma obra e colocar em primeiro plano os trabalhadores que, de facto, permitiram que ela nascesse associam-se àquelas narrativas e personagens que, pouco tempo depois, ganhariam vida em *Levantado do chão* e *Memorial do Convento*.

Quando sai «O ouvido», Saramago já acumula uma boa experiência como contista e aparece lado a lado de outras figuras destacadas da época — Ana Hatherly, Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança —, numa obra que pode ser vista, segundo Horácio Costa, como um «mostruário dos caminhos criativos de uma geração de autores de significação, num momento preciso da história literária portuguesa

recente» (Santos e Costa, 2010: 84)<sup>14</sup>. Um ano antes da publicação de *Poética dos cinco sentidos*, Saramago lançou a sua coletânea de contos *Objeto quase*, a única que organizou, mas que vem consolidar uma prática de muitos anos de escrita de narrativas breves.

Saramago teria começado a escrever contos já no final dos anos 1940, alguns dos quais chegaram a ser publicados em revistas e jornais, como é o caso de «O sr. Cristo», que integrou um número de março de 1950 da *Seara Nova* — onde também publicou posteriormente crítica literária —, e de «O heroísmo quotidiano», que saiu na revista *Vértice*, em julho de 1953, e foi recuperado num dossier especial de 1999 da *Colóquio/Letras*, dedicado ao então recente Prémio Nobel<sup>15</sup>. O mesmo número trouxe à estampa, entre outros documentos, o conto «Natal», que o autor dataria de 1946-1947, e esses exemplos já atestam uma atividade relevante de elaboração ficcional num género que permitiu a Saramago uma grande experimentação formal e temática. Naqueles primeiros contos, destaca-se já uma forte crítica social no tratamento de matérias como a vida no campo, a pobreza, a exploração e o duro quotidiano de personagens consideradas menores, elas próprias cientes, como

---

14 A primeira edição do livro foi publicada em 1979 pela Livraria Bertrand; citamos aqui a versão revisitada da obra, acompanhada de análises de cada conto e organizada por Gilda Santos e Horácio Costa, em 2010.

15 Para mais referências, ver Reis e Grünhagen, 2022: 36-37, 85-86, 113.

em «Natal», de que são «ainda menos que pobres» (Saramago, 1999: 111).

Os contos da década de 1970, e mesmo outros que Saramago veio a escrever depois, a exemplo d'*O conto da ilha desconhecida* (1997), têm em comum uma abordagem fantástica e/ou mitológica de temas e personagens muito variados. Um dos contos mais conhecidos e bem construídos de Saramago é «Cadeira», que abre *Objeto quase* e que trata da queda de uma figura nunca nomeada, mas facilmente identificável pelo leitor com um mínimo de conhecimento da História portuguesa: António de Oliveira Salazar, que teria sofrido uma pancada grave na cabeça ao cair de uma cadeira, em 1968, vindo a morrer a 27 de julho de 1970. O herói do conto é, na verdade, o Anobium que rematou a obra de destruição da fatal cadeira e de quem nela se sentou, após «gerações que se alimentaram deste mogno até ao dia da glória, nobre nação valente» (OQ: 13).

Os feitos desta personagem atípica, que aparece como um herói de filmes de faroeste, são paródica e epicamente retratados numa narrativa que joga de maneira magistral com o tempo, como se construído em *slow motion*. Conduzidos por um narrador que é como um maestro — «imperdoável engano, senhoras e senhores» (OQ: 27) — e que muito se aproxima daquela voz provocativa e interpelativa que marca os romances de *Levantado do chão* em diante, somos convidados a assistir, passo a passo, àquela lenta e ansiada queda: «O tempo de cair é todo o que quisermos, [...] enquanto olhamos este tombo que nada deterá e que nenhum de nós iria deter» (OQ: 14).

Por sua vez, os contos «Embargo» e «Coisas» têm algo do género ficção científica que também se faz notar na narrativa d'*O ano de 1993*<sup>16</sup>. Em ambos os contos, há uma revolta dos objetos e das máquinas que desestabiliza todo o sistema — hierárquico, punitivo, fascista, capitalista — que até então reconfortava certas personagens que nele viviam: um carro que impede o seu condutor de abandoná-lo em «Embargo» (escrito antes da Revolução dos Cravos), uma epidemia de disfunção de «Coisas» que ganham vida e assumem o controle, provocando o caos e destruindo a cidade e seus habitantes. Essas situações-limite próprias da ficção científica e o tom apocalíptico desse último conto em especial servem, como naquele livro de 1975, à aguda crítica política de Saramago: «Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas» (OQ: 107).

Já os contos «Refluxo» e «O centauro» têm um carácter de fábula, com cenários e personagens mitológicos e suspensos no tempo, aproximando-se, nesse sentido, d'*O conto da ilha desconhecida*. Como este último, motivado por uma encomenda a um Saramago romancista já consagrado<sup>17</sup> e que narra certa viagem sem destino definido, no que se

---

16 Para uma análise do diálogo com a ficção científica na obra de Saramago de maneira geral, ver Maduro, 2020: 159-173.

17 Concluído a 27 de março de 1997, Saramago compôs *O conto da ilha desconhecida* a «pedido de Simonetta Luz Afonso, que queria que eu lhe escrevesse algo sobre o tema 'Mitos', destinado ao Pavilhão de Portugal da Expo 98» (CLV: 77).

torna uma busca por si e pelo outro, «Refluxo» tem uma construção kafkiana, com um rei excêntrico e solitário que não sabe lidar com a morte. Por causa dessa sua suscetibilidade, o rei manda construir um gigantesco e labiríntico cemitério no centro do país, e o povo é quem sofre os efeitos dessa empreitada, que inclui o deslocamento «de ossos e de restos, fosse qual fosse o seu grau de decomposição», tudo para conservar a ficção «de manter os mortos fora da vista dos vivos» (OQ: 53, 62).

O recurso ao mito permite a Saramago tratar de diferentes formas de violência, a começar pela social, o que faz com que aqueles universos fantásticos se revelem, nos seus problemas e conflitos, muito próximos do mundo real. É o caso da distribuição de ricos e pobres em «Refluxo», que obedece «a razões universais: o pobre atrai o rico até uma distância eficaz para o rico; por sua vez, o rico atrai o pobre, o que não significa que a eficácia (denominador constante do processo) opere em proveito do pobre» (OQ: 60). É o caso da perseguição e morte sofridas pela figura mítica do conto «O centauro», o único sobrevivente da sua espécie a vagar por um mundo onde já não há mais espaço para a diferença e mesmo para a imaginação: entre outras aventuras, o centauro sente as dores de Dom Quixote e decide vingar-se dos moinhos que ele não conseguira vencer sozinho.

Por fim, o último e mais breve conto de *Objeto quase*, intitulado «Desforra», é uma fábula sobre a passagem para a vida adulta, metaforizada a partir da natureza e do modo como o homem se relaciona com ela, inclusive através da violência, como se vê na cena de castração de um porco testemunhada

pelo protagonista. Uma primeira versão deste conto já havia sido publicada na revista *Colóquio/Letras*, em julho de 1972, sob o título «Calor», um texto que parece antecipar, na paisagem, na figura e nas vivências do rapaz protagonista, parte da construção narrativa de *As pequenas memórias* (2006), livro de teor autobiográfico a que se voltará mais adiante.

5. Saramago não é conhecido como um escritor que se punha a retrabalhar uma obra a ponto de deixar mais de uma versão, como fez Eça de Queirós, por exemplo. Não obstante, no que se refere à poesia, os seus dois livros publicados foram reeditados. Do primeiro, *Os poemas possíveis*, ficaram-nos duas versões com diferenças significativas, uma de 1966, outra de 1982. Numa nota à segunda edição, Saramago fala desse seu trabalho feito em outro momento e a partir de outra perspetiva, em que «o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irónica o poeta de ontem» de maneira a tornar «*Os poemas possíveis* possíveis outra vez» (PP: 14). Trabalhamos aqui sobretudo com esta última edição reformulada pelo autor.

Com 147 poemas, divididos em cinco partes desiguais — «Até ao sabugo», «Poema a boca fechada», «Mitologia», «O amor dos outros» e «Nesta esquina do tempo» —, este que é o segundo livro publicado de Saramago é fruto de um longo percurso de leitura e escrita poética. Sabe-se que, também pelo menos desde os anos 1940, Saramago já compunha versos (cf. Gómez Aguilera, 2008: 34), e o escritor revelou que o contacto com *Filho do Homem* (1961), de José Régio, foi decisivo para impulsionar a sua própria criação (Saramago *in* Reis, 2015: 114).

Nesse processo de elaboração e consolidação de um estilo poético, Saramago buscou a opinião de outros críticos e escritores, como se vê na correspondência trocada nos anos em que atuou como editor na Estúdios Cor. A Adolfo Casais Monteiro foram enviados, por exemplo, os versos de «Lugar-comum do quadragenário» (a 2 de março de 1962) e de «Água que à água torna» (a 22 de maio de 1962)<sup>18</sup>, e, na época da preparação do volume, José Rodrigues Miguéis recebeu poemas em mais de uma carta, como «Ergo uma rosa» e «No coração, talvez», o primeiro por ele elogiado em missiva de 13 de abril de 1965: «É de alta qualidade gráfica, imagística ou pictórica, breve e incisivo, e rico de sentidos!» (Pereira, 2010: 168-169, 186-190, 198-199 etc.).<sup>19</sup>

Na já referida nota à segunda edição, Saramago fala dos «materiais herdados» que são «quantas vezes importunamente dominantes» (PP: 11) e que podem ter sido alvo daquele trabalho de reescrita,

---

18 Integrando o espólio de Saramago depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, estas duas cartas foram expostas na mostra dedicada ao escritor no âmbito do centenário do seu nascimento (ver Reis e Grünhagen, 2022: 51-52, 57).

19 Também na época em que preparava *Provavelmente alegria*, Saramago enviou versos a Rodrigues Miguéis, mas nem todos chegaram a ser publicados, como é o caso de «Os mais velhos»: «São de pedra, os mais velhos. Ermos, sós. / O gesto hirto, como as mãos perdidas / Da remota brandura, como o pranto / Vidrado e recolhido, água rasa: / Nada o mundo vos deu (sois vós e basta). / Inocente da morte que aceitais, / Recolho dessas mãos de cardo seco / A herança dos nardos imortais» (Pereira, 2010: 233).

depuração ou «raspagem» de edição para edição<sup>20</sup>. Certo é que, nos diferentes momentos da sua obra romanesca, e a esse tema se voltará, as referências e mesmo as citações diretas de Saramago tornam-se mais subtis, mais elaboradas. Mais ou menos evidentes, tais heranças são uma chave de leitura útil para pensar o conjunto da sua obra, sendo Saramago um autor que, marcadamente, estabelece um forte diálogo com diferentes tradições. A secção «Mitologias» é interessante nesse sentido, com vários poemas relacionados com o tema da religião, a exemplo dos versos provocativos e imagéticos de «Judas»: «Um corpo de enforcado é alimento, / Um barço faz escada para os céus, / É trono uma figueira, é luz moedas: / Sem Judas, nem Jesus seria deus» (PP: 88).

O universo de Cervantes e Shakespeare é outro destaque, e o leitor-poeta homenageia personagens inesquecíveis e indissociáveis entre si em «Dulcineia», «D. Quixote», «Sancho», «Julieta a Romeu» e «Romeu a Julieta» (PP: 101-105), todos formados por uma só estrofe de seis versos, a maioria decassílabos, o metro predominante na poesia de Saramago. Os dois últimos poemas, que exploram o tema do amor a partir daquele que provavelmente é o par mais conhecido da História da Literatura, são completados e rematados por um terceiro, «West Side Story», que atualiza aquela

---

20 Segundo Grossegeisse (2022: 181-190), que propõe uma análise comparativa das duas versões d'*Os poemas possíveis*, as referências diretas e indiretas de José Saramago diminuiriam na segunda edição.

narrativa em diálogo com outro tempo e outras artes: «Os jardins de Verona redivivos / No cimento cinzento desta era: / Um recado passado a outra mão, / Uma nova experiência, outra espera» (PP: 106).

O tempo do poeta sobressai em mais de um momento, algo que Saramago reconhece — «Poesia datada? Sem dúvida, toda a criação cultural há de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz» (PP: 11) —, revelando-se, nestes versos, um ponto forte, como quando o Velho do Restelo de Camões é convocado para falar ao grande conquistador do século XX, um hipotético astronauta. Numa década marcada, entre outras coisas, pela Guerra do Vietname, pela Guerra Fria e pela chamada corrida espacial entre a então União Soviética e os Estados Unidos, Saramago compõe versos bastante impactantes que tratam dos problemas do passado e do presente:

### **Fala do Velho do Restelo ao astronauta**

Aqui, na Terra, a fome continua.  
A miséria, o luto, e outra vez a fome.

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

No jornal, de olhos tensos, soletramos  
As vertigens do espaço e maravilhas:

Oceanos salgados que circundam  
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa  
Onde come, brincando, só a fome,  
Só a fome, astronauta, só a fome,  
E são brinquedos as bombas de napalme (PP: 76).<sup>21</sup>

Outros diálogos e temas vão ressaltar, de Fernando Pessoa a Miguel Torga, da história portuguesa à arte poética em si, do mar ao amor e ao erotismo, e muito disso vai permanecer em *Provavelmente alegria*, publicado três anos depois<sup>22</sup>. Bastante menor, com 73 composições a formarem um arco contínuo, este volume abre-se com um «Poema para Luís de Camões», invocado como se de um novo tipo de musa se tratasse, homenageado e tornado mais próximo do nosso tempo: «Meu amigo, meu espanto, meu convívio, / Quem pudera dizer-te estas grandezas» (PR: 11). Recorde-se que o autor d'*Os Lusíadas* já havia sido diretamente convocado

- 
- 21 Como outros poemas do mesmo volume e de *Provavelmente alegria*, estes versos foram musicados por Manuel Freire no disco *Pedra filosofal*, de 1993, e regravados em *As canções possíveis*, de 1999, que inclui novas composições a partir da obra de Saramago. Antes disso, pouco tempo depois do lançamento d'*Os poemas possíveis*, Luís Cília musicou, do exílio, alguns versos de Saramago e outros poetas em três álbuns intitulados *La poésie portugaise de nos jours et de toujours*, de 1967, 1969 e 1971.
- 22 Para uma análise mais detalhada dos poemas e temas d'*Os poemas possíveis*, remetemos para o estudo de Cidraes (1999: 37-51). Para alguns dos seus diálogos, ver Martinho (1999: 21-33) e Grossegese (2009: 109-130).

num quarteto d'Os poemas possíveis, no «Epitáfio para Luís de Camões» (PP: 31).

A maioria dos poemas de *Provavelmente alegria* não segue um padrão métrico, e alguns deles, mais extensos e narrativos, aproximam-se d'O ano de 1993, inclusive em termos temáticos, como é o caso de «Passa no pensamento», uma construção onírica que esboça, como naquela obra, uma espécie de quadro surrealista (PP: 41)<sup>23</sup>. Em alguns casos, à maneira do cinema, episódios, personagens e espaços sucedem-se com velocidade nestas micronarrativas, como em «A mesa é o primeiro objeto», que recorda lugares de eleição — «Quando o sonhador acordar, tentará saber onde / esteve e há de lembrar-se de uma ruína / assim, em Paris, no Museu de Cluny» (PR: 45) —, como também em «É um livro de boa-fé», que, de passagem, convoca Montaigne, outro mestre de Saramago (PR: 49).

A criação poética é matéria recorrente, indagação e desejo, como em «Voto»: «Cada verso uma pedra. Que o poema / Seja mais alicerce que muralha. / Que debaixo da terra se reforcem / As palavras, as minas e as fontes» (PR: 84). A natureza e essa imagem da pedra em especial são frequentemente convocadas (ver também «Pedra coração», «Ó tristeza da pedra» etc.), como o é o tema recorrente do amor, indissociável do desejo («As palavras de amor», «Teu corpo de terra e água» etc.). A música, enfim, também se faz notar,

---

23 Nesse caso também, baseamo-nos sobretudo na segunda edição de *Provavelmente alegria*, de 1985.

como já o fazia n'Os poemas possíveis («Ouvindo Beethoven»), emprestando ritmos, promovendo associações:

## O beijo

Hoje, não sei porquê, o vento teve um grande gesto de renúncia, e as árvores aceitaram a imobilidade.

No entanto (e é bem que assim seja) uma viola organiza obstinadamente o espaço da solidão.

Ficamos sabendo que as flores se alimentam na fértil humidade.

É essa a verdade da saliva (PR: 44).

6. Pela mesma época em que compunha versos e contos, Saramago escreveu um bom número de crónicas e editoriais, publicados no jornal *A Capital* (1968-69), no *Jornal do Fundão* (1971-72), no *Diário de Lisboa* (1972-73) e no *Diário de Notícias* (1975) e reunidos, respetivamente, nos volumes *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976). Os textos de teor político escritos de 1976 em diante, publicados em diferentes periódicos, com destaque para o jornal *Extra* (1977-78), foram compilados em *Folhas políticas* (1999), cobrindo um intervalo de mais de duas décadas.

O período em que muitas destas crónicas foram escritas é importante para compreendê-las e ao seu autor, que, por vezes, tratou de temas delicados e eminentemente políticos em momentos em que não

era possível fazê-lo de maneira demasiado explícita ou combativa. Vemos em carta de 3 de julho de 1968 a Rodrigues Miguéis que Saramago promete enviar-lhe as suas crónicas publicadas, com a seguinte ressalva: «Só tenho que [...] acrescentar alguns cortes com que a censura me tem presenteado» (Pereira, 2010: 252).

Numa reflexão que se aplica a mais de um género com o qual trabalhou, Saramago lembra: «Que era muito do escrever até 1974? Iludir a censura, acautelar o tema, aperfeiçoar a entrelinha» (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 203). Também por isso, certos temas das crónicas são abordados de modo poético e alegórico, como em «Receita para matar um homem», escrita na esteira do assassinato de Martin Luther King, a 4 de abril de 1968 (DM: 131-133); como ainda em «Esta palavra esperança» e «A palavra resistente», que brincam com a linguagem, seus usos e convenções, convocando o leitor de então e de hoje a repensá-los e atualizá-los (DM: 127-129, 144-147).

Como o tempo, o espaço é importante desde a primeira crónica de *Deste mundo e do outro*, a falar de uma urbe mitológica a ser conquistada: «Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. [...] Algumas vezes tentou entrar. [...] Ninguém sabe nada de si antes da ação em que tiver de empenhar-se todo. Não conhecemos a força do mar enquanto ele não se move. Não conhecemos o amor antes do amor» («A cidade», DM: 9-10). Há um lirismo marcado nessas primeiras crónicas, como em «Três horas da madrugada», uma investigação onírica de uma Lisboa que «dorme profundamente», um sono incómodo e enigmático, como a cidade: «Lisboa,

pureza transparente e quase angustiante de paraíso perdido e achado» (DM: 73).

Muitas das crónicas das duas primeiras coletâneas, em especial, são bastante narrativas, e a voz do cronista que ao mesmo tempo conta e comenta uma história vai desenvolver-se em alguns dos contos e nos romances da década de 1980 em diante. A narração em si é tematizada — «Não é uma história de fantasmas, embora seja uma história de outro mundo. E tanto a poderei contar em meia dúzia de linhas despachadas, como encher folhas e folhas de papel» («A aparição», DM: 17) —, e a reflexão, a aprendizagem e o processo de escrita passam, como de praxe, pelo diálogo com os autores favoritos do cronista. Falando de Almeida Garrett, por exemplo, Saramago emula o estilo do escritor oitocentista, resumindo o que nele mais aprecia e aquilo que dele herdará:

Para mim, o melhor das Viagens não é a Joanhina dos Olhos Verdes. [...] Neste ponto, descubro que me afastei do propósito inicial. É costume velho de que não penso emendar-me: no correr do pensamento, uma coisa puxa outra, e, se não ponho mão em mim, acontece, como agora, partir da literatura e cair na construção civil. [...] Nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho. Bem sei que os tempos, aqui para nós, não vão para crónicas. [...] Crónicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem

ser. Mas fosse o Garrett a escrevê-las — e outro galo nos cantaria! Pois (agora é que eu chego) o melhor das Viagens é exatamente a viagem — a crónica (DM: 49-50).<sup>24</sup>

O género crónica, e sobretudo as composições «publicadas entre os anos 68 e 72» (Saramago *in* Reis, 2015: 44), são, de facto, uma das chaves para entender o modo como se construiu o estilo do Saramago romancista, que em mais de uma ocasião propôs uma aproximação entre a sua pena de cronista e ficcionista: «Nas crónicas encontra-se o embrião de quase tudo o que depois cresceu e prosperou... Vejo agora que, de uma maneira não consciente, já estava a apontar a mim mesmo o sentido do que iria ser o meu trabalho a partir do final dos anos 70» (Saramago *in* Pinto, 1996: 3).<sup>25</sup>

Algumas dessas crónicas poderiam mesmo ser lidas como contos, a exemplo de «Moby Dick em Lisboa», de *A bagagem do viajante*, escolhida para título de uma pequena antologia lançada no âmbito da Expo 98 (Saramago, 1996). Naquela segunda coletânea, conforme sugerido pelo título, a viagem é tema e aspiração, em crónicas que já revelam algo das experiências e dos exercícios de escrita que posteriormente marcarão *Manual de pintura e caligrafia*: «Este meu gosto de museus e pedras velhas, que no parecer de alguns denunciará uma

---

24 No mesmo volume, ver ainda «Almeida Garrett e Frei Joaquim de Santa Rosa» (DM: 149-151).

25 Para um aprofundamento desse percurso das crónicas à ficção, ver Thimóteo (2016).

suspeita tendência para evasões, é, pelo contrário, o sinal mais certo de uma viva radicação no mundo em que estou» (BV: 183).

Muitos são os fios temáticos e as referências que ligam estas crónicas a textos compostos em outros géneros, uns e outros também atravessados por um veio irónico-cómico que é simultaneamente herança e marca estilística de Saramago. Em «À glória de Acácio», por exemplo, o cronista recupera uma das mais conhecidas e paródicas personagens queirosianas para falar das figuras e das mazelas do seu próprio tempo. Defendendo as vantagens de erguer estátuas a personagens ficcionais, Saramago pergunta-se sobre «que figura ou figuras condensam realmente a quinta-essência das nossas virtudes». E responde: «O conselheiro Acácio reclama a estátua que lhe devemos» num «país que há de continuar a gerar Acácios até a consumação dos séculos, porque os fados o determinaram e os habitantes da terra tristemente o consentem» (BV: 120-121).

Mesmo que por vezes marcados pela mesma «amarga e desencantada ironia» (AP: 409), são já diferentes os editoriais dos dois volumes seguintes de crónicas publicados por Saramago, em 1974 e 1976, posteriormente reunidos pela editora Caminho sob o título do segundo, *Os apontamentos* (1990). O contexto da sua produção é igualmente importante; trata-se de dois momentos muito específicos da história de Portugal e da trajetória de um seu cidadão empenhado, que atuou primeiro, entre 1972 e 1973, como editorialista de um jornal de oposição como era o *Diário de Lisboa*, «quando o marcelismo já estava na sua fase de decomposição»

(AP: 15)<sup>26</sup>, e, depois, como diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, num curto e intenso período que vai de 14 de abril a 24 de novembro de 1975. A crise do 25 de novembro desse mesmo ano pôs um fim brusco a esse trabalho na imprensa, o que acabou por ser decisivo para o percurso de Saramago: sem emprego, decide dedicar-se à escrita, viaja para o Lavre em busca de uma história e de um estilo e sobrevive fazendo traduções<sup>27</sup>.

De certo modo, tais textos permitem voltar no tempo e acompanhar o dia a dia de um país em processo de transformação. Nas palavras de Cândido Oliveira Martins, «visava-se criticar e refletir livremente, ‘elucidar e dignificar’ [conforme o título de um desses editoriais, AP: 92], muitas vezes numa argumentação indutiva que parte do particular para o geral, de um caso ou situação concreta para a situação global do país» (Martins, 2023: 201).

Como é inevitável e reconhecido pelo seu autor (AP: 19), há muito de circunstancial nestes textos de opinião, maioritariamente políticos, cujo estilo se mantém, no essencial, no quinto e último volume de crónicas publicado por Saramago. Neste tipo de escrita, o cronista reage ao seu entorno e aos seus

---

26 Os editoriais do *Diário de Lisboa* foram anonimamente publicados, «pois representavam o que então se entendeu ser a opinião daquele jornal»; na coletânea que os reuniu, Saramago incluiu alguns textos inéditos que não haviam passado pelo crivo da censura (AP: 19-20).

27 Saramago conta esta história no prefácio a *Uma família do Alentejo*, de João Domingos Serra (2010: 7-13), narrativa que teve uma grande importância na construção de *Levantado do chão*.

discursos, do que decorre que tais textos têm uma «frequente dimensão metadiscursiva, argumentativa e citacional» (Martins, 2023: 205). A brevidade d’*Os apontamentos* é condicionada pelo género e pelo *medium* — em *Folhas políticas*, porém, temos alguns artigos de opinião um pouco mais longos —, que convidam a um tratamento mais direto, menos alegórico e digressivo, dos temas da atualidade. Mesmo assim, Saramago sabe explorar o reduzido espaço de escrita que lhe cabe, entremeando, por exemplo, o comentário de temas e eventos quotidianos com reflexões sobre a linguagem, as escolhas não inocentes que dela são feitas, os exageros retóricos. É o caso da crítica ao recurso excessivo ao eufemismo, aos «rodeios de estilo» que podem servir para «prolongar sujeições de toda a ordem» («O eufemismo como política», AP: 51; ver também «Os emigrantes hoje e sempre», AP: 35-37).

Vê-se com frequência o germe de debates que depois serão ficcionalmente desenvolvidos, como a propósito do voto em branco, ponto de partida de *Ensaio sobre a lucidez* («O branco em discussão», AP: 236-238); como ainda a respeito da instrumentalização política de autores e obras problematizada num romance como *O ano da morte de Ricardo Reis* e já criticada em «Nem só Camões vítima» (AP: 292-294).

*Os apontamentos* atestam, em especial, um «trabalho de intervenção política [...] que ocupou lugar digno no processo de esclarecimento em que andamos empenhados» (AP: 19), mas é certo que as crónicas de Saramago como um todo revelam um esforço cívico de pensar e agir com os olhos voltados para os problemas do presente e para

questões sociais, um empenho em agir de maneira coerente com as suas convicções, o que significa também não dissociar «o escritor do cidadão». Em outras palavras, diz Saramago, «não escrevo para o ano 2427, mas sim para hoje, para as pessoas que estão vivas. O meu compromisso é com o meu tempo» (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 367-368).

Os últimos textos de *Folhas políticas* são emblemáticos deste percurso não isento de polémicas e de escritos provocativos, como tais reconhecidos pelo seu autor, que assumiu o risco de se envolver em causas diversas e de expressar e defender livremente as suas opiniões. No ano em que ganhou o Nobel de Literatura, Saramago também compôs textos marcantes como «Chiapas, nome de dor e esperança», em defesa do movimento zapatista (FP: 232-238). É mesmo curiosa a coincidência de, exatamente a 8 de outubro de 1998, data em que a Academia Sueca lhe anuncia o mais importante e ambicionado galardão literário, Saramago ter publicado um texto irónico que critica «a maré-cheia dos neoliberalismos» e a hipocrisia de políticas e políticos europeus; reconhecendo não ter esperança de que alguém responda às suas perguntas, Saramago diz: «Cumpro o meu dever fazendo-as» (FP: 248).

7. O último livro tratado aqui é único no conjunto da obra de Saramago. *Viagem a Portugal* resultou de uma encomenda do Círculo de Leitores, que havia pedido, em 1979, que Saramago elaborasse uma espécie de guia de viagem. O cronista de então recusou e fez uma contraproposta, que acabou por

ser aceita: ele viajaria por Portugal e contaria a sua experiência (Saramago *in* Reis, 2015: 121-122).

De tamanhos variados, mas sempre com um título, os relatos que resultaram dessa investigação em terras portuguesas podem ser aproximados das crónicas de viagem e dos exercícios de autobiografia de *Manual de pintura e caligrafia* nos quais o escritor já havia treinado a mão anteriormente. Neste caso, porém, há uma mudança no movimento: Saramago propõe, como se viesse de fora, viajar a Portugal, o seu próprio país. Esse olhar externo não apenas se inscreve na preposição do título como é construído na primeira etapa da viagem, intitulada «O sermão aos peixes»: em Miranda do Douro, o viajante português atravessa de carro a fronteira com a Espanha, fica por um momento entre um e outro país, e então volta, para poder, enfim, entrar na terra que irá percorrer e narrar (VP: 17-18).

Na medida em que este livro é a história de um autodesignado viajante que também «viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando» (VP: 16), são diversas as companhias literárias convocadas neste percurso, do padre António Vieira a Camilo Castelo Branco logo no primeiro relato, passando, entre outros, por Teixeira de Pascoes («A cava do lobo manso», VP: 63-64), António Nobre e José Régio («O palácio da Bela Adormecida» e «A pedra velha, o homem», VP: 80-83, 413-416), e chegando a Almeida Garrett, «mestre de viajantes» a quem o livro é dedicado. Como o escritor oitocentista que convida a voltar o olhar para a terra, e não mais para o mar, Saramago regista «o que viu e sentiu, o que disse e ouviu

dizer» (VP: 16)<sup>28</sup>, enchendo os olhos «de paisagens passadas e futuras» (VP: 27), sem pressa de chegar. Trata-se, então, de:

Um livro lento, de 400 páginas, menos lento do que eu desejava, porque o importante não é viajar mas estar em um lugar. Ir de um lugar para outro é o menos importante. Viajar é outra coisa muito diferente de fazer turismo e é sobretudo outro modo de estar. A minha viagem não é interior, mas sim uma forma de ver e de sentir. Neste sentido concordo com Pessoa: viajar é também sentir (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 312).

Traça-se um percurso de uma ponta à outra do país, numa obra que, dividida em seis partes, vai desenhando aos poucos o seu mapa: «De Nordeste a Noroeste, duro e dourado», «Terras baixas, vizinhas do mar», «Brandas Beiras de pedra, paciência», «Entre Mondego e Sado, parar em todo o lado», «A grande e ardente terra de Alentejo» e «De Algarve e sol, pão seco e pão mole». De cidades a minúsculos povoados, de conventos, mosteiros e igrejas a casas, museus e castelos, o olhar sensível e analítico do viajante detém-se sobre os locais que percorre como um peregrino de outros tempos, privilegiando certos roteiros menos procurados, não necessariamente respeitando «a hierarquia

---

28 Na versão de Garrett, presente no capítulo 1 das *Viagens na minha terra*: «Protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crónica» (Garrett, 2010: 90).

dos lugares» (VP: 35). O viajante tem um particular gosto por aqueles sítios «que parecem ter ficado à margem do tempo, assistindo ao passar dos anos sem mover uma pedra daqui para ali, e contudo sentimo-las vivas de vida interior, quentes, ouve-se bater um coração» (VP: 170). Como demonstra esta *Viagem*, não faltam em Portugal povoações assim, que «são como as pessoas», de quem é preciso aproximar-se «devagar, paulatinamente» (VP: 29).

A natureza do País é exaltada, como o é, com particular destaque, a «obra do génio do homem, beleza criada» (VP: 167). É com «espantados olhos» (VP: 235) que o viajante percorre também os espaços criados e transformados, comovendo-se com o que vê, desejando sempre que aquilo não se perca: o mosteiro de São Pedro das Águias, «uma joia que o tempo mordeu e roeu por todos os lados, [...] provoca uma onda de ternura, um desejo de abraçar estes muros, a vontade de apoiar neles o rosto, e assim ficar, como se a carne pudesse defender a pedra e vencer o tempo» (VP: 249).

A arquitetura e a arte sacras são um ponto alto desta *Viagem*, como seria natural em terras portuguesas, o que enseja uma série de reflexões sobre a relação do viajante com essa cultura tanto quanto sobre a necessidade de defender tal legado. Confessa aquela figura, por exemplo, que «não precisa de imagens sacras para orar ao pé delas, mas precisa de que elas sejam defendidas [...]. Quando assim contempla e se comove, usa o viajante uma forma particular de oração: admira e ama» (VP: 167-168). Incomoda-o sobremaneira o descaso frequente com as construções e obras de arte; «indignar-se» mesmo o viajante «diante de tal abandono»,

e propõem-se soluções: «Se em São Martinho de Mouros não sabem estimar tão belas peças da imaginária rústica, entreguem-nas a um museu, que as saberá agradecer» (VP: 235-236).

O viajante interessa-se, assim, pela História do seu país, pelo passado e pelo trabalho do homem do passado, numa constante preocupação com aquilo e com aqueles que foram ou que correm o risco de serem esquecidos. Nesse sentido, pode estabelecer-se uma ponte com a posterior e conhecida história de *Memorial do Convento*: «Hoje há uma estrada, sim senhores, e no século XII como seriam os caminhos?, a pedra, como foi transportada?» (VP: 248). Na viagem presente, «não lhe cabe tempo para mais indagações que as da arte e da história», ficando entendido, num caso como no outro, que «é sempre de homens que fala, os que ontem levantaram, em novas, pedras que hoje são velhas, os que hoje repetem os gestos da construção e aprendem a construir gestos novos» (VP: 216-217).

Narrar e descrever torna-se, aqui, uma forma de preservar todo este património, de homenageá-lo e defendê-lo, e é esta elaborada construção com palavras o diferencial da *Viagem*, muito mais do que as imagens que possam vir a acompanhá-la<sup>29</sup>.

---

29 A primeira edição do livro, pelo Círculo de Leitores, foi publicada com uma série de fotografias do próprio Saramago e de Asta e Luís Almeida d'Eça, assim como de Adriano Sequeira e dos acervos de Penaguião & Burnay Lda. e do Museu Nacional de Arte Antiga. Saramago preferia, porém, a versão só com texto, «sem tratamento especial», lançada em 1995 pela Caminho (CLIII: 39). Sublinhe-se que, mais recentemente, em 2022, a Porto Editora lançou uma edição comemorativa

O viajante narrador também «leva ao ombro, como lhe compete, a máquina fotográfica», mas não raro envergonha-se de usá-la, «dos atrevimentos que os viajantes costumam ter» (VP: 19), preferindo muitas vezes contar o que regista com os olhos. Certo é que há, neste livro, como nas narrativas de Saramago de maneira geral, um convite a imaginar e a refazer a viagem, «a voltar aos passos que foram dados, para os repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles» (VP: 492). O convite dirige-se, sempre, para o leitor disposto a acompanhar este viajante: «A felicidade, fique o leitor sabendo, tem muitos rostos. Viajar é, provavelmente, um deles. Entregue as suas flores a quem saiba cuidar delas, e comece. Ou recomece. Nenhuma viagem é definitiva» (VP: 16).

---

com todas as fotografias tiradas por Saramago ao longo da sua viagem. No mesmo ano de celebração do centenário do nascimento do escritor, o Turismo de Portugal lançou o site *Viagem a Portugal Revisited*, com a proposta de promover, pela literatura, alguns dos lugares narrados por Saramago, que surge acompanhado por escritores contemporâneos. Ver em: <<https://www.journeytoportugalrevisited.com>>.

## 2. História, identidade, figuras: de *Levantado do chão* a *O evangelho segundo Jesus Cristo*

1. Num passo do volume III dos *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago recorda uma visita a Mafra e o olhar que então lançou sobre o monumental convento ali implantado. Pensou: «Um dia gostava de poder meter isto num romance»; e logo depois: «Foi assim que o *Memorial* nasceu» (CLIII: 164).

Não interessa agora apurar se, de facto, foi direta a relação entre aquele episódio aparentemente circunstancial e a conceção e escrita de um grande romance que gira em torno do convento. Interessa, isso sim, o seguinte: no tempo literário de que estamos a falar — *grosso modo*, a década de 80 do século XX —, José Saramago centra a sua produção ficcional em temas, em motivos, em figuras e em acontecimentos bem ajustados àquele movimento de «incorporação» que é sugerido pela reflexão inserta nos *Cadernos de Lanzarote*. Trata-se, então, de olhar, de ver e de reparar (voltaremos a esta expressão); trata-se, além disso, de dar atenção e protagonismo a grandes temas e a personalidades

significativas da vida social, histórica e cultural portuguesa; e também de desafiar certezas construídas e aparentemente estabilizadas; de questionar mitos civilizacionais, preconceitos e estereótipos; de fazer da ficção um testemunho da responsabilidade do escritor perante a sua cultura, o coletivo em que se integra e a memória que esse coletivo traz consigo.

Um elemento frequente nos livros de Saramago vem confirmar muito do que fica dito, conduzindo a caminhos de análise em harmonia com os grandes veios temáticos que naquela década se afirmam. Referimo-nos às epígrafes e à sua função de prelúdio de leitura, como discursos que abrem vias de acesso aos grandes sentidos da narrativa; nesse lugar estratégico, procura-se legitimar *a anteriori* e pela força de uma palavra de autoridade (sobretudo quando ela provém de um nome prestigiado) os intuitos crítico-ideológicos que inspiram o relato.

Quando abrimos *Levantado do chão*, somos recebidos, por assim dizer, por Almeida Garrett, mas não por um qualquer Garrett: o trecho da epígrafe vem das *Viagens na minha terra* e refere-se à desigualdade social e à opressão económica a que se alude no capítulo 3; em jeito de interrogação, fala-se ali do «número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico»<sup>30</sup>. Deste modo, é a crítica garrettiana

---

30 Nalgumas edições de *Levantado do chão* lê-se, certamente por lapso de transcrição ou por recurso a uma edição deficiente, «infância» e não, como está no texto das *Viagens*, «infâmia».

aos excessos do liberalismo que serve de preâmbulo à história da família Mau-Tempo, situada num quadro histórico e ideológico que, evidentemente, está mais próximo do neorrealismo do que do romantismo (cf. Viçoso, 2011: 333-342).

Depois, em *Memorial do Convento*, um breve texto do P.<sup>e</sup> Manuel Velho (sobre a violência que os fracos sofrem) convive com outro de Marguerite Yourcenar, realçando-se neste a importância «do conhecimento o mais exato possível» como via de acesso às «coisas que ultrapassam a realidade»; de certa forma, é assim que acontece no romance em causa. N' *O ano da morte de Ricardo Reis*, as três epígrafes (de Ricardo Reis, de Bernardo Soares e de Fernando Pessoa) situam-nos no universo pessoano e em aspetos significativos da sua conformação plural (p. ex., o desdobramento de identidades e a ontologia da ficcionalidade), tal como a história contada atesta. N' *A jangada de pedra*, a palavra de Alejo Carpentier realça a dimensão fabulosa do futuro, esse mesmo para onde aponta a deriva da Península Ibérica; o (imaginado) *Livro dos conselhos* com que se abre a *História do cerco de Lisboa* anuncia a complexa relação com a verdade (histórica) que é problematizada pelo romance. N' *O evangelho segundo Jesus Cristo*, comparecem a citação famosa de Pilatos («Quod scripsi, scripsi») e o texto bíblico em que Lucas vem expor os «factos que entre nós se consumaram [...], depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem» (Lucas, I, 1-4). É na sequência deste anúncio que o romance se desenvolve, num exercício intertextual complexo e de questionação dos factos reescritos pelo evangelista e agora pelo romancista.

Mais tarde, em *Ensaio sobre a cegueira* e de novo provinda do tal *Livro dos conselhos*, surge aquela que é talvez, de todas, a epígrafe mais expressiva: «Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara», uma proposta que requer uma leitura extensiva do último vocábulo. Indo além do sentido de *notar* ou *examinar*, o ato de *reparar* significa também (e com especial ênfase, tendo em conta o universo de cruel desumanização de *Ensaio sobre a cegueira*) levar a cabo ações de melhoria, de renovação e, propriamente, de reparação do que está degradado<sup>31</sup>.

2. Os seis romances de que agora vamos ocupar-nos, como títulos maiores que são da produção literária de Saramago, concentram alguns dos grandes vetores semânticos — temas, motivos, personagens — da produção literária do autor. Dentre todos, cabe aqui destacar três: a problemática da História, a questão da identidade e o motivo da viagem.

Logo em *Levantado do chão*, a História confirma-se como uma grande área de reflexão metafictional. Aliás, é sintomático que, nas linhas finais do romance anterior a estes, *Manual de pintura e caligrafia*, se aluda a um acontecimento de drástica mudança política e de abertura a um novo tempo histórico: «O regime caiu. Golpe militar, como se esperava» (MPC: 271); a isto segue-se a perplexidade de um narrador confrontado com a História *in fieri* e incapaz de a formular discursivamente:

---

31 Sobre a questão da epígrafe em Saramago (questão que mais adiante será retomada), no quadro geral da intertextualidade, veja-se Jubilado, 2010: 70-77.

«Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo» (MPC: 271).<sup>32</sup>

De certa forma, *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* são romances de reescrita da História «a contrapelo» e da memória recuperada: «O memorial [...] revela cenas apagadas que se recolocam pela narração no centro, ocupando a memória social do passado» (Vecchi, 2020: 214). Explanam-se naqueles quatro romances as teses enunciadas por Saramago num importante e muito citado texto de 1990, «História e ficção», publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e depois inserto nos *Cadernos de Lanzarote*<sup>33</sup>. Aquilo que nele está em causa é uma conceção das relações entre ficção e História que assenta na lição de Georges Duby. Lembra Saramago que «o grande George Duby» foi quem, «na primeira linha de um dos seus livros, escreveu: ‘Imaginemos que...’» (*apud* Reis, 2022: 57). Ou seja: Saramago colhe da chamada Nova História

---

32 É desse momento histórico que se ocupa a peça de teatro *A Noite* (1979).

33 Originalmente, «História e ficção» foi uma conferência proferida na Universidade de Turim, em maio de 1989. A questão da História como tema e motivo de problematização metaficcional está amplamente analisado na bibliografia saramaguiana. Dentre todos os estudos sobre a matéria, mencione-se, pelo seu pioneirismo, o de Teresa Cristina Cerdeira (1989). Por outro lado, e sem prejuízo daquilo que o escritor dirá, não esqueçamos que a representação de temas históricos remete para a tradição literária da literatura portuguesa (cf. Costa, 1996: 7-21).

a predisposição para uma interação entre História e ficção que permita à segunda completar a primeira e entender como personagens com dignidade histórica figuras não contempladas pela historiografia oficial; para isso contribui o facto de o escritor adotar um olhar ideológico que «começa na infraestrutura e vai até à superestrutura» (Nogueira, 2022: 340)<sup>34</sup>.

Em conjugação com aquele olhar ideológico, a articulação da ficção com a História requer procedimentos de observação e de vivência direta de fenómenos sociais como aqueles que podemos ler em *Levantado do chão*. Neste caso, motivado por circunstâncias da vida pessoal do escritor, está em causa o seu deslocamento temporário, em 1976, para Lavre, uma aldeia do Alto Alentejo em que, segundo Saramago, germinou o romance em causa. E assim, num testemunho subsequente à revelação sobre a génese de *Memorial do Convento*, o romancista vai além da descrição do encontro com um espaço e fala do trajeto que o conduziu ao romance:

O livro [*Levantado do chão*] foi escrito três anos depois, sendo certo que escrevi o *Manual de pintura e caligrafia* e *Objeto quase*

---

34 O romance oferece a linguagem e o contexto adequados para esta ressignificação da História; é nele «que encontramos as forças da História combinadas com a existência de pessoas de carne e sangue cujas ações, dores, alegrias, esperanças e desistências não são apenas *factos* (são a própria História)» (Nogueira, 2022: 142).

provavelmente [...] porque não sabia como havia de escrever o *Levantado do chão*. E a prova de que eu não sabia como havia de escrever o *Levantado do chão* encontra-se talvez no meio dos papéis que tenho para aí, onde é possível ver o momento em que ele nasceu. Acabei por me decidir a escrever o livro, sabia o que queria contar, mas aquilo não me agradava, havia uma resistência em escrever o livro; mas comecei a escrevê-lo, fui até à página vinte e tal e de repente, sem refletir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo (Reis, 2015: 45).

Importa aqui comentar duas questões que afloram nesta extensa citação. Primeira: há uma explicação para a génese de *Levantado do chão*, que não anda longe da que foi aduzida a propósito do *Memorial do Convento*. Conhece-se um espaço e o livro fica «arrumado na cabeça», mas esse é um estádio ainda incompleto; falta, depois disso, o amadurecimento favorecido pela passagem do tempo, em convivência com outros títulos. Segunda questão: de repente, sobrevém a epifania do estilo, lembrando aquele «dia triunfal» descrito por um poeta genial que afinal, sabe-se hoje, o inventou *a posteriori* para governo da autobiografia que para si queria. Pessoa falou «numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir» (Pessoa, 1935); Saramago confessou ter-se descoberto estilisticamente «sem refletir, sem pensar, sem planear», assim como se estivesse rendido à magia da inspiração e do seu mistério insondável. Mas não

se trata disso. Passado esse episódio (e nunca saberemos até que ponto se espelhou nele a imagem de Pessoa), eis que a razão está de volta: ao afirmar que se achou «a escrever como hoje escrevo» (hoje, quer dizer, quando tinha entre mãos *Todos os nomes*), Saramago anuncia a consciência de um idioleto estilístico que seguramente deve muito ao trabalho e não tanto (ou talvez muito pouco) à inspiração.

Uma parte desse trabalho incide sobre as personagens, um coletivo muito alargado em *Levantado do chão*. E quem são essas figuras que encarnam uma filosofia da História que se projeta na ficção? Uma família de trabalhadores rurais alentejanos, situados no latifúndio em que sobrevivem e inseridos no fluxo de eventos desenrolados ao longo do século xx. Sem serem, à primeira vista, heróis qualificados ou figuras historicamente consagradas, os Mau-Tempo e os demais que se lhes juntam — Domingos e Sara da Conceição, João e António Mau-Tempo, Gracinda, o marido Manuel Espada e a filha Maria Adelaide, entre outros — protagonizam um movimento de luta e de resistência coletiva. Esse movimento (em que ecoa, como se sabe, a lição do neorrealismo superada desde os anos 60) atravessa, como uma «epopeia campesina», todo o século xx e cruza-se com etapas decisivas da vida desse coletivo resgatado do anonimato pelo romancista: a chamada Primeira República, o salazarismo e a libertação de 25 de abril de 1974. E, assim, em *Levantado do chão*, a «terra conquista o seu contorno no tempo, faz-se digna de história, terreno dos sonhos dos homens» (Silva, 1989: 194).

Repare-se na abertura de um dos capítulos iniciais de *Levantado do chão*:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil. O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jorna de um homem (LC: 33).

São aqui evidentes os fundamentos ideológicos de inspiração marxista que servem de alicerce a um edifício de clara militância social, uma militância bem direcionada, do ponto de vista político e geoeconómico<sup>35</sup>. Mas o texto (e o romance) revela mais do que isso. No tocante a dispositivos representacionais, importa notar que o coletivo em que se traduz a figuração das vítimas da opressão (os homens e as mulheres) surge completado por incursões

---

35 Por este lado, foi já possível aproximar *Levantado do chão* de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (cf. Sabine, 2006: 141-161). Acerca da persistência do materialismo histórico na obra de Saramago, numa interpretação pós-neorrealista, cf. Campos, 2018.

alegóricas decorrentes do recurso à personificação: a república que «andou de terra em terra», o altar que «dizia que por ora não era este reino o seu mundo» e o latifúndio que «percebeu tudo».

A emergência da alegoria, como procedimento que a ficção de Saramago há de aprofundar, combina-se com a mencionada dinâmica histórica, uma dinâmica que vai além do que ficou sugerido. Com efeito, a componente humana do romance regista uma extensão temporal importante; a sua origem remota está em «Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro» (LC: 24) e prolongada nos Bertos que lhe sucedem (e que se colocam invariavelmente no campo do opressor).

Assim se reescreve a História, entendida como memória feita de palavras e, como tal, sujeita a revisão pelo viés da ficção. Trata-se, para Saramago como para Max Gallo, por ele referido no ensaio sobre História e ficção, de compensar aquilo que a primeira não alcança, mas a segunda atinge; e acentua-se também, mesmo que de forma implícita, a cumplicidade discursiva entre ambas, permitindo aproximar o pensamento de Saramago de algumas teses controversas de Hayden White<sup>36</sup>.

3. É este o caminho seguido na conceção e na escrita de *Memorial do Convento*, à luz daquele princípio que afirma ser possível e ideologicamente

---

36 Referimo-nos, em especial, aos ensaios «The Historical Text as Literary Artifact» e «The Fictions of Factual Representation» (cf. White, 1987: 81-99 e 121-134).

pertinente «reclamar a presença» (da História, entenda-se) como sendo uma «espécie de reivindicação ou ato de chamar à [nossa] presença» (Reis, 2015: 89) figuras e acontecimentos aparentemente estabilizados na memória coletiva. Neste caso, há uma personalidade e acontecimentos que são «reclamados» pelo romancista: o rei D. João V, o projeto e os inícios da construção do Convento de Mafra, situados no contexto social, religioso e político do século XVIII português. Isto quer dizer que é representado ficcionalmente um edifício em gestação, «como antecipação de um futuro possível» (Parra Bañón, 2004: 236); neste caso, «a arquitetura apresenta-se como um processo que está a acontecer no tempo e no espaço e não como o seu resultado, como se fosse um produto já pronto [...]» (Parra Bañón, 2004: 255).

Sem embargo de diferenças importantes, as afinidades de *Memorial do Convento* com *Levantado do chão* justificam que se fale em «seguimento narrativo», pela verificação de «marcas literárias idênticas (a consideração do passado, a relação com a História, a atenção aos grupos sociais, a clara determinação do espaço, a representação verosímil e realista dos caracteres e das ações)» (Seixo, 1999: 55). Em *Memorial do Convento*, estamos, de novo, num tempo alargado (ainda que não tanto) e bem caracterizado: o quase meio século em que o rei chamado Magnânimo ocupou o trono, indo de 1706 a 1750. Essa é uma época de opulência e de ostentação, municidadas ambas pelo ouro do Brasil e coincidindo com o envolvimento português num complexo conflito político e militar, a Guerra da Sucessão Espanhola. É desse episódio bélico que

decorre a mutilação de Baltasar Sete-Sóis, bem podendo dizer-se que, ao engendrar a sua personagem, Saramago resgata do esquecimento o sofrimento e o abandono a que invariavelmente foram sujeitas figuras entendidas como menores e historicamente irrelevantes.

São frequentes em *Memorial do Convento* as referências de datação e de ancoragem na História, sejam elas implícitas ou explícitas. É assim quando se diz, logo a abrir, que a rainha D. Maria Ana Josefa «chegou há mais de dois anos da Áustria», o que situa em 1710 a ação inicial, quando o rei vai ao quarto da rainha, que «até hoje ainda não emprenhou» (MC: 11): ou quando se alude ao nascimento da princesa («uma rapariga [...] saudável e de bons pulmões»; MC: 72), ocorrido em 1711, o mesmo em que se sabe que a rainha «está de luto por seu irmão José, o imperador da Áustria» (MC: 49), falecido naquele mesmo ano. De forma mais explícita e remetendo para um tempo muito anterior ao início da ação, ficamos a saber que «convento em Mafra o anda a querer a ordem de S. Francisco desde mil seiscentos e vinte e quatro» (MC: 25), ao que se segue, no relato, o que «apenas há seis anos aconteceu, em mil setecentos e cinco» (MC: 25), quando o Desembargo do Paço rejeitou a desejada construção. Por fim, ficção e História convergem numa data final, quando Baltasar é consumido no mesmo auto de fé em que comparece «um que fazia comédias de bonifrates e que se chamava António José da Silva» (MC: 357). Ou seja: no dia 19 de outubro de 1739.

Antes ainda de chegarmos a componentes deste romance que superam os limites temáticos de *Levantado do chão*, importa notar o seguinte:

*Memorial do Convento*, tal como, mais tarde, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e, num outro plano, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, são obras assentes em pesquisa, não raras vezes longa e diversificada. Por outro lado, *Levantado do chão*, para além da recolha ou rememoração de informação histórica, funda-se, em parte e conforme já aqui foi dito, numa experiência de observação do espaço social alentejano de que há registos singulares, lembrando a lógica do romance experimental oitocentista<sup>37</sup>. Alguns materiais preparatórios decorrentes daquela experiência direta foram exibidos na exposição *A oficina de Saramago* (na Biblioteca Nacional de Portugal, de 6 de junho a 8 de outubro de 2022<sup>38</sup>) e encontram-se descritos no respetivo catálogo, designadamente: um caderno com «a forma de diário, datado de março e abril de 1977 [...]». Contém também: notas sobre algumas personagens do romance, entre as quais Domingo Mau-Tempo; esboço dos principais ‘episódios’; registo de ‘questões a esclarecer’; e uma lista de apelidos recolhidos no cemitério de

---

37 Palavras de Saramago, numa entrevista de 1980: «Estive em Lavre, da primeira vez, dois meses, depois, por intervalos, umas tantas semanas mais, e quando de lá voltei trazia cerca de duas centenas de páginas com notas, casos, histórias, também alguma História, imagens e imaginações, episódios trágicos e burlescos, ou apenas do quotidiano banal, acontecidos diversos, enfim, a safra que é sempre possível recolher quando nos pomos a perguntar e nos dispomos a ouvir, sobretudo se não há pressa» (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 292).

38 A exposição foi comissariada pelos autores deste livro, que coordenaram também o catálogo homónimo.

Montemor-o-Novo e outra de locuções» (Reis e Grünhagen, 2022: 62).

Pode afirmar-se que aquilo que José Saramago designou como trabalho, referindo-se ao seu labor como escritor («insisto [...] em chamar trabalho à escrita»; Reis, 2015: 130), vai mais longe do que parece. Precedendo a escrita (ou em simultâneo com ela), existe uma paciente recolha de dados, confinando com a atitude e até com a ética do investigador. Um verdadeiro trabalho de biblioteca, de arquivo e de hemeroteca, com consulta de livros, de documentos de época e, quando é o caso, de jornais e de revistas. Por isso mesmo, o espólio do escritor (tanto aquela parte dele que se encontra na BNP, como o que está na Fundação José Saramago) conserva apontamentos, fichas de trabalho, uma agenda com anotações de leituras de jornais, de citações e do mais de que carece quem, no *Memorial do Convento* e não só nele, procura o adequado enquadramento histórico para o desenvolvimento da ficção<sup>39</sup>.

Seria erróneo, todavia, supor que *Memorial do Convento* constitui um prolongamento do romance histórico oitocentista, tal como o romantismo o concebeu e nem sempre de forma isenta de contradições, diga-se de passagem. Esta associação é uma hipótese muitas vezes abordada; sempre que com ela foi confrontado, Saramago refutou-a, até

---

39 Algumas obras consultadas por Saramago, tendo em vista aquele enquadramento histórico: a *Jornada que fez Thomaz Pinto, pelo Rio de Mouro, a Maфра*, as *Cartas directivas e doutrinárias* do Pe Manuel Velho e vários volumes do *Gabinete histórico* de Frei Cláudio da Conceição (cf. Reis e Grünhagen, 2022: 62).

com «uma certa impaciência»: em palavras suas, «o rótulo gasto de que sou um romancista histórico» só pode explicar-se «tanto por alguns livros que escrevi como pela minha relação com o tempo e posição perante a história» (EP: 26). Eduardo Lourenço sintoniza com esta posição, quando afirma que, «mesmo quando retoma as cores de ‘romance histórico’», a ficção de Saramago «nasce de um propósito de *reescrever* uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto ‘verdade’ de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é sua ficção *não inocente*» (Lourenço, 1994: 187).

Se a palavra do romancista não basta (e ela não tem, naturalmente, de ser definitiva), então abra-se o ângulo de análise e considere-se que a ficção saramaguiana de que agora falamos não resulta do que seria, num escritor do fim do século xx, a tentação de imitar passivamente os modelos literários de Alexandre Herculano ou de Walter Scott. No ensaio que acabamos de citar, surge uma referência expressa àqueles dois romancistas:

*Memorial do Convento* não pertence a este tipo de romance histórico. É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende a transformação das sociedades (EP: 25).

No final do século xx, tendo-se colocado, como acima foi dito, sob a égide de George Duby e da

historiografia que ele renovou, o romancista José Saramago reinterpreta o passado histórico sob o signo da ficção e não o contrário. Procede desse modo, em regime de conjectura e de ponderação autorreflexiva, interpelando aquele passado com intuito provocatório, ideologicamente subversivo e descanonizador. É isso que temos visto nalguma daquela produção literária a que chamamos pós-modernista (cf. Wesseling, 1991: 117 ss.).

Para além disso, o *Memorial do Convento* faz conviver o rei Magnânimo e os incidentes da construção da sua obra megalómana, o seu envolvimento clerical e a fanática violência religiosa do seu tempo com personagens e com episódios tocados pelo insólito e potenciados pela imaginação. Um padre sonhador, uma passarola que sobe nos ares, uma mulher vidente (cf. Bishop-Sanchez, 2010), um mutilado de guerra e um músico de corte são alguns dos componentes dessa espécie de mundo alternativo em que se contrapõe a leveza da máquina voadora ao peso do convento e daquilo que ele significa (cf. Preto-Rodas, 2005: 1-2). Duas daquelas personagens, o padre e o músico, estão atestados historicamente; do aeróstato temos informação imprecisa e, pelo menos, uma imagem; da figura feminina há notícia pouco consistente e certamente deformada (cf. Arnaut, 2006: 45 ss.); o soldado sem mão é, tanto quanto parece, ficcional. Por este caminho, bem podemos falar, em especial a propósito das personagens, em miscigenação ontológica, com um certo efeito de contaminação e de oscilação entre o histórico e o ficcional. Como se as porosas fronteiras entre um e outro estivessem definitivamente anuladas.

4. A receção crítica imediata de *Memorial do Convento* foi, em geral, entusiástica (cf. Venâncio, 1996: 109-119), precedendo a também muito significativa convergência da ficção com a História que lemos n’*O ano da morte de Ricardo Reis* e na *História do cerco de Lisboa*. No primeiro, configura-se um cenário histórico, por assim dizer, concentrado, estando fixado no título do romance o arco temporal em que ele decorre: é o ano de 1936 (parte dele) que agora está em causa, logo depois de o protagonista regressar do Brasil, no final de 1935 e na sequência da morte de Fernando Pessoa. Ricardo Reis mergulha, então, numa Lisboa cinzenta, tristonha e carregada das sombras sinistras do salazarismo; nesse cenário, ressoam os ecos de regimes políticos que, na Europa, se encontram em ascensão e em consolidação — o fascismo italiano e o nazismo germânico —, ou lutando para triunfar, como o franquismo que sairá da Guerra Civil de Espanha. O romance é pródigo em alusões e em eventos de flagrante implicação histórica. Por exemplo, no capítulo [18], o comício contra o comunismo, na praça de touros do Campo Pequeno, com Ricardo Reis a assistir, o que, evidentemente, está sustentado num trabalho «oficinal» de consulta da imprensa da época e de registo das informações daí providas<sup>40</sup>.

---

40 Na já referida agenda que serviu de suporte à escrita d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago anotou factos de natureza muito diversa, com base na leitura de imprensa dos anos de 1935 e 1936, especialmente *O Século*, o *Diário de Notícias* e *A Ilustração*. A importância da imprensa naquele

A personagem Ricardo Reis interage com a factualidade daquele e de outros acontecimentos (como é o caso, no final do relato, da revolta dos marinheiros, a 8 de setembro de 1936), em função de uma visão e de uma vivência com dupla dimensão ficcional. Primeiro, por ser esse, para todos os efeitos, o estatuto da personagem no romance; segundo e mais sinuosamente, por se tratar de uma figura com dimensão transficcional, provinda, juntamente com os seus poemas, de um outro universo que precede e, por assim dizer, é exterior ao romance de Saramago: a chamada galáxia heteronímica construída por Fernando Pessoa. Entretanto, também o poeta ortónimo é incorporado no mundo narrativo protagonizado por Reis, agora com uma conformação insólita, porque o criador sai do cemitério para dialogar com a sua criatura. Por outro lado, a modelização ficcional do protagonista decorre de um retorno<sup>41</sup>: de acordo com Pessoa, Reis estava exilado no Brasil desde 1919<sup>42</sup>;

---

romance espelha-se também na forma como as personagens (em particular o protagonista) escolhem, leem e comentam jornais (cf. Grünhagen, 2022: 96 ss.).

- 41 E mais: na figuração de Ricardo Reis, Saramago «instaura a diferença no âmago da semelhança, reconstrói a criatura de Pessoa, pintando-a com outras tonalidades possíveis e levando-a [...] a protagonizar um processo de humanização que a tornará sua, a sua criatura, a sua personagem, o seu Ricardo Reis, que, embora o mesmo, é um outro» (Arnaut, 2020: 24).
- 42 Lembremos a famosa carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro: «Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico» (ver em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>).

por isso mesmo, *O ano da morte de Ricardo Reis* pode ser lido em função do tema do regresso e do movimento da viagem, mesmo depois de o heterónimo aportar a Lisboa.

Sendo sabido que a viagem é um motivo ficcional e narrativo com considerável representatividade no universo saramaguiano, importa sublinhar que, n'*O ano da morte de Ricardo Reis*, ela é cumprida de forma singular, sem a extensão de um deslocamento físico como o do elefante Solimão, n'*A viagem do elefante*, ou como o dos navegantes d'*A jangada de pedra*. Em vez disso, sendo regresso, reconhecimento do espaço, reencontro com ele e com Pessoa, a viagem de Reis é também deambulação por um emaranhado labiríntico de ruas e de praças, de onde não está ausente uma certa entoação crítica e mesmo paródica.

Recordemos o que é sabido. Ao voltar a Portugal, depois de 16 anos de ausência, o heterónimo de Pessoa reaparece como personagem-viajante e desloca-se pela cidade que anos antes deixara, empreendendo uma digressão urbana por espaços bem identificados: a Baixa e o Chiado, as suas ruas e praças, o cemitério dos Prazeres e o miradouro de Santa Catarina, duas estátuas já conhecidas e outras duas que, para Reis, são novas. Além disso, convive com Fernando Pessoa saído da campa, em longos diálogos, até que, no final da história, ambos decidem encerrar-se no cemitério. Aí termina a viagem, sem retorno possível, a não ser aquele que a nossa memória de leitores potencia.

A condição de personagem-viajante, tal como Reis a vive, é bem explícita: nas primeiras 12 páginas do romance, a figura que chega não tem nome,

mas apenas uma condição, exatamente a de viajante. Assim mesmo, como viajante, é designada essa figura, mergulhando naquele vazio onomástico que, noutros romances de Saramago, surge carregado de sentidos. Neste caso, o vazio desaparece por autoidentificação, ou seja, quando o viajante regista o seu nome, no momento em que se hospeda no Hotel Bragança:

Tornou o hóspede a entrar na receção, um pouco ofegante do esforço, pega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas (RR: 18-19).

O resto que é preciso descobrir diz respeito não apenas à personagem, mas também ao espaço por ela revisitado: descoberta de si mesma e do lugar revisto por um viajante agora com nome. É neste contexto que o movimento de Ricardo Reis pela cidade motiva um processo narrativo muito marcante, processo que homologa a dinâmica da viagem, por muito curta que ela seja e mesmo, por vezes, sem rumo definido: «As deambulações de Reis pelo labirinto das ruas de Lisboa,

seus relacionamentos, sua composição poética, a investigação que a polícia política efetua a seu respeito, sua leitura de jornais, enfim, cada gesto seu é comentado por uma instância narradora forte» (Grünhagen, s. d.). O motivo do labirinto é aqui crucial. Registrando um longo trânsito no imaginário ocidental (mas, neste caso, com clara reminiscência borgiana), a sua vivência pode ser alargada a outros domínios que não apenas o físico<sup>43</sup>.

A isto deve acrescentar-se o seguinte: o romance de Saramago «recupera diversas outras referências literárias — Camões, Eça de Queirós, Garrett, Cesário Verde, etc. —, e coloca Ricardo Reis como leitor de Herbert Quain, um misterioso autor irlandês que provém da criação de Borges» (Grünhagen, s. d.). E ainda estas duas referências: primeira, Quain é autor do romance *The God of the Labyrinth* que acompanha Ricardo Reis, seu leitor durante a viagem de regresso a Portugal<sup>44</sup>; segunda, todos aqueles nomes correspondem a viajantes e autores de relatos de viagem. Mais: um deles, Cesário Verde,

---

43 Gerson Roani estendeu a vivência do labirinto a outros domínios. Para Reis, trata-se de «resgatar o tempo-espaco das experiências passadas, como fizera Álvaro de Campos ao pretender resgatar, na sua composição, o tempo-espaco da infância»; e assim, «Ricardo Reis tenta indagar todas as viagens anteriores, todas perdidas num tempo descontínuo e fragmentado» (Roani, 2006: 115).

44 A propósito da leitura inconclusa do romance de Quain, faz sentido «salientar que, assim como Ricardo Reis não consegue terminar a sua leitura, também não consegue achar saída para o labirinto em que se encontra neste ano de 1936» (Bueno, 2004: 274).

deambulou pelos mesmos cenários lisboetas que o viajante «moderado» Ricardo Reis percorreu<sup>45</sup>.

A deambulação de Reis potencia um movimento narrativo que contagia e dinamiza o espaço visto e vivido pelo protagonista. Essa dinâmica narrativa reforça-se por estar inscrita naquele espaço a memória de entidades históricas e dos relatos por elas compostos ou suscitados. Assumem um significado próprio três figuras que reiteradamente aparecem nas páginas d'*O ano da morte de Ricardo Reis*: Eça de Queirós, na estátua do Largo do Barão de Quintela, Camões, na praça que tem o seu nome, e Adamastor, no Alto de Santa Catarina. Era esta, ali implantada em 1927, uma das que Ricardo Reis não conhecia (sendo a outra a de António Ribeiro Chiado).

N'*O ano da morte de Ricardo Reis*, as três esculturas aprofundam a narrativização do espaço urbano, ao trazerem consigo a memória de histórias contadas e os significados que lhes estão associados. A estátua de Eça, da autoria de Teixeira Lopes (1903)<sup>46</sup>, lembra o romancista que fez do Chiado o cenário de vários episódios dos seus relatos e da sua visão crítica sobre a vida social de Lisboa; o que não impede, antes parece incentivar o impulso para a paráfrase, em jeito de paródia, da famosa epígrafe

---

45 Sobre a afinidade de Ricardo Reis com Cesário e também com Bernardo Soares, cf. Reis, 2020a.

46 Reis viu a obra original e não a réplica em bronze que substituiu a estátua em mármore; objeto, ao longo dos anos, de atos de vandalismo, aquele original encontra-se, desde 2001, no Museu de Lisboa.

d'A *Relíquia*, inscrita no sopé da estátua: «Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia» passa a «Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade».

Por sua vez, a estátua de Camões (Victor Bastos, 1867), rodeada por historiadores e por cronistas, lembra inevitavelmente a história portuguesa e *Os Lusíadas* como sua epopeia, bem como o uso que o salazarismo disso fez. Explica-se, assim, uma certa designação, em tom descanonizador: no romance, o Camões da estátua é chamado D'Artagnan (por ter na mão direita uma espada), personagem que, em movimento transficcional, vem de outro romance (*Os três mosqueteiros*, de Dumas). Atente-se neste passo:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência (Reis, 2016: 77).

Evidentemente que os olhos que agora veem Camões não estão despojados de memórias, para

além das que são impostas pela epopeia camonianiana no imaginário cultural português, uma imposição ideologicamente muito vincada no tempo do salazarismo. Convém, aliás, lembrar algo que Saramago tem bem presente: que, «no decorrer do tempo, Camões e sua obra foram manipulados e lidos de acordo com programas completamente alheios à mensagem literária»; essa manipulação incutiu, «na coletividade, a consciência de uma grandeza que não existiu nem existiria, mas que estimulou o imaginário coletivo, entorpecendo-o e confundindo-o» (Roani, 2022: 116). Ao mesmo tempo, «a escultura, por aquilo mesmo que a caracteriza, isto é, pelo seu caráter oficial, simbólico, paisagístico até, torna-se um meio propício à representação desse outro Camões institucionalizado e heroicizado, em detrimento ou à revelia da sua obra». Trata-se, então, de uma meia personagem associada a Pessoa no romance, «como se o seu estatuto fosse uma projeção do futuro que aguarda o poeta dos heterónimos» (Grünhagen, 2022: 69).

Por fim, Adamastor remete para Camões e para o episódio do canto v d'*Os Lusíadas* em que o gigante ameaça a armada de Vasco da Gama, no cabo da Boa Esperança. Situada no Alto de Santa Catarina, a imagem de Adamastor, da autoria de Júlio Vaz Júnior e inaugurada em 1927, olha o Tejo onde as naus começaram as suas viagens e ajuda a explicar o início e o fim do romance. O início diz «Aqui o mar acaba e a terra principia» (RR: 7), uma glosa d'*Os Lusíadas* (canto III, 20) que abre a história; o final «Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera» (RR: 494) faz uma variante daquela glosa,

eventualmente entendida deste modo: a história (e a História, maiusculizada) está em curso, e a narrativa não está fechada.

De forma sintética: em Saramago, o conhecimento propiciado pela viagem não considera apenas aquilo que é exterior ao viajante-narrador. Em interação com os espaços percorridos, aquele conhecimento conduz ao autoconhecimento e a uma eventual transformação do protagonista. Se, «no início, o olhar de Reis é distanciado, tratando a matéria lisboeta como parte do espetáculo do mundo, [...] no fim, surge a vontade de intervir ativamente, de se juntar aos revoltosos marinheiros» (Grossegesse, 2021: 87). Uma vontade que, contudo, não passará disso: a derradeira imagem de Reis é a «da impotência da intervenção, continuada na reinterpretação da dor petrificada da estátua de Adamastor, com a qual o romance acaba de forma inconclusa» (Grossegesse, 2021: 87).

5. Na sequência cronológica d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, o romance *A jangada de pedra* abre, em 1986, uma linha de representação literária e ideológica com forte marcação alegórica, uma marcação que atingirá vários outros romances, de meados dos anos 90 em diante. De forma acentuada, será esse o caso de *Ensaio sobre a cegueira*, de *Todos os nomes* e d'*A caverna*, títulos que serão analisados mais adiante.

Antes de nos debruçarmos sobre *A jangada de pedra*, prosseguimos na questionação saramaguiana da História em contexto ficcional. O romance *História do cerco de Lisboa* é, no conjunto da obra de Saramago, aquele em que, de forma

mais nítida e até com ecos cinematográficos<sup>47</sup>, a problematização da História ganha maior saliência. Para isso contribuem, pelo menos, dois fatores: primeiro, a relação direta do protagonista, o revisor de imprensa Raimundo Silva, com uma obra historiográfica (aquela que dá título ao romance) em processo de edição; segundo, o facto de essa «História do cerco de Lisboa» embutida na ficção e nela reelaborada incidir sobre um momento decisivo da constituição da nação, ou seja, a conquista da cidade que virá a ser capital do reino. O que reforça o significado de postulações identitárias a que voltaremos.

Entre outros aspetos, aquilo que, neste caso, distingue a tematização da História, quando a comparamos com outros romances de Saramago, é o facto de essa tematização estar articulada com o motivo da escrita. Ou seja, lidamos aqui com uma problematização meta-historiográfica tão dinâmica como o processo de reelaboração que a determina, não sendo despiciendo o facto de «a história que é material deste texto [ser] agora uma história *escrita* e não apenas evocada» (Seixo, 1999: 73-74), como acontecia em *Memorial do Convento*. O que incute um significado especial às palavras em que o autor fala de DUBY e de uma prerrogativa

---

47 Exemplos evidentes, ligados entre si (e com a *História do cerco de Lisboa*) pelo recurso à *mise en abyme*: *The French Lieutenant's Woman* (1981), de Harold Pinter e Karel Reisz, a partir do romance homónimo de John Fowles, e *The Purple Rose of Cairo* (1985), de Woody Allen. Saramago, note-se, era um cinéfilo assumido.

reclamada para a ficção, consistindo em introduzir «pequenos cartuchos que façam explodir o que até aí parecera indiscutível» (CLIII: 185). Precisamente: no momento em que está a rever a tal «História do cerco de Lisboa» que deveria apresentar uma versão (escrita) dos acontecimentos ratificada pela historiografia, Raimundo Silva introduz nela um pequeno cartucho:

Com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como (HL: 50).

Trata-se de um passo crucial na economia do romance, por aquilo que desencadeia na sua ação, mas sobretudo por sugerir uma verdadeira filosofia da escrita ficcional com vocação e incidência meta-historiográfica. Algo mais do que um jogo de palavras, trocando-se uma por outra, sendo certo, contudo, que esse movimento é muito sugestivo e consequente. De certa forma, ele induz a ideia de que a construção da verdade — essa mesma a que a historiografia aspira — depende e é condicionada pela linguagem; e a de que esta potencia uma espécie de relativização de certezas adquiridas, dando

lugar a interrogações e a alternativas que precisamente a linguagem propicia.

Assim explodirá o pequeno cartucho (o «Não») introduzido pelo revisor no texto, comprometendo o seu crédito profissional. Uma explosão cujos estilhaços atingem diversos alvos e levantam correlatas vias de desenvolvimento semântico. Uma: a possibilidade de se pôr em causa, como se viu, a chamada verdade histórica, pelo poder da linguagem. Outra: a da constituição de uma outra «verdade», esta suscitada pela ficção, a «história nova» (note-se: *história*, com minúscula) contada por Raimundo Silva, em resposta a um desafio de Maria Sara. Por fim: o surgimento da relação amorosa entre ambos, projetando sobre o trabalho de revisão ficcional dos acontecimentos e das figuras históricas uma dimensão humana, de interpelação, de afeto e de instigação que alimentam a escrita da «história nova».

Em diferentes momentos da *História do cerco de Lisboa* e a pretexto do trabalho de Raimundo Silva como romancista, sobrevêm reflexões sobre o trabalho da escrita e, conjugadamente, sobre as dificuldades e as responsabilidades de reconstituição do passado histórico. Não importa agora (mas não deixa de ser um desafio) indagar a relação existente entre este modesto revisor metido a escritor e a experiência de vida de José Saramago, como ficcionista emergente de um processo de aprendizagem tematizado em *Manual de pintura e caligrafia*. O que parece evidente, entretanto, é que certas reflexões motivadas pelo trabalho de Raimundo não são inocentes, pelos contornos doutrinários e meta-literários de que se revestem.

Vale a pena sublinhar o significado de alusões à escrita, ao seu decurso e ao trabalho que implica, de certa forma nos antípodas de uma concepção «inspirada» da criação literária, com flagrantes ecos românticos. Raimundo Silva escreve a sua «História do cerco de Lisboa» (literalmente) às claras, «com a luz natural caindo sobre as suas mãos, sobre as folhas de papel, sobre as palavras que forem nascendo e ficando, que não ficam todas as que nascem, por sua vez fazendo elas luz sobre o entendimento das coisas». Por este caminho chega-se à «lição definitiva do poeta [...] de que o mistério da escrita está em não haver nela mistério nenhum» (HL: 181). O poeta é, evidentemente, Alberto Caeiro, e, embora se trate aqui de uma paráfrase (Caeiro fala do «mistério das coisas»), aquela asserção serve muito bem para introduzir, no discurso de Raimundo Silva, um outro tópico: o da memória literária ou, por outras palavras, a noção de que nenhuma escrita está imune aos versos e às prosas que «pairam na lembrança como células quietas e resplandecentes vindas doutros mundos» (HL: 182). O que reafirma a relevância da intertextualidade na escrita não só (ou não tanto) de Raimundo Silva, mas do próprio José Saramago, conforme com especial exuberância se observa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* e n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* (cf. Grünhagen, 2022).

O trabalho de Raimundo Silva — agora revisor da História por via ficcional, com acentuação da dimensão corretiva que a revisão implica — remete para a memória, que é também um tema recorrente na obra saramaguiana. Neste caso, está em causa não apenas a memória como instrumento e como

instância de recuperação do passado (como técnica, digamos), mas também como responsabilidade e como veículo para o entendimento do mundo. O início do capítulo [14] da *História do cerco de Lisboa* é, a este propósito, muito significativo. O que nele lemos é uma espécie de advertência acerca da dificuldade da revisão, pois que ela decorre de um trabalho paciente e competente que não se compece com omissões. Por isso, Raimundo Silva pode ser aproximado da «figura do detetive», protagonizando uma «procura reconstrutiva: consulta e compara pistas, que agora são fontes documentais; reconstitui mental e fisicamente trajetos dos intervenientes; ou expõe os passos da investigação (desta feita histórica) [...]» (Arnaut, 2002: 331-332).

A Raimundo Silva não se consente que abrevie o relato. Os factos que estão em causa e os seus protagonistas não podem ser prejudicados pela falta de «memória própria», já que «este modo de entender as coisas [...] é absolutamente e condenatoriamente reacionário» (HL: 248). Por fim, a reconstituição do passado em clave ficcional, com resgate de acontecimentos e de figuras omitidas pela historiografia, aponta para uma renovada compreensão da História, sublinhada com a mordacidade que aqui transparece:

[...] Quando Mem Ramires disse a Mogueime, Ajeita-te aí, que te vou subir para as costas, talvez não se pense ter sido esta frase obra do neopálio, onde, estando a memória de escadas e soldados disciplinados, está também a inteligência, convergência ou relação de causa e efeito de que o computador não se pode gabar,

pois que, sabendo tudo, não compreende nada.  
Dizem (HL: 248).

6. A reconstituição da História por via ficcional conduz a um outro vetor temático representado nalguns dos romances de Saramago que temos estado a analisar neste capítulo. Com efeito, quando Raimundo Silva, incentivado por Maria Sara, se propõe escrever uma nova «História do cerco de Lisboa», descobrindo-se como escritor, o que nessa nova história se propõe é, por extensão, uma outra descoberta: a da identidade coletiva portuguesa, também ela problematizada em clave ficcional.

Trata-se de um tema recorrente na literatura e no pensamento portugueses, sobretudo na posteridade da revolução de 1974, ilustrado em ensaios de Eduardo Lourenço, de José Gil, de Adriano Moreira ou de José Mattoso, entre outros. Nalguns momentos e em certos autores, a problemática da identidade portuguesa cruza-se com a história do colonialismo e da descolonização, com as dinâmicas da migração e do retorno, com o impulso para a integração europeia em relação dialética com a marginalidade geopolítica que ela quer superar, com a imagem e com as representações da nação e ainda com o iberismo, com as suas interpretações e com os seus traumas. Veremos adiante como, em várias ocasiões, no plano ficcional e no plano ensaístico, José Saramago deu contributos importantes para o vasto debate que estas matérias têm motivado.

Recordemos aquilo que está em causa na *História do cerco de Lisboa*, num momento-chave da ação: quando introduz o subversivo «Não» no texto do

historiador, Raimundo Silva impõe, tal como já ficou sugerido, uma nova verdade. Mas essa nova verdade tem consequências, no respeitante à identidade da nação, em tempo de conquista fundacional; dispensar a ajuda dos Cruzados corresponde, na prática, a enfrentar, tão-só com as forças próprias, o inimigo que é obstáculo para a afirmação identitária. Os Cruzados que vêm do Norte seguirão viagem para a Terra Santa, e os portugueses, ainda inseguros da sua independência, terão de a consolidar por si sós, sem recurso ao exterior e à solidariedade da família cristã.

Entretanto, estas postulações envolvem riscos que, na esfera ideológica, correspondem a deslizar do tema da identidade para a apologia do nacionalismo e mesmo do isolacionismo. Na *História do cerco de Lisboa*, como noutros textos de Saramago, esses riscos são torneados por via, digamos, estilística, mediante soluções expressivas em tonalidade paródica. Vejamos: quando já se sabe que os Cruzados não ajudarão os portugueses e que, «se não vencermos esta guerra, Portugal se acabará antes de ter começado», o discurso alarga-se numa enumeração que tem tanto de pomposo como de irónico:

E assim não poderão ser portugueses tantos reis que estão por vir, tantos presidentes, tantos militares, tantos santos, e poetas, e ministros, e cavadores de enxada, e bispos, e navegantes, e artistas, e operários, e escriturários, e frades, e diretores, por comodidade de expressão é que falo no masculino, por al não, que em verdade não estou esquecido das portuguesas,

as rainhas, as santas, as poetisas, as ministras, as cavadoras de enxada, as escriturárias, as freiras, as diretoras, ora para que venhamos a ter tudo isto na nossa história [...], é preciso começar por conquistar Lisboa, portanto vamos a ela (HL: 235).

A citação é inevitavelmente longa, mas dá bem ideia do que existe no texto saramaguiano de intencional (e caricatural) ênfase oratória. Além disso, ao excesso enumerativo juntam-se um não menos enfático condimento profético que permite juntar reis e presidentes, poetas e escriturários, rainhas e cavadoras de enxada. E assim por diante, até se chegar à trivialidade do apelo final: «Vamos a ela».

Em *Levantado do chão*, a questão da identidade liga-se diretamente ao espaço do Alentejo, do latifúndio e dos trabalhadores rurais, com ecos nítidos do *ethos* neorrealista, mas indo além dele; a superação daquele *ethos* «tem a ver com o conceito de mal político num sentido estrito, associado a um Estado patriarcal e fascista que persegue dominação e poder ilimitados» (Nogueira, 2022: 94). Pode dizer-se que o primeiro capítulo de *Levantado do chão* contribui decisivamente para a configuração do espaço em que aquele poder persiste. Como se, antes de iniciada a história, ele fosse um prólogo, emoldurando o que depois é relatado. Nesse prólogo, é a paisagem que avulta:

O que mais há na terra, é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem

dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultiva, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou o seu último fim. Não é tal o caso do trigo, que ainda com alguma vida é cortado. Nem do sobreiro, que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos (LC: 11).

Por agora, parece não haver figuras humanas neste cenário que se delinea com o vigor identitário de uma terra ampla e aparentemente deserta em que, todavia, podemos ver marcas do labor de personagens que já aparecerão. Em sintonia com o quadro ideológico em que a história é contada, aquele vigor identitário não envolve extensivamente a terra portuguesa e as suas peculiaridades, mas apenas este espaço, remetendo para uma identidade específica: a do latifúndio (que é quase uma personagem), mais o trabalho sofrido que nele se realiza e os conflitos que o acompanham. Sobrevém, então, naquela descrição, uma dinâmica que faz a paisagem mudar, em função do tempo atmosférico, mas também porque os homens, no fluxo da História, lutam pela mudança das condições que determinam o seu modo de vida. Não têm outro sentido as metáforas de humanização que

evocam a cor do «sangue sangrado» na terra e os gritos no arrancar da casca do sobreiro.

O capítulo termina com uma interrogação que, logo de seguida, dá lugar à ação propriamente dita:

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira (LC: 14).

A outra maneira de contar reconduz-nos precisamente ao conhecimento histórico e à passagem do tempo. O seu decurso é bem mais alargado aqui do que em *Memorial do Convento* e, tal como na *História do cerco de Lisboa*, relaciona-se diretamente com gente que vem de fora, por assim dizer, interferindo na identidade dos que estão ligados à terra.

Em *Levantado do chão* e tal como já foi dito, procura-se contar «doutra maneira» o tempo histórico do século xx, até à revolução de 1974. Antes deste ponto de chegada e estendendo-se até ele, há um tempo passado, marcado pelo regular aparecimento de uns olhos azuis trazidos pelo estrangeiro e por um seu ato de violência. Com Lamberto Horques Alemão, chegado no longínquo século xv, veio «um galhardo homem de pele branca e olhos azuis» que, tendo gerado um filho na donzela desprevenida, introduz nos traços

identitários do espaço que ele invade uma dissonante nota de estranheza:

Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia apareceram e desapareceram, tal como os cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já se não conta, ou simplesmente porque ninguém cuidou de registar as passagens e descobrir a sua regularidade (LC: 24).

A refiguração identitária que, estando representada nos tais olhos azuis, o estrangeiro traz consigo não atinge isoladamente aquela moça. Ela prolonga-se no tempo por via genética e atinge o coletivo da família Mau-Tempo (um coletivo a que voltaremos), até chegar a Gracinda e a Maria Adelaide, mulher e filha de Manuel Espada, situadas nas mais recentes gerações dos Mau-Tempo. Em palavras que poderiam ser as dela, a primeira recorda uma «rapariga que na fonte do Amieiro foi de um homem que tinha olhos azuis como o nosso pai e sei que haverá de nascer desta minha barriga um filho ou filha que terá os mesmos olhos, para quê isso não sei, não» (LC: 215). A limitação de conhecimento de que a personagem padece vai sendo compensada, no suceder das várias gerações dos Mau-Tempo, por uma crescente consciência de classe, correspondendo à afirmação de uma identidade social cada vez mais nítida e culminando no dia da libertação dos levantados do chão. Em paralelo com a tematização dessa identidade social, «*Levantado do chão* emprende decididamente a *profecia do passado* que

caracteriza os romances saramaguianos posteriores» (Grossegese, 1997: 209).

7. O romance *A jangada de pedra* introduz, na produção literária de José Saramago e de forma consistente, um tema com forte representação na cultura e no imaginário portugueses: o iberismo<sup>48</sup>. Mas não só ele, evidentemente, uma vez que é pertinente que lhe seja associado um motivo de que já aqui se falou: a viagem.

No caso do iberismo, convém recordar duas coisas. Primeira: pouco depois d'*A jangada de pedra*, Saramago publicou, no *Diário 16*, de Madrid, a 6 de outubro de 1988, o texto «Acerca do (meu) iberismo» (inserido como prólogo a Molina, 1990, com um acrescento, e depois em Reis, 2022: 109-113). Nele estão em causa preocupações do autor em relação à Europa e às práticas políticas que as suas democracias envolvem, preocupações que reencontramos em intervenções dos anos seguintes. Segunda observação: parece claro que a entrada de Portugal (e também, em simultâneo, da Espanha) na então Comunidade Económica Europeia, a 1 de janeiro de 1986, no termo de um processo desenrolado, pelo menos, desde o início da década, potenciou o posicionamento crítico de Saramago para com aquilo que, na época, foi em geral vivido de forma quase eufórica. Um posicionamento, afinal de contas, colocado

---

48 Foi sobretudo no contexto da chamada Geração de 70 que o iberismo ganhou uma relevância projetada em obras de Antero de Quental e de Oliveira Martins. Sobre o iberismo, cf. Catroga (1985), Matos (2017) e Sáez Delgado e Pérez Isasi (2018).

naquele lugar de contracorrente que não era raro no autor d'*A jangada de pedra*; tendo surgido no mesmo ano em que se oficializou a integração formal dos dois estados ibéricos no espaço económico europeu, o romance agora em apreciação constitui uma peça importante no trajeto de ceticismo do romancista, divergindo da tal euforia e aprofundando, ao mesmo tempo, o debate iberista. Faz sentido, por isso, afirmar que «José Saramago é [...] não apenas um dos nomes incontornáveis quando falamos de iberismo, como, provavelmente, o último iberista» (Sáez Delgado, 2020: 48).

Confirmando uma propensão para o culto do insólito presente noutros romances, antes e depois deste, *A jangada de pedra* relata a história de um inusitado fenómeno: de forma inesperada, ocorre um incidente geológico que separa a Península Ibérica da Europa. A enorme fenda produzida na região dos Pirenéus dá sentido à expressão «a Península Ibérica tem a forma de uma jangada», inscrita na contracapa do livro, do mesmo modo que sintoniza com a imagem vinda de Estrabão, citado no mesmo local: «A Ibéria tem a forma duma pele de boi»<sup>49</sup>.

Começa então uma deriva cujos grandes significados assumem a feição da alegoria. O seu potencial semântico não anula, antes reforça, a dimensão cervantina deste romance, que já foi observada, entre outros, por Joanna Courteau: «No caso de

---

49 Um documento do espólio de Saramago mostra que o escritor hesitou entre este título e outros dois: «O mar aberto» e «A pele de boi» (cf. Reis e Grünhagen, 2022: 65-79).

*Dom Quixote*, José Saramago faz uma leitura inusitada [...]: o mundo utópico de *Dom Quixote* é contraponto para o mundo distópico de *A jangada de pedra*, o qual só se compreende através de uma leitura cuidadosa de *Dom Quixote*». O diálogo intertextual com a genial obra de Cervantes «não se estabelece sem a intervenção consciente do autor. José Saramago insiste que nos fixemos no texto do *Quixote* por alusões diretas e indiretas, e algumas vezes até nos dirige a passagens específicas» (Courteau, 2016: 79-80)<sup>50</sup>.

A viagem que a jangada empreende é protagonizada por várias personagens que, provindas de diferentes lugares da Ibéria, se juntam e convivem, no movimento comum da navegação. Nessa refiguração da mobilidade (cf. Nunes, 2022), participam Joana Carda, de Ereira, perto de Coimbra, Joaquim Sassa, de uma praia ao norte de Portugal, Pedro Orce, habitante de uma aldeia homónima do seu apelido, na província de Granada, José Anaiço, que habita perto do rio Tejo, e Maria Guavaira, uma viúva natural da Galiza. Mais tarde, aparece ainda Roque Lozano, «encontrado entre as serras Morena e Aracena, com o seu burro Platero a caminho da Europa» (JP: 311). Mas não é tudo. Ao grupo juntam-se ainda: Pig e Al, que puxam uma carroça, quando se extingue Dois Cavalos, o velho automóvel de Joaquim Sassa; e, antes de todos, um cão, animal muito da preferência do autor, neste e noutros

---

50 Como é sabido, Cervantes é um dos autores que Saramago incluiu na sua genealogia literária: «Porque sem ele a Península Ibérica seria uma casa sem telhado» (CLIV: 179).

romances, aqui com nome discutido, até se chegar ao de Constante<sup>51</sup>:

Vão pois chamar Constante ao cão, mas realmente não tinha valido a pena tanto trabalho de batismos, pois o animal responde a todos os nomes que lhe derem se tiver entendido que a palavra, qualquer que seja, é para ele, embora um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent, mas desse ninguém aqui se lembrou (JP: 267).

Constante desempenha um papel decisivo, na medida em que concentra em si vários sentidos, incluindo o de guia do grupo, que é o mais significativo. Daí a hesitação das outras personagens quanto ao nome a escolher para o canídeo: Fiel ou Piloto? Outros ainda (Fronteiro? Combatente?) ou, então, «simplesmente Cão» (JP: 267), embora ao próprio bicho quase gente «um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent» (JP: 267). Foi este o cão que, logo no início, deu pela fenda que originou a jangada navegante.

Conforme na altura própria veremos, a questão dos nomes não é acidental ou puramente fortuita e remete também para a da identidade. Por agora, todavia, ficamo-nos por uma interrogação que deve ser formulada desde que começa a viagem: para

---

51 Este não é um nome novo, no bestiário saramaguiano: chama-se assim o cão de Sigismundo Canastro, em *Levantado do chão*, e é com ele que termina o romance: «E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal» (LC: 366).

onde se dirige a jangada, em deriva pelo oceano e deixando atrás a Europa? Note-se que, ao falarmos em deriva (a isso obriga o que se passa no romance), sugerimos uma deslocação sem rumo definido nem ponto de chegada previsto. A única certeza é a de que a Europa fica cada vez mais longe.

Introduz-se aqui um outro sentido bem consentâneo com o movimento da viagem e que é o do afastamento, com tudo o que ele implica:

Este foi o dia assinalado em que a já distante Europa, segundo as últimas mediações conhecidas ia em cerca de duzentos quilómetros o afastamento, se viu sacudida, dos alicerces ao telhado, por uma convulsão de natureza psicológica e social que dramaticamente pôs em mortal perigo a sua identidade, negada, nesse decisivo momento, em seus fundamentos particulares e intrínsecos, as nacionalidades, tão laboriosamente formadas ao longo de séculos e séculos (JP: 160).

Há, então, uma identidade em perigo; nos seus alicerces estão as nacionalidades e o seu longo trajeto histórico. Mais adiante, fala-se «da séria crise de identidade com que se debateram [os países da Europa] quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos» (JP: 213). Assim mesmo: «declarar-se ibéricos», como se antes da insólita separação essa condição estivesse limitada, tendo-se agora transformado numa volição e num desejo de pertença que transcende o espaço da Ibéria.

Naquele que se nos afigura ser um dos romances de José Saramago com mais evidente propósito

político (a par de *Ensaio sobre a lucidez*), fica clara uma ideia: a denúncia de uma distância aparentemente inultrapassável entre a Península Ibérica, como espaço periférico e até marginal, e o poder da Europa central, um poder «contrariado por uma ideologia da descentralização e da diversidade cultural» (Sabine, 2001: 190). E também uma segunda ideia, que em José Saramago não se restringe ao mundo narrativo d'*A jangada de pedra* e à sua recusa da polarização eurocêntrica: o conhecimento de Espanha por quem repensa o iberismo exige o respeito pelas nacionalidades ibéricas e pelas suas diversidades, interditando a falácia de uma visão homogeneizadora do país vizinho.

8. Os dois eixos estruturantes — identidade e História — que neste capítulo têm sido analisados (e dando especial atenção, recorde-se, aos romances de Saramago que vão do início dos anos 80 ao início dos anos 90) ressurgem em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, um dos títulos mais controversos e discutidos da produção literária saramaguiana<sup>52</sup>. Neste caso, o sentido da identidade e a representação ficcional de figuras e de episódios históricos assumem uma dimensão, por assim dizer, mais alargada e complexa do que nos

---

52 Quando foi publicado, em 1991, *O evangelho segundo Jesus Cristo* deu lugar a uma reação de intolerância censória, por parte do Governo português, que vetou a candidatura do livro ao prémio Aristeion, de 1992. Tal reação sintonizava com violentas críticas a que Saramago e o seu romance foram sujeitos, sobretudo por parte dos sectores católicos mais retrógrados da sociedade portuguesa.

romances anteriores. Noutros termos: se parece pertinente entender que *O evangelho segundo Jesus Cristo* comporta uma feição claramente identitária, então deve reconhecer-se que ela envolve questões civilizacionais, em direta relação com o legado e com a presença do Cristianismo no mundo e nas sociedades em que ele ocupa um lugar destacado.

Por outro lado, essa presença é indissociável da História, uma vez que esta tem modelado e, por vezes, reajustado a mensagem cristã, em função de testemunhos e de figuras que a conformam. Especificamente: a figura de Jesus, antes de mais, e ainda a de quantos, no romance, o rodeiam ou com ele se relacionam (Maria, José, Herodes, Maria de Magdala, etc.) e também os textos evangélicos que se lhes reportam. Destes dependem, em grande parte e com todas as oscilações e variações que os caracterizam, as imagens das mencionadas figuras (e de outras mais, evidentemente) e o seu significado religioso, culminando no sacrifício de Jesus, episódio com que se encerra *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Tudo isto, por junto, projeta-se em interrogações formuladas por Saramago, no seu romance e em muitas outras intervenções, interrogações que podem ser sintetizadas assim: que confiança merecem um Deus e uma religião responsáveis por atos de crueldade exercidos sobre os homens e por eles sobre os seus semelhantes? Sem prejuízo de voltarmos a esta questão, registre-se, desde já, um testemunho de Saramago, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, na ressaca da publicação d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*: «Esta religião», declara o escritor, «foi fundada sobre sangue, sofrimento,

renúncia, sacrifício e martírio. É uma religião de horrores» (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 126).

O ponto crucial do relato é, podemos dizer, um incidente fortuito, retomando-se assim, na ficção saramaguiana, os temas do contingente e do acaso como fatores decisivos do curso da História. Depois, a historiografia e as suas motivações ideológicas tratam de reformular, de justificar e de amplificar o ocorrido, pelo filtro daquelas motivações e das suas conveniências. Indo ao caso concreto: de forma acidental, o carpinteiro José toma conhecimento daquilo que está para acontecer, por ordem de Herodes, ou seja, a chamada matança dos inocentes; impulsivamente, decide guardar para si a informação (na prática, confirmando a condenação dos tais inocentes) e, com Maria e com Jesus, fugir à sorte trágica dos demais. De certa forma, a omissão corresponde ao minúsculo «não» introduzido por Raimundo Silva no texto do historiador; neste caso, contudo, a negação arrasta consequências trágicas, sendo, ao mesmo tempo, uma explicação para a sobrevivência de Jesus e para o advento de uma religião cujos alicerces assentam num ato de egoísmo:

Disse o anjo, Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas (EJC: 115).

A partir deste episódio, instala-se o remorso em José («entendido já foi que a palavra que define exatamente este novelo é remorso»; EJC: 124) e um sentimento de culpa projetado sobre Jesus: «Disse

o anjo [a Maria], Já te disse que não há perdão para este crime, mais depressa seria perdoado Herodes que o teu marido» (EJC: 116<sup>53</sup>). Emerge destas palavras aquele que é um dos grandes vetores deste romance: a humanização de figuras e de atos esvaziados de santidade e de dimensão sagrada, em sentido inverso daquilo que a história da religião cristã e os seus dogmas impuseram, incluindo-se nessa imposição as diretivas do catolicismo pós-tridentino, não raro concretizadas em regime repressivo<sup>54</sup>.

Em termos gerais, pode dizer-se que, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, «o narrador transforma o universo do sagrado numa multiplicidade de signos romanescos» (Krysinski, 1999: 408). Assim, a ação do romance acompanha o trajeto de Jesus, em especial quando a sua vida se faz pública e ativa, como protagonista de eventos milagrosos e como líder espiritual dos discípulos que se lhe vão juntando. Sempre estigmatizado pelo tal crime e pelo tormento da culpa, Jesus interage com Deus, como

---

53 E logo depois: «Disse o anjo, Vivereis e sofrereis como toda a gente. Disse Maria, E o meu filho. Disse o anjo, Sobre a cabeça dos filhos há de sempre cair a culpa dos pais, a sombra da culpa de José já escurece a frente do teu filho» (EJC: 116).

54 Saramago aproxima-se de interpretações historicistas e subversivas do Cristianismo que remetem para Renan e para *Vie de Jésus* (1863). Encontra-se nessa linha *A relíquia* (1887), de Eça de Queirós, e, em termos singulares, o conhecido poema VIII, d’*O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro. Em 1951, o escritor grego Níkos Kazantzákis publicou *A última tentação de Cristo* (título da tradução portuguesa), que deu lugar a uma adaptação cinematográfica por Martin Scorsese, em 1988.

sendo um seu filho que, contudo, dilui essa condição num registo de ambiguidade: «Porque não nos disseste que és filho de Deus», pergunta João; «não sei se sou filho de Deus», diz Jesus, «a resposta só eles ta saberão dar, Eles, quem, Deus, de quem o Diabo diz que sou filho, o Diabo, que só de Deus o podia ter sabido» (EJC: 357-358).

Conformada por várias feições desde a gênese de Jesus e reaparecendo em diversos momentos da história, a figura do Diabo contribui para acentuar traumas e dúvidas, em particular as que se referem à problematização da responsabilidade de Deus. E também no tocante à sua ausência, quando nos homens sobrevêm manifestações da sua condição humana e os tormentos que recaem sobre as suas «pobres vidas». Diz o Diabo, aliás, Pastor:

Limitei-me a tomar para mim aquilo que Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão, mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre [...] (EJC: 386).

A ocorrência em que mais flagrante e consequente se revela a humanização de Jesus, nesta sua refiguração ficcional provavelmente de inspiração tolstoiana (cf. Martins, 2014: 142-147), é o encontro com Maria de Magdala. O autoconhecimento que nele se atinge processa-se pela via de uma relação física, em alternativa a, pelo menos, duas tendências dominantes, na *doxa* doutrinária que *O evangelho segundo Jesus Cristo* vem subverter.

Uma: a repressão do corpo e da sexualidade dá lugar a uma afirmação de emancipação humana; outra: o caráter subalterno da mulher é posto em causa, uma vez que, neste caso, é ela que favorece aquela afirmação e o mencionado autoconhecimento. E assim, «Maria de Magdala é a responsável pela iniciação de Jesus nos sendeiros de uma maturidade, que não estará centrada somente no cumprimento da sua missão divina, mas que também será indelevelmente marcada pela descoberta da sensualidade, do erotismo, do gozo sexual» (Roani, 2020: 146).

Quando se dá a relação física entre Jesus e Maria de Magdala (uma relação que, para o primeiro, significa uma iniciação), a mulher repete, em jeito de litania: «Aprende, aprende o meu corpo», «aprende o meu corpo», «aprende o meu corpo»; e, por fim, «aprende o teu corpo» (EJC: 282 e 283). Trata-se, em duas páginas de descrição absolutamente sublime, de celebrar uma união que não é apenas de posse recíproca, mas também de conquista do livre-arbítrio conducente à libertação: «Não te prenderás a mim pelo que te ensinei», diz Maria de Magdala; «E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade» (EJC: 284). Tudo culmina na síntese do encontro epifânico (outra epifania) que conduz à harmoniosa unidade de dois seres:

Gozaram, pois, Maria e Jesus de tranquilidade durante aqueles oito dias, durante os quais as lições dadas e recebidas acabaram por passar a um discurso só, composto de gestos, descobertas, surpresas, murmúrios, invenções, como um mosaico de tésseas que

não são nada uma por uma e tudo acabam por ser depois de juntas e postas nos seus lugares (EJC: 286).

Todavia, em movimento contrário à redenção pelo amor — que, como já foi evidenciado, é um dos sentidos nucleares da obra de Saramago (cf. Aranda, 2015) — e à afirmação de um ser humano capaz de reger o seu destino, permanece ativa a vontade de um Deus severo, possessivo e cruel. E que assim se prolongará na História da humanidade, conforme é profeticamente anunciado no capítulo [22], quando se aproxima o sacrifício de Jesus, em morte «dolorosa, infame, na cruz» (EJC: 371). Tal como naquele anúncio, é Deus quem antecipa «uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas» (EJC: 381), assim se fazendo, ao longo dos séculos, o Cristianismo, incluindo martírios, guerras santas, matanças, Cruzadas e a Inquisição.

Por fim, «o Diabo disse, É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue» (EJC: 391). Quando chega, no desenlace já esperado, a morte de Jesus crucificado, consuma-se o divórcio entre Deus e os homens, confirmado pela palavra desencantada do Filho: «Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez» (EJC: 444). No seu significado final, *O evangelho segundo Jesus Cristo* não induz a revitalização de um pensamento anticlerical, conforme alguns equivocadamente pensaram; em vez disso, o romance desafia uma reflexão de natureza teológica (cf. Cappelli, 2019), conjugada com uma espécie de «espiritualidade clandestina» e com uma crescente preocupação ética. Alarga-se,

assim, «o campo de representação da experiência do mundo, imaginando a felicidade do bem comum e adicionando em consequência possibilidades existenciais que estão muito para além das verdades constituídas, isto é, fossilizadas pelo hábito da crença religiosa e pelo conformismo da tradição» (Martins, 2014: 147).

9. Se fizermos fé naquela espécie de autobiografia literária que é o ensaio, já aqui citado, *Da estátua à pedra*<sup>55</sup>, diremos que, depois d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, começa uma espécie de novo ciclo na ficção saramaguiana. Note-se, entretanto, que o depoimento do escritor (seja ele José Saramago ou qualquer outro) sobre a sua obra não tem de ser levado à conta de verdade incontestável, mas como testemunho obediente a um propósito de autofiguração, com vista para a posteridade. Neste caso e com a cautela que fica registada, podemos aceitar que os cerca de dez anos a que Saramago chamou o tempo da estátua correspondem a um labor assim descrito: modelar «a superfície da pedra», sendo a estátua «o resultado de retirar pedra da pedra». Ou seja: «Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, [...] e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até

---

55 O ponto de partida para este texto foi uma intervenção de José Saramago, na Universidade de Turim, em maio de 1998. Mais tarde, o escritor retomou o texto, prolongou-o para além das referências a *Todos os nomes* (de 1997) e chegou até *O homem duplicado* (de 2002).

agora» (EP: 42). E que são quase todos aqueles que no presente capítulo foram analisados.

Implicitamente, aquele tempo é também o das grandes personagens compostas por José Saramago. Com uma ou outra exceção, é a elas que neste momento daremos atenção. Assim, até *O evangelho segundo Jesus Cristo* vai-se desenvolvendo um conjunto admirável de figuras, com uma diversidade e com uma complexidade que, contando também com *Ensaio sobre a cegueira*, não se repetiu na restante produção saramaguiana. A este propósito, cumpre notar que, um pouco mais tarde, em 1998, quando recebeu o Prémio Nobel da Literatura, Saramago produziu um texto de reflexão autoanalítica em que a problematização da personagem e da sua relação com o autor ocupa um lugar central.

Trata-se do conhecido discurso de Estocolmo, em que a personagem é considerada o eixo do universo literário saramaguiano. «De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz», assim intitulou o romancista a sua intervenção. Nela e para além de abundantes referências autobiográficas, declarou-se não apenas criador de personagens, mas também «criatura delas» (EP: 76). Não se fica por aqui a sugestão da relevância das personagens; logo a seguir, Saramago declara que os seus «mestres de vida» foram «essas dezenas de personagens de romance e de teatro [...], esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta» (EP: 76) que o orientaram, mais do que ele os guiou.

Aquelas palavras (muito sugestivas, é verdade) não de ser relativizadas, por força das circunstâncias em que foram ditas, num momento de celebração

convidativa a uma retórica muito própria, também condicionada em termos (digamos) protocolares. Em todo o caso, elas atestam o destaque atribuído pelo Saramago dos grandes romances dos anos 80 e 90 a esta categoria narrativa, incluindo a questão da figuração, entendida como conformação ficcional da personagem, num determinado mundo narrativo. Curiosamente, a referida questão coloca-se quando estão em causa questões atinentes à problemática da adaptação, o que remete para as operações que permitem recodificar uma determinada narrativa num suporte e numa linguagem diversos dos originais. A propósito de uma hipotética adaptação cinematográfica de *Memorial do Convento*, disse José Saramago:

Pois se eu, no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada; falo muito dos olhos, mas não é para os descrever. E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda. Do Baltasar só se sabe que tinha barba e que lhe faltava a mão esquerda. Fora disso não os descrevo fisicamente, não digo se são formosos ou se são feios. São pessoas, nada mais! (Reis, 2015: 112).

Trata-se aqui de postular uma conceção da personagem como entidade relativamente aberta e não cristalizada em características físicas descritas com pormenor. E menos ainda, acrescente-se, em componentes temperamentais e ético-sociais definidos com nitidez. O que abre caminho a, pelo

menos, duas vias de desenvolvimento: a que diz respeito à autonomia da personagem saramaguiana; a que se reporta à sua vocação para interpelar o leitor, desafiado a preencher os pontos de indeterminação gerados por uma figuração «débil» e difusa.

Curiosamente, José Saramago usa, no final daquela resposta, uma expressão — «são pessoas, nada mais!» — que reafirma o que aparece na *História do cerco de Lisboa*. É quando Maria Sara pergunta a Raimundo Silva: «Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos». Resposta de Raimundo Silva: «Ainda não sei bem [...]. Não creio que se possa chamar-lhes personagens»; e Maria Sara contrapõe: «Pessoas de livro são personagens» (HL: 263-264), querendo fechar um debate metaficcional dominado pela ideia de que o autor pouco conhece das suas personagens e admite mesmo que elas têm um futuro que ele não controla.

O que aqui está em causa é a autonomia da personagem, um tema que não implica apenas o seu trajeto, como figura ficcional, mas também o «diálogo» por ela estabelecido com o autor e os cruzamentos entre ambos. «Há muito de meu no Raimundo Silva», diz Saramago em 1997, «há alguma coisa de meu no herói, no pobre do herói do livro que estou a escrever [*Todos os nomes*], há talvez alguma coisa de meu no Baltasar». Por fim, a confirmação de uma projeção quase autobiográfica: «Pode dizer-se que o pintor do *Manual de pintura e caligrafia* se aproxima bastante de mim, mas, se tive alguma vez a tentação de me usar como matéria de ficção, creio que ela se esgotou aí» (Reis, 2015: 141-142).

Surge aqui a questão da prerrogativa autoral em relação às personagens, uma prerrogativa que Saramago reclama, mas que, por outro lado, modaliza e atenua. Ele aceita, em suma, que a personagem pode ser um porta-voz autoral, mas uma tal posição obriga a relativizar: «Não de uma maneira direta, não como quem mete num romance qualquer uma personagem encarregada de pôr lá aquilo que eu próprio poria dentro daquela história [...]» (Reis, 2015: 141). O que sintoniza com uma escrita «desprogramada» do romance, uma «construção contínua, [...] um romance que se vai fazendo a si mesmo». Conclusão: «Quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado, quero dizer que do futuro não sabe nada» (Reis, 2015: 140)<sup>56</sup>.

10. Em muitas personagens compostas por José Saramago concentram-se sentidos fundamentais da sua ficção dos anos 80 e ainda 90. Encontramos, nesse vasto conjunto de homens, mulheres e alguns animais, figuras individualizadas e outras coletivizadas, puramente ficcionais ou

---

56 É contemporânea destas afirmações uma entrevista de 1998 em que Saramago declara: «No meu trabalho não há nenhuma premeditação. Eu sou o escritor menos programado que existe» (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 218). E ainda, alguns anos depois: «Há escritores que fazem um plano do que será o livro, com os personagens, as situações e tudo. Eu prefiro deixar que cada palavra que escrevo dê origem à palavra seguinte» (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 230). Outros aspetos da problemática da figuração na ficção de Saramago encontram-se em Reis, 2021b.

provindas da História, definidas pela sua concre-  
tude ou solicitando interpretações alegóricas, com  
nome ou sem ele. Justamente: a marcação do nome  
ou a sua ausência são muito significativas nos mun-  
dos narrativos de Saramago.

Antes de chegar a um romance, *Ensaio sobre a cegueira*, em que o vazio do nome envolve difi-  
culdades para o escritor e desafios para o leitor<sup>57</sup>,  
José Saramago investiu no nome da personagem  
um potencial semântico considerável. E, assim,  
em *Manual de pintura e caligrafia*, ele reduz-se  
(kafkianamente) a uma inicial (H. e M.) que gene-  
raliza em abstrato a personagem (que são Homem  
e Mulher, tão-só). Em *Levantado do chão*, o plural  
Bertos (de Lamberto, Humberto, Sigisberto, etc.)  
designa a dinastia invasora dos latifundiários,  
em tensão social com a família cujo patronímico  
Mau-Tempo anuncia a conflitualidade que atra-  
vessa o romance. Em *Memorial do Convento*,  
a figura histórica do padre Bartolomeu de Gusmão  
chama-se, na sua condição ficcional, Bartolomeu  
Lourenço, em regime de oscilação ontológica entre

---

57 Palavras de Saramago nos *Cadernos de Lanzarote*, vol. 1:  
«Decidi que não haverá nomes próprios no Ensaio [...]. Estou  
consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma  
narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta  
dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela  
mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-  
-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que  
o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor  
não saiba nunca de *quem* se trata, [...] que entre, *de facto*, no  
mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos»  
(CLI: 101-102, itálicos do autor).

o mundo real e o mundo ficcional; e os trabalhadores que erguem o convento começam por anunciar o nome próprio como dignificação da sua existência obscura («O meu nome é Francisco Marques», «o meu nome é José Pequeno», etc.; MC: 233 ss.), até que o narrador confirma o resgate dos deserdados da História e regista os nomes, «é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais» (MC: 242)<sup>58</sup>. Por sua vez, a Marcenda d'*O ano da morte de Ricardo Reis* não traz consigo apenas a estranheza do nome («Estranha palavra, nunca tinha ouvido»<sup>59</sup>; RR: 60), que, aliás, tem um significado: Marcenda vem do verbo *marcere*, «murchar», e o gerúndio sugere um modo de ser que afeta a tímida relação amorosa com o protagonista. Tudo o contrário de Lídia, que também surpreende («O que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lídia, e não Maria», RR: 62), uma vez que a sua feição sensual e erótica contrasta com a musa literária de Reis, sua homónima.

Os exemplos que aqui ficam não esgotam este tema de análise. É sabido, aliás, que um romance de Saramago apresenta, no seu título e também, naturalmente, no seu protagonista e no desenvolvimento

---

58 E logo depois: «Pois aí ficam, se de nós depende, Alcino; Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados [...]» (MC: 242). Sobre o potencial semântico da enumeração de nomes próprios, cf. Levécot, 2022.

59 E, contudo, Ricardo Reis usara o gerúndio *marcenda* na ode «Saudoso já deste verão que vejo».

da história que conta, aquilo a que chamámos o potencial semântico da onomástica; com efeito, em *Todos os nomes* (publicado em 1997), o Sr. José é a personagem cujo nome banal sintoniza com a função burocrática que lhe cabe, até ao momento em que resolve ir em busca de uma personagem anónima: a mulher desconhecida. Essa busca torna evidente como as personagens dão corpo aos grandes vetores temáticos e ideológicos que a ficção saramaguiana modeliza: o amor e a crueldade humana, a relação de homens e mulheres com Deus e com os poderes instituídos, a rebelião contra a injustiça social e a subversão de «verdades» aparentemente irrevogáveis, a vivência da História e a problematização da identidade, o apelo para a viagem, a procura, o encontro, o reencontro e a descoberta do outro, tudo isto ilustrado numa galeria de figuras que impressiona pela sua dimensão, variedade e complexidade<sup>60</sup>.

Entretanto, quando olhamos mais de perto, verificamos que as personagens femininas ocupam um lugar de evidente protagonismo na mencionada galeria, um protagonismo que pode ser explicado pela emergência e renovação do feminismo, dos

---

60 Essa dimensão pode ser observada em dicionários de personagens saramaguianas ou em projetos similares e mais alargados que também as acolhem. Refira-se aqui o trabalho pioneiro de Koleff (dir.), 2008 (que contempla um corpus que vai até *As intermitências da morte*, de 2005) ou as entradas sobre personagens de Saramago, no *Dicionário de personagens da ficção portuguesa* (cf. Reis [coord.], s. d.; ver em: <[www.dp.uc.pt](http://www.dp.uc.pt)>). Um outro dicionário (o de Ferraz, org., 2012) revela-se um trabalho em vários aspetos muito deficiente.

anos 60 em diante (cf. Ferreira, 2018, e Ferreira, 2001). Algumas dessas personagens: Gracinda Mau-Tempo e Blimunda, Lídia e Marcenda, Joana Carda e Maria Guavaira, Maria Sara e Ouroana, Maria de Nazaré e Maria de Magdala, depois seguidas, já noutro tempo literário, pela mulher do médico (que migra do *Ensaio sobre a cegueira* para o *Ensaio sobre a lucidez*) e pela morte, figura alegórica presente n'*As intermitências da morte*<sup>61</sup>.

Consciente da importância da mulher na sua obra, José Saramago enfatizou isso mesmo e declarou, numa entrevista de 1995, que as suas personagens «verdadeiramente fortes, verdadeiramente sólidas são sempre figuras femininas». E acrescentou:

Provavelmente isso resulta de que a parte da humanidade em que eu ainda tenho esperança é a mulher. E estou à espera, já há demasiado tempo, que a mulher se decida a tomar no mundo o papel que não seja o de uma mera competidora do homem. Se é só para ocupar o lugar que o homem tem desempenhado ao longo da História, não vale a pena. O que a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho

---

61 Por ocasião do centenário de José Saramago, foi produzido um álbum de serigrafias e gravuras por artistas plásticos em diálogo com textos de autoras de língua portuguesa, configurando as imagens de seis personagens femininas: Blimunda, Gracinda Mau-Tempo, Joana Carda, Maria Sara, a Morte e a Mulher do Médico (Mulheres saramaguianas; coedição da Fundação José Saramago e do Centro Português de Serigrafia).

a convicção de que pode vir da mulher (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 281-282).<sup>62</sup>

11. Não é fácil propor uma tipologia (nem essa tipologia aspira a ser definitiva) que adequadamente contemple todas ou a esmagadora maioria das personagens da ficção narrativa de Saramago. O que aqui fica distribuí-se por dois critérios organizativos: um eixo ontológico-ficcional e um eixo retórico-discursivo, propiciando eventuais cruzamentos e situações de hibridização.

Assim, naquilo que designamos como o eixo ontológico-ficcional, distinguimos: 1) personagens nativas, ou seja, as que correspondem a uma figuração genuinamente ficcional, sem outra referencialidade que não seja essa ficcionalidade (Lamberto Horques, Maria Guavaira, o cão Constante, Raimundo Silva ou Mogueime); 2) personagens migrantes, resultando de importação e de ressignificação ficcional, sejam elas: a) entidades históricas e políticas (D. João V, Domenico Scarlatti, Bartolomeu de Gusmão, Fernando Pessoa, D. Afonso Henriques, o elefante Salomão, etc.); b) figuras de origem simbólico-alegórica ou mítico-bíblica, com acentuada densidade civilizacional (Jesus, Maria de Magdala, Pastor, a Morte, Caim, etc.); c) personagens trans-fissionais (Ricardo Reis, o Lavagante de *Tá Mar*,

---

62 Um trabalho académico de Pedro Fernandes de Oliveira Neto foi consagrado ao retrato do feminino em dois romances, *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira* (cf. Neto, 2012).

Adamastor ou a Mulher do Médico, esta deslocando-se de um romance de Saramago para outro).

Numa segunda abordagem organizativa (que, como ficou dito, pode cruzar-se com a primeira, de ordem ontológico-ficcional), consideramos um eixo retórico-discursivo, em que se desenvolvem procedimentos compositivos em três planos ou tensões dialéticas, com passagens e hibridizações.

Assim: 1) no plano da dialética singular/coletivo, encontramos: a) figuras individualizadas, independentemente da sua condição ontológica (Domingos Mau-Tempo, Baltasar Sete-Sóis, Marcenda, a Mulher do Médico, Cipriano Algor, etc.); b) personagens coletivas, como o são as massas humanas relativamente indiferenciadas em *Levantado do chão*, em *Memorial do Convento*, os cães de Cerbère ou os bandos de cegos em *Ensaio sobre a cegueira*; c) personagens de condição híbrida, entre o coletivo e o individual (tipicamente, as famílias com figuras individualizadas e sobrenome comum, como os Bertos e os Mau-Tempo, ou os cinco «passageiros» d'*A jangada de pedra*).

Num segundo plano, reconhecemos 2) uma dialética: humano/animal. Neste caso, distinguimos: a) figuras propriamente humanas, seguindo a tradição das personagens antropomórficas dominantes na tradição literária ocidental, o que pode, contudo, ser questionado, no tocante a esse estatuto humano (por exemplo, a desumanização de comportamentos em *Ensaio sobre a cegueira*); b) figuras que compõem o bestiário saramaguiano: os cães em *Levantado do chão* e em *A caverna*, de novo os cães e a parelha que puxa a carroça n'*A jangada de pedra*, e ainda um elefante; c) neste grupo, podemos

considerar cumplicidades com efeitos de hibridização (Pedro Orce e o cão Constante, o cornaca e Salomão/Solimão).

Por fim, identificamos 3) uma dialética literal/alegórico, justificando a seguinte destrição: a) uma referencialidade diegética e acional (as ações narrativas concretas, como amores e ódios, encontros e desencontros, proezas, falhanços e percursos pessoais, tudo vivido por «pessoas de livro» concretas e bem individualizadas, com nome ou alcunha de gente); b) uma referencialidade metafórico-alegórica, configurando personagens de alcance extensional, do ponto de vista semântico, e uma correlata dimensão epistêmica (a Morte, a Conservatória de *Todos os nomes*), não exclusiva delas, como é óbvio; entre o referencial e o alegórico, podemos considerar: c) entidades híbridas como, por exemplo, H. e M., de *Manual de pintura e caligrafia*, ou o Sr. José, de *Todos os nomes*. A hibridização do referencial com o alegórico é ajudada, nos três casos (mas sobretudo em H. e M.) por uma onomástica «vazia» ou muito genérica, conforme acima foi sugerido<sup>63</sup>.

---

63 A condição alegórica da personagem assenta naquilo a que chamamos o seu componente de heteronomia; é esse componente que favorece «a referência a modelos comportamentais deduzidos da experiência do leitor, da sua relação com os outros e [...] das ideias e das posições políticas, éticas, axiológicas e morais do escritor», em relação direta com «o transcendente que a alegoria persegue» (Reis, 2020b: 66).

### 3. Estilo, alteridade, metaficção: de *Ensaio sobre a cegueira* a *Alabardas, alabardas*

1. Na época em que escrevia o seu último romance publicado em vida, Saramago deixou registada, em seu *blog* pessoal, uma reflexão sobre as duas principais portas de entrada dos seus livros, a saber, o título e as epígrafes:

Estou às voltas com um novo livro. Quando, no meio de uma conversação, deixo cair a notícia, a pergunta que me fazem é inevitável [...]: e qual vai ser o título? A solução mais cómoda para mim seria responder que ainda não o tenho [...]. Cómoda, sem dúvida nenhuma, mas falsa. A verdade é que ainda a primeira linha do livro não havia sido escrita e eu já sabia, desde há quase três anos (quando a ideia surgiu), como ele se iria chamar. Alguém perguntará: porquê esse segredo? Porque a palavra do título (é só uma palavra) contaria, só por si, toda a história. Costumo dizer que quem não tiver paciência para ler os meus livros, passe

os olhos ao menos pelas epígrafes porque por elas ficará a saber tudo (OC: 135).

O título só será tardiamente revelado ao longo das páginas disso que se vai construindo como uma espécie de diário intermitente, publicado *on-line* e mais tarde reunido em livro, cobrindo um arco temporal que vai de setembro de 2008 a novembro de 2009. *Caim*, o emblemático título, sairá no final de 2009, condensando de facto parte da sua história naquela única palavra que remete a outro universo textual, um dos mais conhecidos do Ocidente.

Em Saramago, pode dizer-se que mais de um título conta uma história, cujas principais linhas e, em alguns casos, cujos desdobramentos podem ser supostos graças à intertextualidade de base expressa já naquela primeira porta de entrada do livro. Assim, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) enuncia não apenas o seu protagonista pessoano como o destino que lhe está reservado; do mesmo modo, a peça de teatro *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) antecipa a sua leitura às avessas daquela comumente feita da personagem consagrada pela ópera de Mozart. *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) anuncia outra recriação de uma personagem canónica, ao passo que *A Caverna* (2000) promete recuperar a conhecida alegoria platónica, atualizando-a para o milénio que então se iniciava.

Em muitos romances de Saramago, tal porta de entrada não só dá um vislumbre do que há dentro como chama a atenção para a sua materialidade de porta. Para além dos títulos que remetem a personagens e figuras canónicas de outras narrativas,

a textos fundadores do pensamento ocidental e a acontecimentos marcantes, como em *História do cerco de Lisboa* (1989), destacam-se ainda aqueles que tratam do livro enquanto tal — os chamados títulos remáticos, em oposição aos temáticos (cf. Genette, 1987: 75-76) —, apresentando-se como *manual, memorial, história, ensaio e evangelho*. Essa identificação genológica, se interessante como marca estilística que parece apontar para um projeto literário em que se destacam reflexões metaficcionais, é importante também por uma razão que, num primeiro momento, pode passar despercebida na receção do livro: esses títulos são mais característicos de outra época.

Cabe um pequeno parêntesis para recordar que, até o século XIX, os títulos remáticos eram muito mais usados. Alguns exemplos: na França, o *Manuel de calligraphie* (1865), de François Léon, inscreve-se numa tradição didática de «cartilhas» gerais de iniciação e instrução na escrita e na leitura, mas também na aritmética e na religião, tradição esta que remonta a 1572 em Portugal, com a publicação de *A arte de escrever*, de Manoel Barata (Almada, 2011: 173). Há memoriais famosos, como o *Mémorial de Sainte-Hélène* (1823-24), do conde de Las Cases, que contribuiu para forjar a lenda em torno de Napoleão Bonaparte, ou, já num estilo paródico do género, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e o *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis. Em outra época, sabe-se que Montaigne marcou um género com os seus *Ensaíos* (1580-88).

Já na menção paratextual do género, estabelece-se, portanto, uma vinculação, pois esse tipo de referência vem investida de «capacidade

classificativa» e ao mesmo tempo configura «um horizonte de expectativas que enquadra e rege a leitura» (Reis, 2008: 231). As relações de cada obra de Saramago com os discursos e a tradição para os quais o seu título aponta não cabem no âmbito desta breve análise, mas importa destacar o seguinte: além daqueles títulos de Saramago terem um ar *vintage*, um sabor de outros tempos, todos eles designam géneros que não são propriamente, ou tradicionalmente, romanescos.

É claro que esse jogo com o género, de uma identificação que depois vai ser ou não confirmada pela narrativa, não é exclusivo de Saramago, como no exemplo já mencionado dos memoriais de Machado ou, contemporaneamente a Saramago, como nos títulos de alguns romances de Lobo Antunes: *Tratado das paixões da alma* (1990), *Manual dos Inquisidores* (1996), entre outros. O interessante é notar que títulos dessa natureza geralmente vão servir para, no decorrer da leitura, marcar uma relação muito mais de oposição ou questionamento do que de filiação. Sendo assim, como tais títulos não revelam de imediato o que realmente há dentro da *casa*, a sua remissão genológica pode dar margem a confusões anedóticas: Saramago conta que um distribuidor de Angola havia adquirido duzentos exemplares do seu *Manual de pintura e caligrafia* (1976), supondo tratar-se de um livro didático. Este, como os outros citados, «não é de todo título para um romance» (EP: 36), e há nisso uma escolha consciente que parece reforçar a ideia de um projeto literário que envolve uma questionação do arquitrato, da tradição, da própria construção pela escrita de significado, de verdades ou mesmo da História.

O título, esse primeiro e destacado elemento dos livros de Saramago, permite reforçar uma premissa que se tem buscado desenvolver: como toda a obra analisada em conjunto, retrospectivamente, a de José Saramago revela tendências, elaborações narrativas e temas frequentes. A intertextualidade, o diálogo programático com outros autores e referências de natureza diversa, assim como a reflexão metaficcional são algumas dessas constantes da longa carreira literária de José Saramago, que, mesmo com intervalos maiores no início, se estende por mais de meio século, de *Terra do pecado* (1947) a *Caim* (2009). Ao mesmo tempo, o grau da utilização de uma estratégia como a intertextualidade varia consideravelmente de uma obra e mesmo de uma fase para outra, o que permite justificar em parte a divisão também cronológica aqui proposta, visando facilitar a análise sendo feita sobretudo do principal gênero cultivado por Saramago, o romance. Os nove principais romances de que nos ocuparemos neste capítulo, que vão de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) a *Caim*, passando pelo póstumo e inacabado *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014), mantêm muitas das tendências e características das obras já previamente analisadas, mas também são marcados por especificidades e propostas narrativas muito próprias.

2. A segunda porta de entrada referida por Saramago, o elemento frequente da epígrafe, já mencionado com brevidade no capítulo anterior, ajuda a explicitar certa alteração que ocorre a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, uma mudança de estilo como tal entendida pelo escritor (EP: 25-52), como

se viu, mas cujo germe e cujos princípios podem, ao mesmo tempo, ser reconhecidos em romances anteriores.

Recorde-se, antes, a importância das epígrafes de maneira geral em Saramago. Dos dezoito romances por ele escritos, dois deles póstumos, dezasseis têm epígrafes; só o primeiro, *Terra do pecado*, e o último, *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*<sup>64</sup>, não trazem nenhuma citação nas páginas de abertura. As primeiras edições dos seus livros de poemas iniciam-se com versos de Antonio Machado, de Louis Aragon (*Os poemas possíveis*, 1966) e de Camões (*Provavelmente alegria*, 1970)<sup>65</sup>. Das cinco peças de teatro que Saramago compôs, quatro também têm epígrafes, e esse é o caso ainda da coletânea de contos *Objeto quase* (1978), com uma epígrafe de Marx e Engels mais de uma vez recuperada por Saramago<sup>66</sup>, e do primeiro volume

---

64 Inicialmente, segundo anotações de Saramago, esse último romance teria como epígrafe a citação de Gil Vicente que depois se transformou no título (AE: 82-83).

65 Na segunda edição de *Os poemas possíveis*, mantiveram-se apenas os versos de Antonio Machado («Demos tiempo al tiempo: / para que el vaso rebose / hay que llenarlo primero»). O verso de Camões que abre *Provavelmente alegria* tem uma função sobretudo de dedicatória, a seguir detalhada: «Para tão grande amor tão curta a vida. [Camões] / Cheguei tarde ao encontro deste verso, / Outro o escreveu por mim, mas dele o tomo, / Como rosa colhida que te ofereço». Tal verso desaparece e a dedicatória é reformulada na segunda edição («À Isabel, enfim, por claro»), mas suprimida em edições seguintes.

66 Por exemplo, no *Último caderno de Lanzarote* (UL: 196) e em entrevistas (como em Vivas, 2001: 54).

dos *Cadernos de Lanzarote*, que começa citando o ensaísta espanhol Ortega y Gasset.

É certo que o valor desse elemento pode ser sublinhado a propósito de muitos autores, na medida em que ele é, tradicionalmente, conforme Antoine Compagnon, o lugar onde o autor põe as cartas na mesa e mostra a que veio (Compagnon, 2016: 417). No caso do escritor português, a epígrafe é, de facto, vista como uma proposta de trabalho: «É como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe» (Saramago *in* Reis, 2015: 126).

Como se viu, os romances dos anos 1980 trazem como epígrafes citações que, no geral dos casos assinadas por nomes conhecidos, antecipam a tese (é o caso de *Levantado do chão*) ou mesmo a antítese (como n' *O ano da morte de Ricardo Reis*) que a seguir se desenvolverá na narrativa. Ora, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, um outro tipo de biblioteca vai impor-se, pois quase todas as epígrafes passam a ser apócrifas, a começar por esta que é uma das mais citadas do autor, tirada de um auspicioso *Livro dos conselhos* e já previamente referida: «Se podes olhar vê. Se podes ver, repara».

Não é a primeira vez que uma citação inventada abre as páginas de um livro de Saramago: a primeira edição de *A bagagem do viajante* (1973) trazia um dito de um incógnito *Manual do viajante*<sup>67</sup>,

---

67 «...é muito raro poder dizer-se que uma viagem é perfeita antes de acabar. Mas acontece. [Do *Manual do viajante*]» (Saramago, 1973: 9).

suprimido das edições seguintes, e cabe lembrar que o *Livro dos conselhos* já fora citado em *História do cerco de Lisboa* (1989), reaparecendo mais tarde n' *As pequenas memórias* (2006). No entanto, percebe-se que, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, essa biblioteca virtual se torna uma constante, e aquelas obras imaginadas vão predominar, antecipando no exórdio outras mudanças significativas na composição narrativa de Saramago, em especial a preponderância de espaços indefinidos e personagens alegóricas, com frequência não nomeadas.

Livros, espaços e personagens não deixam de estabelecer certo diálogo com a História e com diferentes obras, algo que tanto marcou os romances anteriores, mas fazem-no por outra via e em outro grau de intensidade. Assim, aqueles títulos sugestivos das epígrafes são inventados à maneira de Borges, mas não sem um certo jogo referencial com obras reais, remetendo, por exemplo, àquelas compilações de ditos e provérbios que faziam sucesso na Europa da Idade Média. Referindo o *Livro dos conselhos*, Saramago diz que foi «movido provavelmente por uma reminiscência, de direta ou indireta via, do *Leal Conselheiro* de D. Duarte» (CLIII: 20).

Os volumes da biblioteca virtual de Saramago multiplicam-se, portanto, a partir da década de 1990, que conhecerá ainda o *Livro das evidências* (*Todos os Nomes*, 1997), seguido do *Livro dos contrários* (*O homem duplicado*, 2002), do *Livro das vozes* (*Ensaio sobre a lucidez*, 2004), do *Livro das previsões* (*As intermitências da morte*, 2005) e do *Livro dos itinerários* (*A viagem do elefante*, 2008). Epígrafes mais tradicionais também aparecerão,

sempre a antecipar linhas narrativas, como um trecho de diálogo da *República* de Platão com que se abre *A caverna* e uma citação de Laurence Sterne que acompanha a citação apócrifa d'*O homem duplicado*. A rematar tal listagem está *Caim*, que traz um versículo de Hebreus inserido num assim designado *Livro dos disparates*, renunciando a interpretação dada a várias das narrativas do intertexto veterotestamentário na base daquele romance, em chave de leitura em muitos aspetos diferente da recriação dos evangelhos levada a cabo naquela outra obra de Saramago que dialoga com a Bíblia, escrita quase duas décadas antes.

3. Estas reflexões sobre dois importantes paratextos da obra de Saramago introduzem alguns dos destaques disto que se poderia chamar de uma terceira fase da sua obra romanesca, após a rutura mais significativa que ocorre em *Levantado do chão*, feitas todas as ressalvas sobre o risco de simplificação desse tipo de abordagem: trata-se, aqui, de realçar certas nuances estilísticas na análise do conjunto daquela obra, sem ignorar a especificidade de cada romance.

Entende-se, assim, que *Ensaio sobre a cegueira* inaugura um novo momento no percurso literário e mesmo biográfico de Saramago. Na esteira da lamentável polémica que envolveu a receção imediata d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* em Portugal, Saramago mudou-se com Pilar del Río para Lanzarote, ilha que dará título aos seus diários dos anos 1993 a 1997, publicados entre 1994 e 1998. As circunstâncias, como os familiares e amigos, incentivaram o escritor a relatar os seus dias

tendo em mente também os que longe estavam (CLI: 9-11), e disso resultou a novidade de os leitores poderem acompanhar o processo de escrita daquele romance incontornável de 1995, porventura marcado pela paisagem lunar e indefinível da ilha canária onde Saramago morou até ao final da sua vida:

Sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto «filosófico», se este fim de século necessita tais coisas. Passadas duas horas achei que devia parar: os cegos do relato resistiam a deixar-se guiar aonde a mim mais me convinha. Ora, quando tal sucede, sejam as personagens cegas ou videntes, o truque é fingir que nos esquecemos delas, dar-lhes tempo a que se criem livres, para no dia seguinte, desprevenidas, lhes deitarmos outra vez a mão, e assim por diante (CLII: 101).

Uma parte da oficina desta obra, composta num intervalo de dois anos<sup>68</sup>, é-nos revelada nessa exposição de ideias, interrogações e hesitações que foram surgindo ao longo da escrita. O mesmo ocorre com *Todos os nomes*, escrito em menos de

---

68 «Escrevi as primeiras linhas do *Ensaio sobre a cegueira*», anota Saramago a 2 de agosto de 1993 (CLI: 89). Dois anos depois, a 8 de agosto de 1995, conclui: «Terminei ontem o *Ensaio sobre a cegueira*, quase quatro anos após o surgimento da ideia, sucesso ocorrido no dia 6 de setembro de 1991» (CLIII: 140).

um ano<sup>69</sup>, mas fruto de uma longa maturação, que envolveu uma pesquisa relacionada ao irmão mais velho de Saramago, morto com apenas 4 anos de idade, em 1924 (CLIV: 159-161, 222). Tais anotações oficiais revelam ainda uma obra que se constrói com essa consciência de obra, com os romances a dialogarem entre si: «Penso subitamente na gente sem nome do *Ensaio*, penso na lista de nomes de trabalhadores (um para cada letra do alfabeto) que aparece no *Memorial*, e num instante apresenta-se-me o título: *Todos os nomes*» (CLV: 15).

Já se esboçam aqui alguns dos pontos principais que unem aqueles nove romances, da oficina à composição final. Se, por um lado, o substrato intertextual dessas obras parece menor em comparação com aquelas publicadas ao longo da década de 1980 até *O evangelho segundo Jesus Cristo* — uma fase marcada, como se viu, por romances atravessados por referências, construídos a partir de uma investigação também bibliográfica —, por outro, o caráter ensaístico da prosa de Saramago vai sobressair-se nestas narrativas que são, de maneira geral, mais alegóricas e menos extensas, com componentes diegéticas que se destacam pela sua propositada indefinição. Nesse sentido, aquela designação «ensaio que não é ensaio [...], uma alegoria, um conto ‘filosófico’» poderia aplicar-se não apenas aos dois romances que levam no título o nome daquele outro género textual, mas também às

---

69 «Escrevi hoje as primeiras frases de *Todos os nomes*», regista o escritor a 24 de outubro de 1996 (CLIV: 241). O «ponto final em *Todos os nomes*» é anotado a 2 de julho de 1997 (CV: 122).

narrativas filosóficas d’*A caverna* e d’*As intermitências da morte*, às histórias investigativas, que jogam com as convenções do género policial, de *Todos os nomes*, *O homem duplicado* e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, e talvez mesmo à parte das jornadas e peregrinações que atravessam *A viagem do elefante e Caim*.

4. É certo que isso que se poderia chamar de o estilo de Saramago — ensaístico, reflexivo, retórico, metaléptico, metaficcional — já estava presente nas obras que antecederam *Ensaio sobre a cegueira*, sendo importante fazer também essa reflexão num contexto mais amplo. Foi sobretudo graças ao seu estilo que o escritor se tornou conhecido pelo público leitor, que escuta a sua voz de um romance para o outro, por muito diferentes que possam ser as histórias e as temáticas de cada um deles<sup>70</sup>.

A noção já antiga de estilo é utilizada aqui numa aceção bastante ampla, como aquilo que permite que se reconheça um autor, que pode torná-lo até representativo de certa prosa. Segundo Paul Valéry, «o estilo resulta de uma sensibilidade especial em relação à linguagem. Não é algo que se adquire, mas que se desenvolve». Esse desenvolvimento também é fruto do «estímulo da concorrência e do exemplo» (Valéry, 1960: 1053), de uma escrita que responde ao seu tempo, aos seus pares, à tradição. Um estilo, uma obra, não se constroem sozinhos, e esse é um dos pontos a enfatizar a propósito de Saramago

---

70 Retomam-se aqui algumas reflexões já presentes em Grünhagen, 2022: *passim*.

e que é válido para o estudo de outros autores; as recentes reflexões de Gilles Philippe sobre o tema já demonstraram a que ponto a estilística se deve libertar «de uma definição do estilo como mera assinatura redacional de uma individualidade» (Philippe, 2021: 52).

O estilo pressupõe uma identidade formada por escolhas que costumam ser associadas à expressão, à utilização daquela linguagem comum de que fala Valéry. Nesse sentido, o estilo é definido pela forma mais do que pelo conteúdo (Wales, 2014: 169). Não obstante, o estilo de Saramago é feito também das suas escolhas narrativas, e não só de narração; ele pode ser igualmente definido pelo modo como a sua obra se constrói com personagens transficcionais ou alegóricas, explorando e construindo espaços e tempos históricos ou indefinidos. É pertinente, nesse sentido, associar a noção de estilo à de «estratégia narrativa», entendida como «o conjunto interarticulado de dispositivos e de categorias que conduzem à estruturação do relato, bem como à sua enunciação, visando à produção de efeitos e reações» (Reis, 2018: 116).

Tais distinções narratológicas ajudam a perceber certa mudança estilística que ocorre a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, e que é um tanto menos marcada na narração e mais nas referidas escolhas narrativas, como aquelas que concernem as personagens, o espaço e o tempo do romance; a essas escolhas, assim como às temáticas e a outras estratégias ficcionais, voltaremos mais adiante.

Ocorre que o elemento mais constante na obra romanesca do escritor português de maneira geral é a voz comentadora do seu narrador, que a todo o

momento se deixa ver. Das figuras ficcionais mais importantes da obra de Saramago<sup>71</sup>, projetando-se de um romance para o outro, esse narrador heterodiegético surge em *Levantado do chão* e continuará presente em todos os seus romances publicados em vida. Comparem-se alguns exemplos, respectivamente, de *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Caim*:

E era Verão, senhores, [...] que seria de nós sem Santa Bárbara. [...] Senhor José, fazia-me o favor de me aviar, [...] Diga-se agora que estas palavras não são novas, já foram ditas na página de trás, ditas em todo o livro do latifúndio, como se haveria de esperar que a resposta fosse diferente, Não senhor, não lhe fio mais nada (LC: 64, 83).

Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca por aí navegou, o seu naufrágio foi outro (MC: 185).

Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao

---

71 Retoma-se aqui o conceito já referido de «figura», de Carlos Reis, mais amplo que o de personagem, podendo incluir o narrador (Reis, 2021a: 59-75).

narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa [...] (EJC: 127).

Os minutos iam passando, um ou outro cego tinha-se deitado, algum adormecera já. Que isto, meus senhores, é comer e dormir. Bem vistas as coisas, nem se está mal de todo (EC: 108-109).

Há quem afirme que foi na cabeça dele [de set] que nasceu a ideia de criar uma religião, mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos (CA: 13).

É designado de metaléptico esse gesto um tanto peculiar do narrador de dirigir-se ao seu interlocutor, de fazer-lhe perguntas e antecipar-lhe as respostas, de chamá-lo, enfim, à cena<sup>72</sup>, como se vê com maior frequência na literatura oitocentista, de Honoré de Balzac a Almeida Garrett e Machado de Assis, entre tantos outros. Esse tipo de convite também pode ocorrer num ensaio, sendo Montaigne uma referência importante para o autor

---

72 O conceito de metalepse, bastante explorado pelos estudos narrativos atuais, foi inicialmente formulado por Genette, que tomou emprestado o termo da retórica para designar uma passagem transgressiva de um nível narrativo a outro: a intrusão, por exemplo, do narrador ou do narratário extradiegético (a figura do leitor) na diegese ou então de personagens diegéticas num universo metadieético e inversamente (Genette, 1972: 243-244).

de *Ensaio sobre a cegueira*<sup>73</sup>, ou ainda num sermão, e o padre António Vieira é outro nome incontornável da biblioteca de Saramago, tratando-se de um exímio orador e mestre em fazer perguntas, em propor alegorias e em convidar o seu ouvinte a «reparar»: «Ponderai e reparaí bem no que dizem as palavras, e no que não dizem [...]. Pode haver maior consolação que esta? Não pode» (Vieira, 1679: colunas 336, 357).<sup>74</sup> Saramago, afinal, foi um grande leitor, e o seu estilo é tributário dos seus autores de eleição: os diálogos que com eles estabelece não concernem apenas o chamado conteúdo, mas tocam ainda a forma.

Aquele «nós» metaléptico do narrador é igualmente recorrente e reforça a sua constante projeção na narrativa e o jogo particular de Saramago com as fronteiras da ficção, para o qual a sua pontuação característica também contribui. Frequentemente destacada no âmbito da sua receção, não sem equívocos, tal pontuação, com falas introduzidas apenas por iniciais maiúsculas, é outra marca estilística que se mantém desde *Levantado do chão*, servindo à fluidez contínua do discurso: «Disse o Sr. José, [...] Como é o seu nome. A mulher disse-lho, ele fez uma pausa para sorrir, depois perguntou, Vive há muito tempo nesta casa, Há dois anos» (TN: 53).

---

73 Afirmou-o, por exemplo, nestes termos: «[Os meus escritores de referência são] Montaigne, Cervantes, o padre António Vieira, Gogol e Kafka» (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 217).

74 Ortografia atualizada na citação. Para uma análise do diálogo de Saramago com Vieira, ver o estudo de Courteau, a propósito de *Ensaio sobre a cegueira* (1999: 7-13).

Esse espaço dialogal não demarcado por sinais de pontuação mais tradicionais — travessão, aspas — e, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, atravessado com frequência por personagens cujo nome nos escapa requer uma atenção maior do leitor para identificar os interlocutores, que podem inclusive ser imaginários, como ocorre com frequência em *Todos os nomes*: «Enquanto fazia tudo isto prosseguia no seu diálogo interior, É ela, Não é ela, Podia ser, Podia ser, mas não era, E se era, Sabê-lo-ás quando encontrares a do verbete [...], Estás lírico, Estou triste [...], Acabemos com isto, Pois acabemos, Vou ver a lista, É o que te estou a dizer há meia hora» (TN: 72).

Nesse contexto, o narrador não identificado de Saramago parece sobressair-se ainda mais, comentando a narração e a narrativa, interferindo por vezes na história ou até ensaiando diálogos com as suas personagens, como n'*As intermitências da morte*: «Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dizer-lhe ao ouvido [...] algumas palavras de simpatia, Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder» (IM: 156). Mesmo o leitor, constantemente convocado, pode tornar-se parte desses diálogos, como n'*A viagem do elefante*: «E como se entendiam eles, perguntará o leitor curioso e amante do saber, E como nos entenderemos nós, pergunta, fugindo à resposta, quem à conversação trouxe este assunto» (VE: 34).

A pontuação adotada é fruto de um trabalho estilístico e narrativo, algo que se percebe de maneira marcada quando há citações diretas no texto. Pode-se verificar, por exemplo, que uma mesma citação de palavras pronunciadas por

Miguel de Unamuno vai assumir formas diferentes em *Manual de pintura e caligrafia*<sup>75</sup> e, depois, n'*O ano da morte de Ricardo Reis*<sup>76</sup>, que associa o

---

75 «Morte e destruição. Algum tempo mais tarde, contado por anos, saberei do grito do franquista Millan Astray. E mais tarde ainda, enfim, aprenderei, e saberei quase de cor, as palavras de Unamuno: 'Há circunstâncias em que calar-se é mentir'. Acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido: Viva a morte! Este paradoxo bárbaro repugna-me. O general Millan Astray é um aleijado. Não há descortesia nisto. Cervantes também o era. Infelizmente, há hoje em Espanha demasiados aleijados. Sofro ao pensar que o general Millan Astray poderia fixar as bases duma psicologia de massa. Um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes, procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros» (MPC: 157).

76 «Ricardo Reis respondeu sem responder, Por este mar que daqui vemos, vem navegando um general espanhol para a guerra civil [...], Foi-me dito que esse general, que se chama Milan d'Astray, há de encontrar-se um dia com Miguel de Unamuno, gritará Viva la muerte e ser-lhe-á respondido, E depois, Gostaria de conhecer a resposta de Don Miguel, [...] O mais que posso fazer é admitir uma hipótese, Qual, Que o seu reitor de Salamanca responderá assim há circunstâncias em que calar-se é mentir acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido viva a morte este paradoxo bárbaro repugna-me o general Milan d'Astray é um aleijado não há descortesia nisto Cervantes também o era infelizmente há hoje em Espanha demasiados aleijados sofro ao pensar que o general Milan d'Astray poderia fixar as bases duma psicologia de massa um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer aos outros, Acha que ele dará essa resposta, De um número infinito de hipóteses, esta tem de ser uma» (RR: 456-457).

escritor espanhol a Fernando Pessoa. Percebe-se que, na trajetória romanesca de Saramago, há um desaprendizado intencional da escrita: da citação respeitosa, com aspas e pontuação à risca, passa-se a um discurso oral, não raro canibalizado, na apropriação de discursos alheios.

Sublinhe-se que certos sinais de pontuação, como é o caso das reticências, desaparecem completamente no arco romanesco que vai de *Levantado do chão* a *Alabardas*. Elas estão bem presentes nos três romances anteriores a *Levantado*, nas peças de teatro, nos contos e nas crônicas — e chegam mesmo a aparecer em alguns dos títulos de *Folhas políticas*, como em «Adeus, adeus...» (FP: 58, 96, 161 etc.). Elas serão ainda recorrentes nos *Cadernos de Lanzarote* e, em geral, nos textos não ficcionais.

É preciso evitar, porém, afirmações generalizadoras sobre o tema; podemos encontrar outros, poucos, sinais de pontuação em *Levantado do chão* (como pontos de interrogação e dois pontos)<sup>77</sup>. Mesmo assim, é certo que há uma inovação estilística destacada; esse é, de novo, o romance que marca uma transição, completada em *Memorial do Convento*, no qual, à exceção das epígrafes, passa a haver quase que exclusivamente apenas vírgulas e pontos finais: é como se o espaço da citação, da interrogação, da exclamação, da reticência etc. fosse preenchido por

---

77 Encontramos ponto de interrogação já na epígrafe de Garrett e em outros trechos (LC: 9, 14 etc.); há também dois pontos nos primeiros capítulos do livro (LC: 11-14, 45 etc.).

aquele narrador comentador, intrusivo e metaléptico de Saramago<sup>78</sup>.

5. Certas alterações estilísticas que *Ensaio sobre a cegueira* introduz na prosa de Saramago podem variar nos romances que se seguirão, mas elas ajudam a compreender o fio que liga algumas dessas obras e o modo como elas foram sendo construídas em diálogo umas com as outras. Chama a atenção e é constantemente destacada a ausência de nomes próprios naquela narrativa sobre uma inexplicável epidemia de cegueira branca, de que escapa apenas a personagem designada como mulher do médico; será ela a principal testemunha dos acontecimentos sucedidos em meio ao caos que toma conta do país em que vive, tão-pouco nomeado.

Acompanhando o grupo de cegos que se forma sobretudo a partir do consultório do seu marido, o oftalmologista que atendeu o primeiro cego, a mulher do médico é quem melhor percebe a progressiva desumanização daquela experiência coletiva, primeiro num manicómio vazio arranjado às pressas para acolhê-los, depois pelas ruas de uma cidade sem cores nem pontos de referência para além daqueles relacionados à história das

---

78 Há algumas exceções à regra, como nesta citação de *História do cerco de Lisboa*: «O infante D. Afonso, quando ouviu tão singular promessa, se prostrou de novo por terra e, adorando ao Senhor, lhe disse: Em que merecimentos fundais, meu Deus, uma piedade tão extraordinária como usais comigo?» (HL: 148), ou neste trecho, também uma citação, de *Ensaio sobre a lucidez*: «Fazendo suas as duras palavras do poeta, Porque te lanças aos pés / das minhas botas grossas? [...]» (EL: 169).

personagens. Nesse contexto, qualquer nome perde a sua importância: «Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes» (EC: 66).

Personagens sem nome próprio, identificadas quer pela sua função ou ação no contexto da narrativa (o primeiro cego, o cão das lágrimas, a morte), quer pela sua profissão (o médico, o conservador, o presidente da câmara municipal, o violoncelista), quer pelo seu género ou idade e determinado acessório (a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta) ou característica física (o rapazinho estrábico), quer ainda pela sua posição em relação a outras personagens (a mulher do médico, a mulher desconhecida), vão marcar três outros romances de Saramago: *Todos os nomes*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*.

Tal forma particular de designação poderá exercer funções diferentes em cada narrativa, mas associa-se, de maneira geral, a certa busca de sentido em existências aparentemente banais que se veem abaladas não apenas por acontecimentos mais ou menos inusitados que impulsionam a intriga, mas sobretudo pelo seu contacto com o outro ou pela sua abertura ao outro. É o caso, de maneira mais evidente, do Sr. José de *Todos os nomes*, um funcionário da Conservatória Geral que, permitindo-se uma pequena transgressão na sua pacata vida de burocrata, decide completar a sua coleção de notícias de famosos com os dados que estavam à mão, naquele local labiríntico onde trabalha e ao lado do qual vive. Por engano — e o acaso, como tal

apresentado, costuma ser um motor recorrente das histórias de Saramago —, o Sr. José depara-se com um verbete de uma nunca nomeada mulher desconhecida, cuja história decide investigar, nesse processo transformando-se e impactando o seu entorno.

Recorde-se que esse protagonista é designado, excecionalmente, por um antropónimo bastante comum, mas que ao mesmo tempo coincide com o do autor do livro, investigador de personagens e histórias desconhecidas como o Sr. José. Certo é que, de maneira muito marcada neste romance, mas sendo um dos grandes temas desta época, o exercício da alteridade é um dos eixos da narrativa, que aborda ainda questões sensíveis como o suicídio, a finitude, o olvido, a solidão e o esforço em ultrapassá-la.

Serão singulares os acontecimentos que movem a intriga de *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, publicados num intervalo de um ano e igualmente marcados por aquela busca de sentido existencial que passa pelo encontro com o outro, um motivo mais recorrente nos romances das décadas de 1990 e 2000 do que aquele já visto da viagem. O segundo *Ensaio* de Saramago é apresentado como uma fábula sobre um «terremoto político» (EL: 37) que resulta da opção em massa pelo voto em branco numa capital não nomeada. A história transcorre quatro anos depois da de *Ensaio sobre a cegueira*, no mesmo país, e retoma, ainda que tardiamente na narrativa, algumas das suas personagens. A maior parte da ação centra-se, porém, no coletivo e em certas instituições e grupos parodiados, outra abordagem recorrente dos romances desta época, como se verá. Encontramos,

ao mesmo tempo, personagens de passagem, abaladas pelos eventos e que de certo modo se transformam diante do sofrimento do outro, como é o caso sobretudo do presidente da câmara municipal, mas também do ministro da cultura: nenhum deles consegue ficar indiferente às muitas formas de violência cometida pelo governo que representam e do qual se afastam (EL: 135-141, 189-192).

Por sua vez, *As intermitências da morte*, como *A jangada de pedra*, partem de uma premissa insólita. Também designada de fábula (IM: 148), a história passa-se no intervalo de um ano e é construída de maneira circular, com um *incipit* e um *explicit* que coincidem: «No dia seguinte ninguém morreu» (IM: 11, 229), um fenómeno que se restringe a outro país não nomeado. O romance é marcado por dois movimentos de busca, primeiro pela própria personagem da morte, cujo procedimento surpreende e escapa à compreensão daqueles cujo caminho ela cruza. Inicialmente, a morte esquia-se e vai sendo figurada aos poucos, com diversas referências aos seus muitos nomes e representações no imaginário coletivo e na História da arte. Depois, já personificada como mulher, é a morte quem empreende uma busca que visa corrigir o problema inexplicável de uma das suas cartas de aviso que não chega ao seu destinatário, um violoncelista que acaba por comovê-la e transformá-la. O arquivo da morte, como o seu percurso investigativo, podem ser comparados com os da história do Sr. José, e uma aproximação entre as duas narrativas chega a ser feita pelo narrador:

Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido

com o que foi adotado por aquele conservador de registo civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda [...]. Esta é a enorme diferença existente entre a morte daqui e aquele sensato conservador dos papéis da vida e da morte, ao passo que ela faz gala de desprezar olímpicamente os que morreram, [...] ele, em compensação, [...] é de opinião que os vivos não deveriam nunca ser separados dos mortos (IM: 175).

Em meio a esses cenários e debates ficcionais, o nome em si deixa de ser um elemento indispensável da identidade da personagem, que se constrói muito de maneira relacional e que, com frequência, se alegoriza<sup>79</sup>. O debate sobre os nomes, seus significados e funções retorna em mais de um romance, tornado evidente desde o título e a epígrafe de *Todos os nomes* («Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens», *Livro das evidências*) e discutido, em termos muito parecidos, pelas personagens de existência ficcional concreta ou imaginária de *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*: «Um nome não é mais que uma palavra, não explica nada sobre quem é a pessoa» (EL: 331) e «parece que não vês que as palavras são

---

79 Para uma reflexão sobre a personagem como alegoria em Saramago, ver Reis, 2020b: 63-83. O próprio escritor refletiu sobre o tema na conferência «Da alegoria como género à alegoria como necessidade», recentemente publicada em Reis, 2022: 97-105.

rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste» (IM: 80-81).

Essa ligação entre os romances de Saramago, de maneira geral, parece acentuar-se nos anos 1990 e 2000, também porque a autorreferenciação se torna uma constante, como se viu em alguns dos exemplos já dados, da recuperação e referência direta a personagens a alusões mais subtis, como no trecho citado de *Caim*, que remete a *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Outros exemplos que reforçam o que se vem analisando: em *Todos os nomes*, retoma-se a personagem de Raimundo Silva, que tanto em comum tem com o Sr. José, quando se fala da pouca fiabilidade de certas informações, uma vez que «podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do delectur acontecia uma dessas» (TN: 23). N<sup>o</sup> *A caverna*, fala-se de um falecido cão nomeado Constante (CV: 50) e sublinha-se certo gesto de Achado, o novo cão adotado, que se chega «a Cipriano Algor para lhe lambe as lágrimas», «o que realmente não foi nenhuma novidade, porque já tinha sucedido uma outra vez na história das fábulas e dos prodígios da gente canina» (CV: 271).

Nessa mesma narrativa, Blimunda é aludida em referência a certo «mágico dom [...], noutro lugar falado, de ver o interior dos corpos através do saco de pele que os envolve» (CV: 136), e essa marcante personagem já tinha sido convocada no romance publicado imediatamente após o *Memorial do Convento*, quando se diz que «há olhos de vivos

capazes de verem até o que não se vê» e que «este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndio, como Blimunda, por exemplo» (RR: 392, 419). De maneira mais ou menos evidente, e na medida em que se adensa o seu acervo de publicações, Saramago vai multiplicando esses gestos de aceno ao leitor que conhece a sua obra, que ganha de facto em ser lida em conjunto.

6. Ao lado das fortes figuras femininas já referidas, predominantes na galeria de personagens de Saramago, percebe-se que são também recorrentes tanto os traços como a trajetória de uma personagem como o Sr. José, «um tipo de meia-idade, [...] com cara de ter estado doente há pouco tempo» (TN: 153), um homem solitário e muito definido pelo seu ofício, com frequência subalterno e algo melancólico. Comparações nesse sentido podem ser feitas com personagens de romances anteriores, do já referido Raimundo Silva a Ricardo Reis e mesmo a H., de *Manual de pintura de caligrafia*. A constância desse tipo de personagem é justamente destacada pelo narrador d'*O homem duplicado* na apresentação do seu protagonista:

O que mais por aí se vê [...] é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral

que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano (HD: 10).

Ressalvadas as particularidades de cada uma dessas figuras, as semelhanças narrativas parecem acentuar-se ainda mais quando se trata de personagens de romances cujo espaço e tempo são indefinidos, como é o caso, para além do Sr. José de *Todos os nomes*, desse Tertuliano Máximo Afonso d'*O homem duplicado*, do violoncelista d'*As intermitências da morte*, do Cipriano Algor d'*A caverna* e mesmo do Artur Paz Semedo do inacabado *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*.

Sendo a exceção *A viagem do elefante e Caim*, vê-se que os romances publicados de 1995 em diante são marcados por personagens de costumes e hábitos mais associáveis a uma classe média de um vago tempo presente — diferentes nesse sentido de uma Blimunda, de um Ricardo Reis —, como também por uma menor descrição do espaço narrativo de maneira geral: todas as sete obras referidas (*Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado*, *Ensaio sobre a lucidez*, *As intermitências da morte* e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*) são, maioritariamente, romances de cidade, que, sem nome nem relação direta com determinado contexto

histórico, poderiam acontecer em qualquer lugar ou mesmo repetir-se de uma ficção para outra. Essa «paisagem de sempre» (EL: 125) é, como tal, enunciada pelo narrador de *Ensaio sobre a lucidez*, que metalepticamente comenta aquela ausência de descrições detalhadas por que é responsável:

Não terá passado sem reparo, por parte de leitores e ouvintes especialmente exigentes, a escassa atenção, escassa para não dizer nula, que o narrador desta fábula tem vindo a dar aos ambientes em que a ação descrita, por outro lado bastante lenta, decorre. Exceto o primeiro capítulo [...], o resto [...] passou-se como se os figurantes do relato habitassem um mundo imaterial [...]. De nada disto se falou, de nada disto se falará no futuro. Mesmo aqui, no mais modesto se bem que amplo escritório do presidente da câmara municipal, [...] não faltaria com que encher de substanciais descrições uma página ou duas, aproveitando ao mesmo tempo a dadivosa pausa para respirar fundo antes de enfrentarmos os desastres que aí vêm (EL: 123-124).

Como sublinhou Darío Villanueva a propósito das obras que se seguem a *Ensaio sobre a cegueira*, «la poética novelística de Saramago ha ido avanzando en una línea personal e inconfundible. El texto es compacto [...] y la descripción resulta extremadamente abstracta, lo que redunde en la universalidad de sus mensajes» (Villanueva, 2022: 102). Acredita-se que esses romances de temática e construção mais universal contribuíram para

a receção de Saramago fora de Portugal, tendo o sucesso que foi *Ensaio sobre a cegueira* antecedido o Prémio Nobel, atribuído a um autor «que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia» (anúncio da Academia Sueca feito a 8 de outubro de 1998).

Por definição uma narrativa alegórica, a designação de parábola, ou mesmo a de fábula, assumida por algumas dessas obras, aplica-se também às obras pós-*Ensaio*, que em muitos aspetos, da narração às personagens e às temáticas, parecem aproximar-se entre si mais do que os romances da década de 1980. Saramago enuncia uma relação mais direta quando, na época da publicação d'*A caverna*, associa esse romance aos dois que o antecederam (*Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*), a formar uma «trilogia involuntária» que não teria sido concebida como tal, mas cuja designação *a posteriori* é expressiva de uma série de similitudes: «Dentro de la diversidad de temas de las tres novelas, hay una unidad de intención, que consiste en decir lo que, para el autor, es el mundo, la vida que estamos viviendo» (Saramago *in* Vivas, 2001: 54).

Nesses três romances, mas também nos outros três que se lhes seguirão e em *Alabardas*, vai destacar-se aquela «realidade fugidia» já notada pelos membros da Academia Sueca, a que se pode combinar o tempo contemporâneo da narração e da narrativa. É o caso da fábula d'*A caverna*, que acompanha a trajetória de Cipriano Algor, um oleiro de terceira geração que vê o seu ofício ameaçado por um simbólico e poluente material que transformou os objetos produzidos ao longo do

século xx: o plástico. A ideia para o romance surgiu em 1997, quando Saramago vê, à entrada de Lisboa, «um enorme painel publicitário [que] anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo». No dia seguinte, o escritor expressa ao seu editor e amigo Zeferino Coelho o que, naquele momento, não era «mais que uma simples intuição, um pressentimento», percebendo «que era sobre o mito platónico da caverna que estava a falar. ‘Uma versão atualizada, assim a puxar ao pós-moderno’» (CLV: 155-159).

O tempo é uma categoria importante nos romances de Saramago como um todo, daqueles que dialogam com um período histórico específico aos que, propositadamente, como nas obras aqui convocadas, em momento algum definem uma data para a narrativa. O que não impede a perceção da já referida contemporaneidade dessas histórias, que, mesmo num contexto de tempo suspenso em que até a marcação das horas perde o sentido, como em *Ensaio sobre a cegueira* (119), são atravessados por espaços e objetos bastante indicativos. É o caso não só de todo o aparato tecnológico do Centro maiúsculo para onde se muda Cipriano Algor com a filha e o genro, mas também da menção, por exemplo, a aviões e aeroportos em *Ensaio sobre a cegueira* (124), *Todos os nomes* (217), *O homem duplicado* (268, 317) e *Ensaio sobre a lucidez* (43, 73).

A *internet* é igualmente mencionada nessa última obra (EL: 102), assim como n’*As intermitências da morte*, quando a protagonista, em diálogo com a gadanha sobre o envio das suas cartas de cor violeta, expõe que «os tempos mudaram

muito ultimamente, há que atualizar os meios e os sistemas, pôr-se a par das novas tecnologias, por exemplo, utilizar o correio eletrónico, tenho ouvido dizer que é o que há de mais higiénico, que não deixa cair borrões nem mancha os dedos, além disso é rápido» (IM: 149).

A depender da referência, porém, mesmo esse tempo contemporâneo pouco preciso pode tornar-se rapidamente datado e datável, como no caso das cassetes de vídeo assistidas por Tertuliano n’*O homem duplicado*. Construído em torno do tema do duplo e em forte diálogo com o cinema, esse romance parece ecoar, entre outras coisas, um debate que marcou a passagem do milénio, a saber, «o das identidades conseguidas por via da clonagem e o decorrente e irresolvido espanto que ela suscita» (Reis *in* Arnaut, 2008: 188).

Como *A caverna*, publicado dois anos antes, e à diferença de obras que se desenvolvem num movimento que vai da experiência coletiva para a individual (como *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*), *O homem duplicado* é um romance desde o início construído a partir do percurso e da busca de uma personagem específica, apresentada já no *incipit*: «O homem que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor» (CV: 9) e «O homem que acabou de entrar na loja para alugar uma cassette vídeo tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum» (HD: 9).

Sobressai logo a problemática da identidade de Tertuliano Máximo Afonso, um pacato professor de História que descobre ter um sósia — o ator António Claro, de nome artístico Daniel Santa-Clara — e que tem a sua vida transformada quando

decide colocar-se no seu encaço, investigando ao outro e a si mesmo. A alteridade é, mais uma vez, um dos temas-chave da narrativa, lado a lado com a igualdade e os abismos que a cercam: «O que no fundo eu quero tratar é o tema do ‘outro’. [...] Atualmente, no mundo, entre ‘eu’ e o ‘outro’ há distâncias e não é possível superar essas distâncias, e por isso o ser humano cada vez consegue menos chegar a um acordo» (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 333).

7. *A viagem do elefante*, como *Caim*, diferencia-se das obras anteriores não tanto nos motivos, temas e propostas narrativas — a busca, a auto-investigação, a alteridade e a metaficção permanecem destacadas —, mas mais no diálogo direto com um tempo e um espaço determinados, históricos no primeiro caso, mais próprios do mito no segundo. Até certo ponto, retoma-se o processo de composição de base intertextual que marcou os romances que vão de *Levantado do chão* a *O evangelho segundo Jesus Cristo*, embora as duas últimas obras publicadas por Saramago sejam muito menos descritivas do que as daquele arco narrativo mais associado a um diálogo com a História.

*A viagem do elefante* abre-se, excepcionalmente, com um prefácio que explica as circunstâncias que levaram Saramago a recriar a história de «um elefante que, no século XVI, exatamente em 1551, sendo rei D. João III, foi levado de Lisboa a Viena» (VE: 5). Num restaurante de Salzburgo chamado O Elefante, o escritor vê pequenas esculturas a representar alguns dos locais daquela longa

viagem empreendida por um paquiderme no século XVI, dado de presente pelo rei português ao então arquiduque e futuro imperador Maximiliano II. Disso resulta uma investigação que fica patente na narrativa, que será, à sua maneira, como outras que a antecederam, uma reflexão sobre a construção de histórias e personagens, dos seus nomes à sua identidade intrinsecamente relacional, do seu lugar e do seu valor na História maiúscula e do poder da ficção de nos fazer pensar naquelas figuras consideradas menores.

O romance acompanha sobretudo um par de figuras bastante particular: o elefante Solimão/Salomão e o cornaca indiano que dele cuida, «personagem decisiva em todo os momentos do relato» (VE: 188), primeiro apresentado como Subhro (que significa branco, em bengali), depois renomeado Fritz. Convocado com frequência — «é tempo de avisar o leitor de que há aqui duas personagens que não estão de boa-fé» (VE: 69) —, ao leitor é facultado acompanhar as engrenagens daquela criação por um já conhecido narrador que se mostra como tal e que, mais uma vez, revela empatia e toma mesmo a liberdade de aproximar-se de algumas das figuras que conduz:

No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas seletiva, é discriminatória [...]. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. Ou cornaca [...]. Estas observações talvez venham a ser consideradas desnecessárias pelos leitores mais interessados na dinâmica do texto que em manifestações pretensamente

solidárias, [...] mas fritz [...] estava a precisar de que alguém lhe pusesse uma mão amiga no ombro, e isso foi só o que fizemos, pôr-lhe a mão no ombro (VE: 188-189).

A identificação do narrador de Saramago com algumas das suas personagens ditas menores, ou por alguma razão estigmatizadas, é constante no conjunto da sua obra, a ponto de nela vermos uma recriação favorável de figuras *non gratæ*, como Don Giovanni, de que se falará mais adiante, e Caim, a personagem bíblica que mata o seu irmão Abel e é condenado por Deus a errar pela terra. Jogando com as premissas do texto bíblico, como a propósito da matança dos inocentes explorada n'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago imputa a Deus parte da responsabilidade por aquele crime, pelos ciúmes que provocara entre os irmãos e por nada ter feito para impedir o gesto assassino do primogénito de Adão e Eva. Conforme uma proverbial sentença utilizada pelo protagonista que dá nome ao livro, a emular o estilo bíblico, procedimento também característico da prosa de Saramago: «Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda» (CA: 31).

A maldição que recai sobre Caim na Bíblia é tomada à letra nessa revisitação particularmente paródica, mas isso é feito «à luz do princípio einsteiniano da indissociabilidade do espaço e do tempo», resultando em «um inesperado mas inevitável *twist* temporal. A pena divina implica que a errância de Caim se faça não só entre lugares, mas também entre tempos» (Martins, 2023: n. p.). Tal abordagem permite uma passagem panorâmica

por várias outras narrativas e personagens vetero-testamentárias, de Abraão a Moisés, de Job a Noé. Em sua aberta oposição a Deus, identificando-se nesse ponto com o protagonista, o narrador chama constantemente a atenção do leitor para aquela supracitada interpretação que a epígrafe do livro antecipa de várias dessas histórias, ao designar aquele cânone de *Livro dos disparates*: «O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado» (CA: 67).

8. Esses dois últimos romances de retomada histórica ou mítico-bíblica diferenciam-se ainda dos da década de 1980 e início da década de 1990 por um elemento estilístico em especial, que já se manifestara em *Ensaio sobre a cegueira* e que é particularmente marcante n'*As intermitências da morte*, estando igualmente presente em *Ensaio sobre a lucidez* e *Alabardas*: a utilização de iniciais minúsculas em nomes próprios. De novo, essa escolha pode exercer diferentes funções conforme a narrativa, como em *Caim*, na sua recuperação de um «deus» cristão que, em outros romances (e é o caso inclusive em *Ensaio sobre a cegueira*<sup>80</sup>), prescindia do jogo provocativo com a inicial minúscula.

---

80 Em *Ensaio sobre a cegueira*, temos já nomes próprios com inicial minúscula (como em «espreitar não uma susana no banho, mas três», EC: 260), mas as referências a Deus são feitas seguindo a norma-padrão da inicial maiúscula (EC: 244, 258 etc.).

O estilo em si é um tema importante para os romances de Saramago, que serve à construção de algumas personagens dos anos 1990 e 2000. Recorde-se que, n'*As intermitências da morte*, o uso da minúscula e outras marcas estilísticas serão próprias da assinatura autoral da morte em suas missivas, que surpreendem pela sua «sintaxe caótica», pela «ausência de pontos finais», pelo «não uso de parêntesis absolutamente necessários», pela «eliminação obsessiva dos parágrafos», pela «virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, [pela] intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula» (IM: 123-124). Há uma boa dose de humor e autoironia nessa e noutras reflexões sobre marcas estilísticas que, o leitor há de notar, podem ser associadas à prosa de Saramago.

Conforme entendia o escritor, «de certo modo pode dizer-se [que] os meus romances apresentam-se com as costuras à vista» (Saramago *in* Reis, 2015: 106). O comentário de Saramago tem que ver com a sua pontuação e organização dos diálogos, mas é válido para outras marcas de estilo de que se tem falado, como a condução da diegese por um narrador metaléptico a jogar com as fronteiras da ficção, nesse processo chamando a atenção do leitor para o seu funcionamento; como ainda a figuração das personagens, que são mostradas como tal, que podem não ter nome ou receber designações particulares e mesmo uma apresentação tipográfica que foge à norma-padrão. Tudo isso está relacionado ao que se designou de um projeto literário de Saramago, que constrói uma obra marcadamente metaficcional, propensa a refletir sobre géneros literários, tradições de natureza diversa,

convenções retórico-narrativas e mesmo sobre histórias, personagens e opções estilísticas dos seus próprios romances.

Nesse processo, vê-se que os bastidores da escrita são colocados em relevo, sendo tematizados, encenados e comentados pelo narrador e pelas personagens. São já recorrentes as personagens de escritores ou que se tornam escritores nos romances de Saramago, como é o caso de H. e Raimundo Silva. Ricardo Reis, por ser uma figura transficcional muito conhecida, talvez seja o exemplo mais evidente, e, no romance que leva o seu nome no título, vemo-lo a compor versos numa cena construída como se o narrador espiasse por cima do seu ombro, acompanhando o seu trabalho de criação e convidando o leitor a imaginá-lo: «É neste momento que o poema se completa, difícil, com um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos como Ricardo Reis lutou com ele, não o queria aqui, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra» (RR: 418).

*Ensaio sobre a cegueira* traz uma breve aparição de uma personagem escritora, que cegou como quase todos os outros e cujo nome tão-pouco sabemos: «Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho» (EC: 266). A sua presença enseja reflexões sobre as palavras que sobram ou faltam na descrição do horror, tanto quanto sobre a importância da «voz» do escritor disposto a pensá-lo e narrá-lo. Num diálogo dessa sugestiva personagem com a mulher do médico, ele busca saber como foi a experiência da quarentena:

Foi duro, Seria dizer pouco, Horrível,  
O senhor é escritor, tem [...] obrigação de

conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata a outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do ato, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quero dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os expressam [...]. Gostaria que me falassem como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo (EC: 268).

Outros contextos e outras profissões revelam-se igualmente propícios para um debate sobre a linguagem e as suas possibilidades, sobre as motivações e dificuldades envolvidas nas muitas formas de escrita e mesmo sobre questões retórico-estilísticas, em cenas não raro marcadas pelo humor também característico de Saramago. É o que se vê na rotina e nas diligências do Sr. José, cuja investigação até certo ponto associa-se ao trabalho do escritor que tenta reconstituir uma história, indo aos arquivos, tentando ouvir as vozes do passado. De certo modo, o que move a sua busca, como os livros de Saramago, é o facto de que «não há ninguém no mundo a quem interesse o estranho caso da mulher desconhecida» (TN: 179). Pela escolha que faz de reconstituir a sua história, mas também

pelo facto de ser um auxiliar de escrita, o Sr. José está frequentemente a escrever, tomando notas dos seus passos, refletindo, por exemplo, que, «Se isto fosse um romance, [...] só a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo» (TN: 75), assumindo mesmo a primeira pessoa da narração quando relata certos acontecimentos no seu caderno de anotações (TN: 195-199).

O tempo narrativo d'*A viagem do elefante* propicia ponderações estilísticas, nas quais se destacam certa superposição de épocas, tradições e hábitos distintos, comparados e aproximados. A escrita faz-se presente na correspondência entre o rei e o arquiduque, que se servem de intermediários cujo papel é ora simplificar, ora complicar a enunciação do discurso: «O secretário passou os olhos pelas extensas e redundantes fórmulas de cortesia que o estilo epistolar do tempo fazia proliferar como cogumelos depois da chuva, procurou mais abaixo e encontrou» (VE: 24). Este mesmo secretário, a personagem histórica Pêro de Alcáçova Carneiro, que sucedera ao pai no cargo, fala «numa voz em que a gravidade monacal do latim parecia ressoar na elocução do português corrente em que se expressava» (VE: 25).

Como em outros romances que dialogam com um dado período histórico, certo anacronismo é assumido em comentários do narrador sobre aquela construção ficcional, o qual afirma, por exemplo, optar pela terminologia moderna para pesos e medidas, «sem ter de recorrer constantemente a fastidiosas tábuas de conversão» (VE: 34). Trata-se, de facto, de deixar as costuras da narrativa à vista, um exercício metaficcional que pode

recorrer a estratégias como a intermedialidade, conceito que logo mais será retomado: «No fundo, será, como se num filme, desconhecido naquele século dezasseis, estivéssemos a colar legendas na nossa língua para suprir a ignorância ou um insuficiente conhecimento da língua falada pelos atores» (VE: 34).

Certos géneros textuais e tipos de discurso são ainda com frequência parodiados nestes romances. Em *Todos os nomes*, servindo-se da sua experiência com a escrita burocrática — «vinte e cinco anos de quotidiana prática caligráfica sob a vigilância de oficiais zelosos e subchefes exigentes tinham-lhe valido um domínio pleno das falanges, do pulso e da chave da mão» (TN: 56) —, o Sr. José produz e falsifica documentos que possam justificar as suas averiguações, recorrendo «à retórica da autoridade» das credenciais da Conservatória, marcada, entre outros aspetos, por um «rotundo imperativo final, Cumpra-se» (TN: 252-253).

N’*A caverna*, o discurso da publicidade do Centro onde passa a viver Cipriano Algor torna-se caricato ao ser repetido em forma de listagem pela personagem, e é com esse discurso e as suas premissas mercadológicas que o livro se encerra, na referência a um cartaz a anunciar a abertura da «CAVERNA DE PLATÃO», «ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO» (CV: 325, 364; versalete no original). Já em *Caim* sobressaem a paródia e o comentário do discurso bíblico: «Naquela época as maldições eram autênticas obras-primas literárias, tanto pela força da intenção como pela expressão formal em que se condensavam [...]» (CA: 95).

O discurso e a representação são temas destacados de *Ensaio sobre a lucidez*, que também é particularmente paródico, atravessado por personagens políticas individuais e coletivas cuja performance é alvo de comentários recorrentes do narrador, como a propósito dos «três partidos em liça» que «tornaram públicas declarações congratulatórias nas quais, entre outras lindezas estilísticas do mesmo jaez, se afirmava que a democracia estava de parabéns» (EL: 24). São vários os episódios com discursos políticos longos e prolixos, algo que já aparece de passagem em *Ensaio sobre a cegueira*, como nos anúncios dirigidos aos cegos em quarentena — «O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energeticamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, etc., etc.» (EC: 75) —, e que ganha protagonismo no segundo *Ensaio*. São colocados em evidência todo o aparato e a encenação envolvidos nisso que é ainda uma forma de propaganda política, tão antiga quanto recorrente:

Mudança de tom, braços meio abertos, mãos levantadas à altura dos ombros, O governo da nação tem a certeza de interpretar a fraternal vontade de união de todo o resto do país [...]. A última frase de efeito do primeiro-ministro, Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, com rufos de tambores e berros de clarins, rebuscada nos sótãos da mais bolorenta retórica patrimonial, foi prejudicada por umas Boas noites que soaram a falso, é o que as palavras simples têm de simpático, não sabem enganar (EL: 39).

Nos seus acenos para o leitor, como na referência à divisa da Marinha de Guerra Portuguesa, com ar de outros tempos e políticas, a narrativa joga com o espaço indefinido deste e de outros romances, muito passível de ser associado a Portugal, o que leva o narrador a fazer ressalvas sobre esse tipo de «mero exemplo ilustrativo»: «Se a hora fosse de tanger com adequado trémulo o bordão do amor à pátria, Portugueeeeeeses, Portugueeeeeeses, palavras estas que, apressamo-nos a esclarecer, só aparecem graças a uma suposição absolutamente gratuita» (EL: 104).

Vê-se que a metaficção, ou a metarreferencialidade, já que entra em questão mais de um tipo de discurso<sup>81</sup>, tem uma função crítica importante em Saramago. Essas narrativas, ao mesmo tempo em que refletem sobre os mecanismos da ficção, são capazes de problematizar e desconstruir discursos de natureza diversa, da burocracia à publicidade, passando pela retórica bíblico-religiosa e política. O humor e a ironia de Saramago contribuem para esse efeito; nesse sentido, não se trata, conforme Silvia Amorim, de «destruir uma opinião contrária pela via de uma oposição frontal, mas de se infiltrar em ditos e pensamentos opostos para miná-los do interior» (Amorim, 2010: 146)<sup>82</sup>.

---

81 Para o debate sobre a metarreferencialidade, ver Wolf, 2009: 2-85.

82 Amorim aprofunda a análise do estilo de Saramago e o carácter crítico da sua escrita, entendida como um meio de reflexão ensaístico sobre a sociedade (ver, por ex., Amorim, 2010: 126-204).

9. A paródia marcada de *Ensaio sobre a lucidez* concerne ainda um outro tipo de personagem peculiar, uma das protagonistas do romance, lado a lado com as figuras políticas: os meios de comunicação social. Com frequência, sugere-se, aliás, que uns e outros podem andar de mãos dadas, uma crítica já presente na peça *A noite*, na apresentação de contextos em que «a censura a olhar por cima do ombro do redator» nem sempre é malvista, servindo mesmo como a «melhor das desculpas e a mais completa das justificações» para uma prática jornalística tendenciosa (EL: 48).

Percebe-se que há, em Saramago, uma preocupação não apenas em falar do indivíduo, mas também em representar o coletivo e seu poder, seja esse coletivo o povo de *Levantado do chão*, seja o grupo de figuras políticas a debater e tomar decisões n'*A jangada de pedra*, no *Ensaio sobre a cegueira*, no *Ensaio sobre a lucidez* e n'*As intermitências da morte*. Nesse espectro de figuras coletivizadas se insere, portanto, o amplo sistema da comunicação social, cujo poder é igualmente destacado e ironizado — «Se a televisão veio, diziam, é bom sinal. Não foi» (EL: 175) — e cujas estratégias mediáticas são comentadas e mesmo caricaturadas: «A imagem seguinte, cenograficamente introdutória, mostrou uma bandeira nacional a mover-se extenuada, lânguida, preguiçosa, como se estivesse, a cada instante, à beira de resvalar desamparada do mastro. [...] A simbólica insígnia pareceu ressuscitar aos primeiros acordes do hino nacional» (EL: 103).

O conceito de intermedialidade, como corolário teórico da intertextualidade<sup>83</sup>, é pertinente para a análise de trechos como este e permite colocar em relevo um tipo de diálogo que vai muito além do textual e que atravessa a obra de Saramago, sendo relevante para a construção de narrativas e personagens das décadas de 1990 e 2000. Como estratégia de criação, a intermedialidade abarca referências explícitas — é o caso da descrição e do comentário sobre efeitos especiais cinematográficos —, assim como referências implícitas, que incluem a reprodução parcial, a evocação ou a imitação dos recursos de outro *medium*, como ocorre na musicalização da ficção estudada por Werner Wolf (1999: 35-46).

Nos romances aqui destacados, o cinema é uma referência recorrente, a começar pelos filmes, inventados ou reais, a que assistem os protagonistas tanto d'*O homem duplicado* como de *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. Estruturada e escrita ao longo do último ano de vida de Saramago, a história inacabada de Artur Paz Semedo tem apenas três capítulos, que já apresentam, porém, as marcas da elaboração narrativa e do estilo do escritor. Desta vez, seguimos os passos de um funcionário de uma fábrica de armamento que resolve pesquisar os arquivos da empresa, a Produções Belona S. A.<sup>84</sup>, para ver o que nela se produzia e

---

83 Para um estado da arte e uma tipologia do conceito, ver Rajewsky, 2005: 43-64.

84 Com um toque de amarga ironia, o romancista dá nome ajustado à empresa (Belona, como a deusa da guerra) e àquele

vendia (e a quem) nos anos 30 do século passado. O motivo de tal curiosidade é um filme de André Malraux e Boris Peskine sobre a Guerra Civil de Espanha<sup>85</sup>; entretanto, a busca vai além daquele conflito e incide também nos anos da Guerra do Chaco, entre a Bolívia e o Paraguai (1932-35).

O protagonista deste livro vê-se confrontado com dilemas éticos, em parte graças às provocações de Felícia, que dele se separara por ser «militante pacifista convicta» (AE: 12); intriga-o já o facto de não haver notícia de greves na história da indústria para a qual trabalha (AE: 28). Nesse contexto, uma série de filmes bélicos é listada (AE: 16-17), e essas narrativas contribuem para a figuração inicial dessa personagem cinéfila: «A estreia de um filme de guerra provocava-lhe um alvoroço quase infantil», pelos seus enredos típicos tanto quanto pela forma e pelos recursos com que são mostrados, «o convulso e tumultuoso ecrã, com a aparelhagem sonora subida ao máximo de decibéis» (AE: 16).

Recorde-se que o jogo com o cinema e os seus recursos mediáticos é ainda anacrónica e propositalmente elaborado n'*A viagem do elefante*, que refere, entre outros aspetos, «efeitos especiais

---

que é, aparentemente, o protagonista do romance: Artur Paz Semedo. Quanto à paz, estamos elucidados; no semedo esconde-se o «sem medo» de quem arrosta com o desconhecido. De certa forma, Artur é da mesma «família» do Sr. José que, em *Todos os Nomes*, afronta a organização totalitária da Conservatória do Registo Central.

85 Trata-se de *Espoir: Sierra de Teruel* (1945), realizado no final dos anos 1930. Aqui, de novo, emerge a vocação cinéfila de José Saramago.

muito mais espetaculares» do que aqueles sendo narrados, em alusão àquele gênero tão apreciado em que «a guerra não passa de um espetáculo»; «o mau», como mostra mais de uma narrativa de Saramago, «é quando pretendem converter-nos em figurantes nela» (VE: 109, 113).

Para além de menções diretas, a escrita de Saramago, por vezes, busca emular estratégias tipicamente cinematográficas, como se vê em *Todos os nomes* (1997), que traz, por exemplo, *flashbacks* e cenas não mostradas, mas entreouvidas e imaginadas por trás da porta. As investigações do Sr. José têm algo de paródia dos filmes de comédia e suspense policial, com a personagem agindo «como se estivesse a viver uma aventura perigosa», invadindo tanto a Conservatória quanto uma escola na calada da noite, com ardis dignos de um Hitchcock, mas ficando doente por causa da aventura e da chuva e ressentindo-se porque, afinal, isso não acontece aos atores de cinema: «Achou-se a recordar [...] aqueles atores de cinema que sempre estão a cair à água vestidos ou a aparecer encharcados pelo dilúvio, e nunca apanham uma pneumonia, nem ao menos um simples resfriado, como na vida real acontece todos os dias» (TN: 45, 54, 99).

Outros *media*, como o jornal, marcam igualmente presença em mais de uma obra, e isso desde *O ano da morte de Ricardo Reis*, que se baseia numa série de periódicos da época da narrativa para a sua estruturação cronológica e para estabelecer um diálogo com certos acontecimentos históricos. Também em histórias que se constroem a partir de eventos surpreendentes, quando não fantásticos,

o jornal costuma ser convocado, e exploradas as suas estratégias mediáticas, como n'As *intermitências da morte*, que refere aquelas conhecidas «páginas convulsas, agitadas, manchadas de títulos exclamativos e apocalípticos» e lista vários exemplos expressivos (IM: 122-123). De novo, um *medium* e, nesse caso específico, um estilo são tematizados, comentados e mesmo imitados, como quando se fala dos jornais que «havam conseguido arrancar à inspiração dos seus redatores principais os mais diversos e substanciosos títulos, algumas vezes dramáticos, líricos outras, e, não raro, filosóficos ou místicos, quando não de comovedora ingenuidade», ao que se segue o exemplo de um diário popular «que se contentou com a pergunta E Agora Queirá Ser De Nós, acrescentando como rabo da frase o alarde gráfico de um enorme ponto de interrogação» (IM: 23).

O diálogo com outras artes é igualmente relevante e já foi estudado, por exemplo, a propósito de *Ensaio sobre a cegueira*, que recupera direta e indiretamente diversas pinturas clássicas da história da arte, de Bruegel a Delacroix, passando por Goya, Botticelli, Picasso e outros (EC: 127-128)<sup>86</sup>. É notável ainda uma cena em que uma série de esculturas e pinturas religiosas são vistas pela mulher do médico numa igreja, várias com os símbolos do seu martírio, apresentadas com a frase «e tinha os olhos tapados», uma listagem

---

86 Ver o estudo de Cerdeira (2020: 219-253), que relaciona várias citações do romance que se referem a pinturas e indica possíveis referências.

musicalmente construída, que faz imaginar um coro a repetir de novo e de novo aquele refrão (EC: 290-291).

São muitos e variados os exemplos de referência intermediática explícita e implícita no conjunto da obra de Saramago, que podem entrecruzar-se e estar associados a reflexões sobre a forma e os limites da escrita, como se vê já no início d'*A Jangada de Pedra*: «Difícilimo ato é o de escrever, responsabilidade das maiores, [...] por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos». A representação da simultaneidade e do coletivo são desafios literários como tal expressos, e, na tentativa de superá-los, o narrador recorre a uma comparação e emulação musical: «Quem está bem são os cantores de ópera, cada um com a sua parte nos concertantes, três quatro cinco seis entre tenores baixos sopranos e barítonos, todos a cantar palavras diferentes» (JP: 14).

Saramago disse que almejava conduzir o seu relato «como se fosse uma orquestra», tentando «exprimir tudo numa corrente contínua que nos transporta, como acontece com a música» (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 252). Nesse sentido também podem ser entendidos os seus sinais de pontuação, vistos como «sinais de pausa, no sentido musical» (Saramago *in* Reis, 2015: 107). A cadência e a combinação das palavras vão ser, assim, parte da construção narrativa:

Penso que há mais relação com a música dentro de uma obra do que aquilo que tem a ver com as referências explícitas à música.

Quando, por exemplo, numa frase que acabo de escrever e em que já disse tudo o que tinha para dizer, eu sinto que me falta qualquer coisa, em termos de compasso musical. E pode acontecer que eu acrescente mais duas palavrinhas ou três, que não fazem falta nenhuma. Não fazem falta ao sentido, mas o tempo do compasso não pode ficar no ar (Saramago *in* Gómez Aguilera, 2010b: 257-258).

Não há dúvidas de que os romances de Saramago são, enfim, fruto de um longo processo de maturação e elaboração narrativa e estilística, e eles revelam e debatem as marcas e costuras dessa criação literária ao mesmo tempo em que afirmam a sua importância: a literatura, a música, a produção artística de maneira geral tocam as personagens de Saramago, da morte ao grupo de cegos guiado pela mulher do médico, passando pelas muitas personagens aparentemente menores que, graças à arte, de repente ganham voz, audiência e protagonismo: «O maestro interrompeu o ensaio, [...] pretende que nesta passagem os violoncelos, justamente os violoncelos, se façam ouvir sem parecer que soam, [...] a arte é assim, tem cousas que parecem de todo impossíveis ao profano e afinal de contas não o eram» (IM: 185).



## 4. Outros Saramagos

1. A expressão *outros Saramagos* que dá título a este capítulo carece de uma explicação prévia. Antes de mais: a imagem dominante e a presença expressiva de José Saramago, na cena nacional e internacional, são as de um romancista que escreveu e publicou romances com uma qualidade inquestionável. Para todos os efeitos, os grandes temas, as grandes personagens e as fundamentais interrogações enunciadas por Saramago, ao longo da sua vida literária, encontram-se nos romances; sem que se pretenda, neste momento, submetê-los a juízos críticos com intuito de hierarquização, nem retomar qualquer hipótese de classificação dos ciclos de escrita romanesca, forçoso é, já com algum distanciamento, sublinhar o seguinte: a extensa recepção da obra saramaguiana (e até a sua designação como *obra*, com tudo o que isso implica, no plano institucional) deve-se à projeção dos seus romances e aos termos em que eles dão vida ficcional às grandes questões do nosso tempo e, porventura, às do futuro.

Mas José Saramago não foi só romancista e, sendo assim, pode dizer-se que há *outros Saramagos*.

Conforme foi já evidenciado neste livro e tal como se verá ainda, os *outros* Saramagos surgem em vários momentos da sua vida literária e cívica, revelando-se-nos, nesses momentos, o poeta e o contista (com uma breve incursão pela literatura infantojuvenil, em *A maior flor do mundo*, de 2001), o cronista e o narrador em viagem; e também, como agora vamos ver, o dramaturgo, o ensaísta, o diarista e o memorialista. O que, configurando uma considerável capacidade de diferenciação estilística e genológica, instaura um potencial de sobrevida que será referido mais adiante.

2. Tenhamos em atenção, desde já, a produção dramática de José Saramago, uma produção que, apesar de obedecer ao «princípio da encomenda como motor da escrita» (Zurbach, 1999: 153), assume relevância inquestionável, no contexto (não muito fértil) do teatro português. Deixando de lado tentativas que não passaram disso mesmo<sup>87</sup>, aquela produção compreende cinco peças de teatro, todas publicadas: *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005).

Trata-se de um conjunto marcado pela diversidade de temas e de enquadramentos históricos, em que, entretanto, é possível rastrear algumas das grandes preocupações que atravessam a produção

---

87 No espólio de Saramago encontra-se um conjunto de materiais preparatórios para uma peça de teatro a intitular *Retrato do natural* (cf. Reis e Grünhagen, 2022: 85).

saramaguiana, com destaque natural para o que se encontra nos romances. Assim: a revisão de episódios e de figuras históricas, o debate religioso e as perplexidades que ele arrasta, a reinterpretação de mitos do nosso imaginário, a vivência amorosa ou a dimensão contingente e humana de ruturas políticas e sociais, tudo isso aparece, desde final dos anos 70, nos textos dramáticos de José Saramago. A começar pela mudança de regime, da ditadura para a liberdade, representada em *A noite*.

A dramatização, com forte carga humana (além, é claro, da feição política), da passagem de 24 para 25 de abril de 1974 ocorre num tempo muito próximo de nós e que mais ainda o era, quando a peça foi escrita e encenada pela primeira vez<sup>88</sup>. De novo aqui, como em *Manual de pintura e caligrafia* (e, em termos singulares, no conto *Cadeira*), José Saramago tematiza a fratura como motivo de criação, em função do momento em que a História parece acelerar-se.

Desde logo, cumpre realçar a intuição de Saramago para explorar o potencial dramático instalado na redação de um jornal afeto ao regime que vai ser liquidado, quando chegam notícias que dão conta da queda desse regime. Nos dois atos da peça (mas sobretudo no segundo) representa-se um crescendo de tensões, de medos e de desejos, em

---

88 *A noite* foi estreada em maio de 1979, pelo Grupo de Teatro de Campolide, com encenação de Joaquim Benite. Em 2022 e por ocasião do centenário de Saramago, o Teatro do Noroeste levou a cabo uma nova produção d'*A noite*, com adaptação e encenação de Ricardo Simões.

diálogos travados no limiar do conflito. E, assim, o verdadeiro vigor dramático da peça provém das emoções das personagens e da conflitualidade que as acompanha, dando nota de uma dimensão da História que nem sempre temos presente: a das ações individuais protagonizadas por figuras que a historiografia não reteve. É isso que lemos, por exemplo, em *Memorial do Convento*.

N'A *noite* estão, de um lado, os interesses do jornal e do ideário político que ele defende; do outro lado, os jornalistas e os operários que corporizam as forças que ganham voz audível, graças ao poder revolucionário gerado naquela noite em que o Portugal dos nossos dias mudou drasticamente. É nesse contexto que se colocam as questões do poder (ou dos poderes em contraposição<sup>89</sup>) e da verdade como veículo e fator de consciencialização, em confronto com a mentira de um jornal subordinado ao regime em extinção. Tudo isto, convém notar, modelado a partir de uma matriz ideológica que incute à ação um evidente esquematismo de juízos e de comportamentos, com o maniqueísmo que lhe é inerente.

Mais matizada desse ponto de vista ideológico é a peça *Que farei com este livro?*, testemunho expresso da «sombra tutelar do poeta» Camões em vários momentos da obra de Saramago (cf. Martins,

---

89 Nesta, como noutras obras teatrais de Saramago, propõe-se «um percurso pelos meandros do poder, nas suas múltiplas facetas [...], um poder que pode ser exercido em nome de instâncias mais elevadas e que, portanto, recebe uma justificação absoluta» (Fraticelli, 2023: 186).

2022). Desde logo, o título interrogativo lança uma pergunta que remete para o destino de um livro (e não um qualquer livro: *Os Lusíadas*), bem como para um seu futuro que transcende o autor. O que é, evidentemente, uma proposta em aberto, em princípio sugerindo um conceito de autoria relativizado quanto ao seu poder; e também, naturalmente, quanto aos efeitos que o ato da escrita desencadeia, no mundo em que a literatura desempenha uma função de interpelação como aquela que se segue à pergunta que dá título à obra: logo depois de, no final da peça, formular a pergunta-título, Camões olha em frente e lança uma interrogação a quem o vê e ouve: «Que fareis com este livro?» (QF: 174).

Como se sabe, *Que farei com este livro?* é uma dramatização, em dois atos (com sete e oito quadros, respetivamente<sup>90</sup>), de dois anos da vida de Camões, de abril de 1570 a março de 1572, logo depois do regresso do poeta à Pátria. O épico procura, então, fazer imprimir o manuscrito que traz consigo e que completou já depois daquele regresso. Mas a publicação — que, na época, era fortemente condicionada, do ponto de vista económico, político e religioso — enfrenta resistências, censuras e indiferenças várias. E também o desamparo e a ignorância da corte, testemunhadas por Diogo do Couto, no primeiro ato: «Assim fica entendido que não saibais vós de Luiz Vaz. Poeta é, o maior que há em Portugal, e sem outros bens que o seu

---

90 Logo em 1980, Joaquim Benite encenou *Que farei com este livro?*, para o Grupo de Campolide-Companhia de Teatro de Almada, com estreia a 17 de outubro, na Academia Almadense.

engenho» (QF: 46). Noutro momento, uma outra e perseguida figura histórica, Damião de Góis, amigo de Camões, dá conta das contraditórias contingências epocais com que o livro tem de arrostar:

El-rei, se fosse um soberano dado a leituras, haveria de estimar ler as oitavas que lhe dedicais no princípio da obra, as grandes conquistas ali profetizadas. Mas cuido que justamente essas oitavas não agradam ao cardeal D. Henrique, a quem inquietam aventuras. Porém o mesmo cardeal haverá entendido, não que eu o saiba de ciência certa, mas presumo, haverá o cardeal-infante entendido que exaltando vós os portugueses e a história dos seus reis, boa contrariedade será o vosso livro para as intenções que é dito serem as de D. Catarina, que muito quereria aproximar Portugal de Castela (QF: 104-105).

É esta uma outra forma de inscrever o texto e as figuras que nele são representadas na História, ou seja, indo além de uma mera ilustração acessória e artificial de cenários históricos, à maneira do romantismo oitocentista. Luiz Francisco Rebello falou disso mesmo, quando apontou, num circunstanciado prólogo a *Que farei com este livro?*, para o «sentido de historicidade essencial»; trata-se daquela historicidade que se concretiza na «articulação dialética do homem com o seu tempo, seja este atual ou pretérito» (Rebello, 1988: 8)<sup>91</sup>.

---

91 Ainda sobre esta peça, o ensaísta nota que ela se situa na interseção da narrativa biográfica com a finalidade didática,

Tem uma outra vinculação histórica e até uma certa aura mítica a figura que dá nome à peça de teatro *A segunda vida de Francisco de Assis*<sup>92</sup>. Trata-se agora de uma atualização da figura em causa; regressado ao mundo, Francisco (como é singelamente chamado) não reconhece nele a mensagem evangélica de pobreza e de humildade que, enquanto Francisco de Assis, praticara, em inícios do século XIII, na ordem mendicante dos Frades Menores.

O mundo de agora é dominado pelo instrumental e pela linguagem do capitalismo. O ambiente, os valores e os critérios de atuação são os da riqueza acumulada, abrindo-se lugar, deste modo, a um debate em que Francisco é confrontado com uma mudança que procurará reverter: «O que fundaste não tem qualquer semelhança com o que existe hoje», diz Elias; e acrescenta: «E tu és ingénuo se esperavas encontrar aquele quase nada que fomos, aquela ínfima porção» (FA: 34). Contra isto, Francisco argumenta: «A companhia nasceu

---

evitando «os escolhos inerentes a uma e outra: nem o rigor histórico se dilui numa ilusória fidelidade arqueológica ou no recurso fácil aos anacronismos, nem a invenção poética abdica dos seus direitos sem deles todavia nunca abusar, nem a lição que da obra se desprende [...] é posta em regras que, à maneira de um catecismo, o aluno/espectador deverá decorar...» (Rebello, 1988: 129). Aquela «finalidade didática» é confirmada pela leitura da peça de Saramago não como «uma representação estática de eventos», mas como «uma dialética vital de reavaliação do passado português, tendo em vista o presente e o futuro» (Forrest, 2005: 25).

- 92 Logo no ano da sua publicação (1987), *A segunda vida de Francisco de Assis* foi encenada por Norberto Barroca, para o Novo Grupo, no Teatro Aberto, de Lisboa.

para ser pobre, e pobre deve voltar a ser. Não tenho outra aspiração» (FA: 35).

Este é o cerne do drama, enquanto ação e conflito. O que dele poderia esperar-se seria um desluzamento para a proclamação da luta de classes, como forma revolucionária de corrigir um mundo degradado pelos excessos da riqueza e do egoísmo humanos. Mas a personagem Francisco vai revelando, ao longo da ação, uma visão dinâmica do antagonismo primário entre ricos e pobres, até ao ponto de reajustar a uma nova realidade a sua doutrina (franciscana) de louvor da pobreza. Diz Pedro a Francisco: «Foste pedir a pobres o que pobres não podem fazer: acabar com os ricos. Se tal fosse possível, crê que já estaria feito» (FA: 129). Final e conclusão: «Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa» (FA: 131).

Depois d'*A segunda vida de Francisco de Assis*, José Saramago retoma questões com expressa densidade histórica e religiosa. Em *In nomine Dei*, configura-se mais um contributo para uma filosofia da História saramaguiana, indo além de temas e de figuras portuguesas (cf. Salzani, 2018). Estamos agora em Münster, entre maio de 1532 e junho de 1535; os acontecimentos que nesses três anos se desenrolam dizem respeito ao movimento anabatista que, nesse curto lapso de tempo, originou ações de violência e de intolerância religiosa como poucas vezes a Europa conheceu<sup>93</sup>.

---

93 No final de *In nomine Dei*, encontra-se uma cronologia do movimento anabatista (cf. ID: 151-162).

O motivo direto da composição de *In Nomine Dei* foi revelado por Saramago: o escritor correspondeu a uma solicitação do Teatro de Ópera de Münster, que lhe propôs a escrita de uma obra teatral sobre os anabatistas, a ser montada como ópera e que, como tal, teve o título de *Divara. Água e sangue*. A resposta afirmativa à encomenda aconteceu certamente porque a questão dos anabatistas encerra temas e problemas que há muito ecoavam no universo literário e ideológico de José Saramago: a questão da intransigência religiosa e das crispções que ocasiona, o fanatismo associado à repressão, às vezes sanguinária, a busca de uma verdade sempre fugidia, a reflexão sobre o arbítrio humano e sobre as decisões e vacilações da consciência. Tudo isso e sobretudo a questão de Deus e dos seus intermediários. Palavras de Saramago: «Aqueles que se instituíram como intermediários de Deus condicionaram e continuam a condicionar em grande parte a nossa vida, o nosso modo de viver, o nosso próprio modo de pensar» (*apud* Reis, 2015: 150)<sup>94</sup>.

Figura inicialmente discreta, Divara — que é outra das admiráveis personagens femininas da galeria saramaguiana — vai crescendo em presença e em interventiva participação, na ação de

---

94 A propósito de *In nomine Dei*, faz sentido afirmar que a representação da intolerância humana reconduz sempre a uma questão trágica: «Afiml, quem é deus, quem é o diabo e quem é o homem? De acordo com o conflito religioso exposto aqui por Saramago, [...] parece que os três são a mesma coisa» (Éboli, 2021: 648).

*In nomine Dei*<sup>95</sup>. O nome Divara, «que é mais próprio do seu novo estado [de rainha]» (ID: 113), conforme determina o rei ungido dos anabatistas, dura o breve tempo da ilusão desse tirânico poder real. É ela quem, num momento de grande intensidade dramática, no penúltimo quadro, interpela Deus: «Senhor, por que foi que nos criaste? Senhor, por que nos abandonas?» (ID: 137).

A interpelação antecede a recusa da violência praticada em nome de Deus. Mas não a da crença. Quando a rebelião anabatista é reprimida, Divara, de novo com o seu nome original, pronuncia um discurso de renúncia: «Abjuro da intolerância, abjuro dos males que pratiquei e permiti, abjuro de mim, quando culpada, e dos meus erros». Momentos antes de morrer às ordens do bispo católico, quem de novo se chama Gertrud von Utrecht de tudo abjura, menos do direito à crença: «Não abjurarei da minha crença, porque só a tenho a ela» (ID: 147). Como se a crença fosse um último e irredutível direito que nem a morte pode anular.

---

95 Conforme escreveu Bruno Caseirão, «a importância da personagem de Divara não é imediatamente evidente. Corgi vai salientá-la, começando pela escolha do título, realçando a dimensão moral da tragédia. Envolta no sofrimento originado pelo conflito religioso em Münster, pela intolerância e pelo despotismo dos homens, surge esta mulher que encerra em si o destino, a razão» (Caseirão, 2001: 14). A estreia absoluta de *Divara. Água e sangue* teve lugar no Städtische Bühnen de Münster, a 31 de outubro de 1993. A estreia em Portugal ocorreu a 17 de julho de 2001 (direção musical de Will Humberg; encenação de Christof Nel).

Tal como aconteceu com *In nomine Dei/Divara*, uma outra (e derradeira) incursão de José Saramago pela escrita dramatúrgica foi diretamente motivada pela ópera. Sendo um melómano reconhecido e um apreciador confesso do espetáculo operático, Saramago chega a *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* por dois caminhos. Primeiro, pela incondicional admiração que tinha pelo *Don Giovanni* de Mozart, uma ópera «capaz de pôr-me de joelhos, rendido, submetido» (DG: 14); segundo, pela aceitação do desafio de revistar um imaginário multissecular e de reverter nele mitos e figuras consagradas, um desafio muitas vezes vivido pelo escritor, como se sabe.

Numa peça de teatro concebida para ser transformada em libreto de ópera, José Saramago estabelece um diálogo de subversão com o mito aparentemente estabilizado, mas não com a obra fundadora e com a personagem original de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, de 1630). Aquele diálogo convoca, isso sim, a versão operática de Mozart, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787), com libreto de Lorenzo Da Ponte.

Na releitura que leva a cabo, Saramago refigura a imagem do sedutor impenitente que, depois de uma vida de sucessivas aventuras amorosas, é condenado ao inferno, como dissoluto castigado (assim acontece na ópera de Mozart e, antes dela, na peça de Tirso). «A minha ideia», diz Saramago, «é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido» (mensagem a Azio Corghi, citada por Seminara, 2005: 108). Assim, em *Don Giovanni ou*

*O dissoluto absolvido*, Don Giovanni não é punido, antes sobrevive a uma culpa que o não impede de ser redimido; ironicamente, uma mulher e o amor que ela confessa por Don Giovanni são os instrumentos da absolvição do dissoluto.

No final da peça, chega Zerlina, que declara a um Don Giovanni abatido: «Vim porque havias sido humilhado»; e acrescenta: «Vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais» (Saramago, 2005: 92). Últimas palavras: perante a confissão amorosa de Zerlina, o protagonista confessa: «Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni»; responde a amante: «Este é Giovanni, simplesmente» (Saramago, 2005: 93).

Consciente da ousadia de retomar, no início do século XXI, uma personagem que muitos outros gloriam (de Tirso a Merimée, passando por Molière, Goldoni, Lord Byron, Espronceda, José Zorrilla e muitos outros; cf. DG: 15), o escritor enfrenta um outro repto: aquele que consiste em desenvolver uma escrita operática a quatro mãos, com Azio Corghi, a partir de uma encomenda que este recebeu do Teatro alla Scala, de Milão<sup>96</sup>. Dessa colaboração resultou não apenas mais uma manifestação

---

96 A ópera teve estreia absoluta em Lisboa, no Teatro Nacional de São Carlos, a 18 de março de 2006 (direção musical de Marko Letonja e encenação de Andrea De Rosa). Foi apresentada no Scala em meados de setembro desse ano e, a 17 e 18 de novembro de 2022, no Grande Auditório da Fund. Calouste Gulbenkian (direção musical de Nuno Coelho; encenação de Jean Paul Bucchieri).

de sobrevida de uma personagem lendária, mas também o aprofundamento, em Saramago, de uma espécie de consciência intermediática, confessada nestes termos ao autor da música: «Permitiste-me dizer, através da música, aquilo que penso dos acontecimentos do mundo» (cit. por Seminara, 2005: 105)<sup>97</sup>. E ainda, acrescente-se, da condição humana e, nela, de temas como a culpa e o arrependimento, o engano amoroso, a virtude, o sentido da redenção e o culto das aparências.

3. Para além da vocação para a dramaturgia, com extensão à ópera (uma vocação que, evidentemente, não se equipara à escrita do romance), importa registar um outro componente significativo e conseqüente da produção literária e cultural saramaguiana: o que provém daquele *outro* Saramago que assina textos ensaísticos, de reflexão metaliterária, social, política e ideológica.

Nesses textos, não raras vezes em diálogo com os grandes temas da ficção, José Saramago vai desenvolvendo um pensamento literário e social, no sentido mais exigente que o termo comporta. Que é, evidentemente, um pensamento dinâmico e evolutivo, a não dissociar, nas suas origens, do trabalho do cronista, aqui já comentado, naquilo

---

97 Na correspondência trocada entre Saramago e Corgi está justificada a assinatura de ambos no texto libretístico: «Tanto a versão teatral original como a destinada à música foram concebidas e elaboradas sob o impulso de um diálogo ininterrupto — simultaneamente artístico e humano — entre os dois responsáveis pelo espetáculo operístico» (Seminara, 2005: 127; cf. também Seminara, 1999).

que ele tem de análise ainda incipiente de grandes temas que virão a amadurecer. Por outro lado, a dimensão ensaística não se encerra em textos formalmente identificáveis como ensaios: logo na *Viagem a Portugal*, não poucas das descrições que o viajante leva a cabo revelam uma certa tonalidade ensaística; e, já nos anos 90, nos *Cadernos de Lanzarote*, não é raro encontrarmos muitos passos em que ecoa aquela tonalidade, em articulação com as dominantes do género diarístico.

Sublinhe-se, antes de passarmos adiante, o seguinte: o ensaio, traduzindo uma prática de caracterização difícil, lida com interrogações que se colocam desde Montaigne, paradigma e referência inevitável da escrita ensaística. E assim: o discurso ensaístico é propriamente literário? Trata-se de uma dissertação predominantemente filosófica? Na sequência disso: o ensaio literário corresponde a uma problematização crítica da literatura e do ideário dos seus autores? Ou trata-se de alguma coisa que oscila entre essas condições e porventura outra ou outras?

Como estas interrogações deixam perceber, uma conceptualização rigorosa do ensaio é difícil, mas não impossível, em particular quando observamos o significado mais denso e primordial do vocábulo, um significado que o Saramago ensaísta confirma: o ensaio é tentativa, indagação livre e deliberadamente destituída de amparo teórico ou de diretivas operatórias estritas. E ainda: o ensaio é reflexão ousada em busca da significação recôndita das coisas, dos fenómenos e do pensamento humanos, das ideias e valores que alcançamos nos textos, sejam literários ou não, e que só por via ensaística

se dão a conhecer. Não, acrescente-se, em termos definitivos, até porque o ensaio é também interpelação de quem lê, desafio a um outro que não está obrigado a seguir os rumos interpretativos do ensaísta.

Atentando na vocação ensaística de José Saramago, podemos notar que o termo *ensaio*, surgindo em títulos de romances, permite cruzar as características que foram enunciadas com as propriedades, com o trânsito histórico, com as categorias internas e com a dinâmica inovadora de um dos grandes géneros literários da modernidade. Ou seja: faz sentido entender, como Saramago, o romance como ensaio. Em vez de obedecer à construção orgânica e finalística que a segunda metade do século XIX exuberantemente cultivou, o romance saramaguiano (ou, pelo menos, alguns deles) incorporou a dimensão «instável» e desestruturada do ensaio, em sintonia com o *ethos* pós-modernista a que muitas vezes o escritor é associado.

No quadro de uma hibridização de géneros que é marca de água da sua produção e do seu tempo literário, José Saramago é autor de um *Ensaio sobre a cegueira* e, mais tarde, de um *Ensaio sobre a lucidez*, ambos reconhecidos como romances. Mas, já antes destes, num momento inicial da sua produção literária, Saramago inscrevera o subtítulo *ensaio de romance* na primeira edição do seu *Manual de pintura e caligrafia*; depois, e por razões que não são conhecidas, a expressão foi retirada, em subsequentes reedições daquele título. O que sabemos, isso sim, é que, em Saramago, aquilo que decorre de uma pulsão ensaística vem de Montaigne, identificado como um dos ramos da «árvore genealógica

literária» saramaguiana. Em palavras de Saramago, nos *Cadernos de Lanzarote: o autor dos Essais* «não precisou de Freud para saber quem era» (Saramago, CLIV: 179).

Em função do que lemos em *Da estátua à pedra*, já aqui citado (e em que é evidente uma componente de autoanálise literária), bem como em muitos outros textos ensaísticos de variada motivação, parece legítimo propor uma deriva semântica ou, talvez melhor, uma reinvenção funcional do ensaio, com inevitáveis efeitos pragmáticos: traduz-se essa reinvenção numa orientação para o plano doutrinário, sendo certas, nesse movimento, duas coisas. Uma: que, em Saramago, os dois planos são difíceis (ou até insuscetíveis) de distinção nítida. Outra: que a dimensão doutrinária que o ensaio comporta não se esgota nele.

A entrevista (e José Saramago deu centenas de entrevistas, ao longo da vida) é também um cenário privilegiado para a formulação doutrinária (cf. Gómez Aguilera, 2010b<sup>98</sup>); do mesmo modo,

---

98 As entrevistas reunidas e extratadas por Gómez Aguilera foram organizadas por temas que logo anunciam as questões analisadas por Saramago, com expresse ou recôndito propósito programático: a condição do escritor, o estilo e o romance, a História e a mulher como personagem, a relação com os leitores, etc. E também outras questões, de carácter político e social (o compromisso, o comunismo, a cidadania, a democracia, o iberismo, etc.). Registem-se também aqueles volumes compostos a partir de entrevistas mais longas, designadamente: Arias, 2000; Baptista-Bastos, 1996; Silva, 2009; Vasconcelos, 2010. De natureza diferente, conforme o título sugere, mas com impressiva dimensão doutrinária, nos vários domínios abordados, é o livro de Reis, 2015 (1.ª ed.: 1998).

o escritor foi chamado muitas vezes ao mundo acadêmico e nele explanou o seu pensamento, em conferências hoje disponíveis em algumas coletâneas (cf. Reis, ed., 2022; De Marchis, 2021; De Marchis, ed., 2022); e, já em fim de vida, o ensaísta-doutrinador projetou a sua voz na rede e em contexto eletrônico, quando, entre setembro de 2008 e novembro de 2009, assinou centenas de textos atualmente reunidos no volume *O Caderno*. Um volume que, evidentemente, tem muito de diarístico, numa linha estilística e comunicacional oriunda dos *Cadernos de Lanzarote*. Reconhecendo estar «numa situação parecida» com a do diário, o *blogger* de circunstância confessou: «Reservaram para mim um espaço no blogue e [...] devo escrever para ele, o que for, comentários, reflexões, simples opiniões sobre isto e aquilo, enfim, o que vier a talhe de foice» (OC: 23)<sup>99</sup>.

4. Tentando ser mais preciso: os textos doutrinários ou de doutrina literária e social constituem um corpo assistemático de noções e de princípios deduzidos de uma certa prática de escrita, tal como

---

99 No prefácio a *O Caderno*, Umberto Eco escreveu: «Nestes breves escritos Saramago continua a fazer a experiência do mundo tal como desgraçadamente ele é, para depois o rever a uma distância mais serena, sob a forma de moralidade poética (e às vezes pior do que é — embora às vezes pareça impossível ir mais longe)». E mais adiante: «Da análise do quotidiano [Saramago] salta para os grandes problemas metafísicos, para a realidade e a aparência, para a natureza da esperança, para como são as coisas quando não estamos a olhar para elas» (Eco, 2018: 19-20).

José Saramago a concebeu e protagonizou. Neles, não deve ser procurado o propósito de construir uma teoria estruturada e orientada para a caracterização, a conceptualização e a perspetivação histórica do fenómeno literário; nem isso, nem o intuito de formular uma poética prescritiva, prolongando uma atitude que, até ao advento do romantismo, dominou zonas importantes da cultura europeia.

Dando-se aqui destaque sobretudo à doutrina literária, afirmamos que, em Saramago, ela é circunstancial (expressão que nada tem de pejorativo) e decorre de uma *praxis* e de um *ethos* que responsabilizam o escritor, mas não impõem uma norma. Noutros termos: ela não aspira a ser uma *doxa* imposta à comunidade (ao campo literário) em que o escritor se insere; o que não significa que o pensamento literário saramaguiano seja inconsequente, sobretudo à medida que o escritor ia ganhando o estatuto de figura de referência, capaz de influenciar o devir da produção literária do seu tempo. Algo de semelhante, com os devidos reajustamentos, pode ser afirmado a propósito dos textos de Saramago em que reconhecemos um propósito de intervenção social, textos esses que não se encontram isolados relativamente à doutrina literária. Por outras palavras: não há um Saramago doutrinador literário e um Saramago pensador social, separados um do outro. Ambos são faces da mesma moeda, em interação frequente.

Por outro lado, a leitura em sucessão cronológica dos textos que agora são referidos parece indicar uma translação de interesses e de prioridades, a que não será alheia a notoriedade conquistada pelo escritor e acentuada depois da concessão do

Prémio Nobel. Essa translação significa que se intensifica em Saramago, a partir de 1998, a componente de intervenção pública que, aliás, já existia anteriormente. O que é também o resultado das inúmeras solicitações que fizeram do romancista um verdadeiro *globetrotter*, viajando pelo mundo dos congressos e das ações cívicas, das entrevistas, das mesas-redondas e das declarações políticas.

O ensaio *Da estátua à pedra* confirma a justeza da expressão *translação de interesses e de prioridades*. Nele, pode ler-se, logo a abrir:

Com alguma surpresa de quem me escuta, desde há algum tempo venho a dizer que cada vez me interessa menos falar de literatura. [...] A verdade é que duvido mesmo que se possa *falar* de literatura como duvido, com mais razões, que se possa *falar* de pintura ou se possa *falar* de música (EP: 25).

Estas palavras não devem ser entendidas como um manifesto de redução ao silêncio, em matéria literária e artística, como se uma tal posição fosse indutora de um movimento em direção a temas sociais, políticos, éticos, históricos e civilizacionais. Para que não fiquem dúvidas, a recusa ao silêncio está bem expressa logo a seguir:

Seria absurdo pretender reduzir ao silêncio aqueles que escrevem, ou aqueles que leem, ou aqueles que sentem, ou aqueles que compõem música ou que pintam ou que esculpem, como se a obra em si mesma já contivesse tudo quanto é possível dizer e que tudo o que vem

depois não fosse mais do que interminável glosa (EP: 25).

A verdade, porém, é que o escritor Saramago — que é também leitor, admirador de música, de cinema e de artes plásticas — reconhece na obra artística um inefável que convida «a uma muda contemplação diante de uma obra acabada». Mas o inefável, sendo «o que não pode ser explicado» (EP: 17) por via exegética, tão-pouco legítima «a tentação de cair em ideias de carácter transcendente, onde tudo encontraria uma explicação precisamente no facto de não ter explicação nenhuma» (EP: 25).

É com base nestas premissas que importa ilustrar alguns aspetos do pensamento estético e social de José Saramago, com a certeza de que este é um campo de análise muito vasto. Nesse campo vão emergindo temas que identificamos como estruturantes daquele pensamento e que, nalguns momentos, dialogam com a ficção.

Um desses temas é, evidentemente, a História, a sua representação, a sua inscrição literária e os seus efeitos, enquanto discurso. Tudo o que exuberantemente se deduz, como vimos, da leitura de vários romances de Saramago, em particular os dos anos 80. Sendo esta uma matéria já tratada no capítulo 2 deste livro, basta lembrar agora o significado do texto «História e ficção», publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 1990. É a posição doutrinária ali defendida por Saramago que consente a ousada aventura do modesto revisor de imprensa que, na *História do cerco de Lisboa*, reescreve em clave ficcional os episódios da conquista de Lisboa. Concretiza-se assim uma subversão que,

relativizando verdades históricas canonizadas, confirma a pertinência destas palavras: «A ficção histórica pós-modernista constrói e desenvolve dispositivos de contraditória conjectura e autorreflexividade, de modo a questionar a natureza do conhecimento histórico, tanto de um ponto de vista hermenêutico como de um ponto de vista político» (Wesseling, 1991: 117).

Pouco tempo depois de publicar «História e discurso», José Saramago proferiu, em Manchester, em novembro de 1993, uma conferência com título em jeito de quiasmo: «Do canto ao romance, do romance ao canto». Pela sua feição de circularidade, aquele título anuncia uma reflexão em que se transita de uma ideia e conceito iniciais, para depois se voltar a ela, com os ganhos que a dita reflexão pode conseguir. Tal como na parábola introdutória da conferência (a história de um moço que desbastou um toco de madeira e descobriu lá dentro um urso), Saramago divaga em busca de sentidos e de imagens ocultas, que não aparecem ao olhar de quem contempla a matéria informe que uma quase intuição trata de desbastar. Centra-se aquela intuição — e que é a do escritor — na noção de que o romance, do *Quixote* em diante, mas sobretudo nos séculos XVIII, XIX e XX em que amadureceu, não pode limitar-se a glosar os modelos do passado. Porque «a literatura, se infinitamente repete [...], também infinitamente varia» (*apud* Reis, 2022: 67), mesmo quando assim não parece. Tal como o borgiano *Quixote* de Pierre Menard, referido por Saramago, o romance deverá dizer coisas diferentes, por modos diferentes, a leitores diferentes; por isso afirmamos que ele é cronótopo, isto é,

testemunho dinâmico, no plano da linguagem, de determinações espaço-temporais em constante mudança. Implicitamente, Saramago concorda com a efetividade daquelas determinações.

A questão do tempo ocupa aqui um papel central. Não o tempo narrativo conforme a narratologia o conceptualizou, mas aquele a que o escritor chama tempo poético, «feito de ritmos, suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo capaz de criar as suas próprias leis»; diz Saramago que esse tempo está inscrito num «fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes» (*apud* Reis, 2022: 69). O novo romance que Saramago perspetiva (a não confundir com aquele outro novo romance que fugazmente germinou, floresceu e murchou na França dos anos 50 e 60) é, por isso, um género simultaneamente desconstruído e compósito, fluente e eclético. Um romance que sintoniza, por esse lado, com a tendência de sinal pós-modernista que leva a subverter, a refazer e a miscigenar géneros outrora canónicos.

Esse novo romance não é exatamente um género literário. Trata-se de «um *lugar literário* [...] capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica» (*apud* Reis, 2022: 213). Assim se fecha o círculo do quiasmo, regressando-se do romance

ao canto, esse canto de que estavam próximos os poemas da antiguidade clássica; na inexistência ou na precariedade da escrita de então, ecoavam neles a voz e o grito fundacionais da narrativa.

5. Os textos que foram brevemente comentados são apenas alguns exemplos de uma produção doutrinária mais ampla e sempre exigente, bem ilustrada nas duas coletâneas antes referidas (as de Reis, ed., 2022, e De Marchis, ed., 2022). Nelas e porventura noutras, é possível identificar outros temas estruturantes do pensamento literário e social de José Saramago.

Alguns desses temas ficam aqui mencionados muito sinteticamente: o compromisso, a responsabilidade e o fermento de transformação social que a literatura deve cultivar; a necessária extensão da militância a uma outra dimensão, transcendendo o social e o político, que é a dimensão «da humanidade que hoje representamos e deste tempo que vivemos» (*apud* Reis, 2022: 71); a recuperação da noção de Autor (assim mesmo, com maiúscula), como pessoa concreta e socialmente integrada, em controversa oposição ao conceito de narrador, uma oposição de que Saramago falou em várias entrevistas (cf. Gómez Aguilera, 2010b: 233-239); a celebração do quotidiano como motivo remoto de aprendizagem de dispositivos e de categorias narrativas (p. ex., a personagem), tal como é sugerido pela relação entre crónica e romance; a pertinência da alegoria, uma figura que responde a necessidades impostas por um novo *ethos* ficcional, num cenário de mudança de século e de transformação do trabalho do escritor (o título «Da alegoria como

gênero à alegoria como necessidade» expressa bem o sentido da transformação do conceito e da sua prática; cf. Reis, 2022: 97-105); a revalorização do pensamento iberista, em função do conhecimento do *outro* (ibérico, mas não só), como caminho para o culto da diferença e do respeito por ela, com extensão ao Sul e a um seu redimensionamento transiberista<sup>100</sup>. Ainda um outro tema saramaguiano crucial: a relação do Homem com Deus, mais a necessidade de se proceder a uma revisão crítica do Cristianismo. «Esta religião», afirmou Saramago numa entrevista de 1991, «foi fundada sobre sangue, sofrimento, renúncia, sacrifício e martírio» (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 126). Palavras definitivas de Saramago: «Sou um ateu produzido pelo Cristianismo» (*apud* Gómez Aguilera, 2010b: 126). Evidentemente que este e outros posicionamentos reagiam à onda de controvérsia que atingiu *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Ao que fica dito deve acrescentar-se o seguinte: reconhecendo-se-lhe uma dinâmica própria, o pensamento de Saramago foi-se deslocando para o campo da ética, em regime de interpelação do leitor; é ele que «vai vivenciando, a par e passo com as personagens, uma multiplicidade de situações que constituem verdadeiros atentados ao sentido

---

100 Cf. Sáez Delgado, 2020: 47-61. Saramago aproxima-se do pensamento pós-colonial e do valor da diversidade que ele reivindica, nos planos antropológico, político e cultural, em paralelo com uma visão crítica do «apelo» europeísta, exigindo a desmistificação de imposições culturais de marcação fortemente eurocêntrica.

ético da vida [...]» (Ruivo, 2021: 60). Procede daí a necessidade de aprofundar os direitos humanos e a de reivindicar os deveres humanos. Essa é, pode dizer-se, a mensagem culminante de José Saramago, formulada naquilo que, para o escritor, é um cenário civilizacional exaurido, de «socialismos pervertidos e capitalismo perversos» (UL: 266); nesse cenário, cumpre dar um passo em frente e atingir «um novo equilíbrio», justificando um novo compromisso:

[...] Uma reorganização de valores que deveria representar uma redefinição racional e sensível dos velhos ditames humanos, tão pouco apreciados nos nossos dias. Assim, ficaria colocada, ao lado da Carta dos Direitos Humanos, a Carta dos seus Deveres, ambas indeclináveis e imperiosas, e ambas, no mesmo plano, legitimamente apeláveis (UL: 266).

6. As palavras agora citadas encontram-se no *Último caderno de Lanzarote*, um sexto (e póstumo) volume do diário de Saramago, que inclui textos referentes ao ano de 1998, mais dois dias de 1999. Vindo aquelas palavras de uma conferência proferida num Congresso Ibero-Americano de Filosofia, em Cáceres, a sua inserção naquele volume mostra como o discurso diarístico e a lógica a que ele obedece, nos *Cadernos de Lanzarote*, constituem um domínio com uma função própria, no concerto da obra de José Saramago.

E, contudo, na época, a receção dos diários de Saramago esteve longe de ser pacífica (cf. Venâncio,

2000: 86-91; Altenberg, 2002<sup>101</sup>). O que neles estaria demasiado à vista seria uma excessiva preocupação do escritor com os mecanismos da sua notoriedade, traduzida nas frequentes referências àquilo e àqueles que a alimentam (trabalhos académicos, prémios, traduções, etc.). Gera-se, desse modo, uma espécie de efeito de contradição, assim descrito: «Em Saramago, a temática constante das viagens de exibição ou reconhecimento, as cartas de louvor ou de agradecimento dele, os prémios e suas narrativas míticas, as visitas, as teses, as referências [...] — tudo isso, pela acumulação, pode ser irritante ou esvaziado de sentido»; em contraste, cria-se «um grande sentimento de admiração em relação a este triunfo imenso, como fantasmaticização de príncipes e princesas ou jogadores de futebol internacionais» (Seixo, 1995: 25). Por outras palavras, deu-se pouca relevância ao propósito de registo diário de acontecimentos da vida de alguém que, de facto, estava absorvido pela sua condição de escritor profissional; em vez disso, salientou-se (em particular com relação aos primeiros dois volumes dos *Cadernos de Lanzarote*) a predominância do registo egocêntrico, bem como a fugacidade daquilo que esse registo subjetiva e circunstancialmente fixara. Conforme notou Fernando Gómez Aguilera, sendo embora sabido que «Saramago

---

101 O autor fala num «pudor do Narciso» e nota que, «desde o início, os apontamentos do primeiro volume dos *Cadernos* estão impregnados duma retórica da modéstia e autorrelativização que mitiga o carácter categórico das algumas das palavras do autor» (Altenberg, 2002: 234).

no tiene mala opinión de sí mismo», os *Cadernos de Lanzarote* permitiram uma escrita «sin la intermediación de la imaginación» e um olhar «hacia atrás, ayer mismo, y, entre letras que dan fe, confirmar que ha vivido y remansar el caudal vertiginoso del calendario» (Gómez Aguilera, 2022: 64).

Cada um dos *Cadernos* retém, a partir de 1993, um ano de vida. Nele, o diarista evoca pequenos episódios do quotidiano, dos quais é possível, muitas vezes, deduzir significados em que são amplificadas, para além das fronteiras daquele quotidiano, experiências particulares e aparentemente anónimas. Com essas notações do dia a dia alternam reflexões de fôlego mais alargado, particularmente significativas quando nelas emerge o romancista em diálogo com a sua obra ficcional e, através dela, com a sua condição de escritor.

Reaparecem, então, nos *Cadernos de Lanzarote* — e, muitas vezes, com a marca amarga de um sentido de *distância* que o afastamento da Pátria explica —, temas e problemas que já encontramos: o ceticismo em relação às opções europeias de quem governa Portugal, a consciência da perversa industrialização da informação, a crítica do politicamente correto e dos seus zelos, a rejeição da violência política, em particular, a da ETA e também a que atingiu os camponeses de Eldorado dos Carajás, no Brasil, e ainda a humilhação exercida sobre os índios de Chiapas, no México, etc. Tudo por junto, os *Cadernos de Lanzarote* permitem entender melhor vários dos anos decisivos para a consagração (e até para a institucionalização) de José Saramago e, episodicamente, de consolidação

da sua voz doutrinária; sempre será necessário, todavia, dar o desconto da carga de egocentrismo que, até mesmo pela natureza do género diarístico, estas páginas encerram.

7. Um aspeto significativo dos *Cadernos de Lanzarote* é a tendência que neles se observa para reter, na lembrança dos dias vividos, muito daquilo que o escritor considera digno de ser resguardado, para memória futura. É claro que a contingente brevidade do registo diarístico e a presença, nesse registo, de pequenos episódios do quotidiano trivial (como acontece em muitos diários) limita o alcance dos *Cadernos de Lanzarote*. De certa forma, eles provêm de uma espécie de culto da agenda por José Saramago, ao longo dos anos, com uma minúcia e com uma regularidade apreciáveis<sup>102</sup>.

De qualquer forma, existe em José Saramago uma certa vocação para o memorialismo, até mesmo com projeção ficcional e metaficcional e com tendência para, nessa projeção, diluir e reelaborar a factualidade daquilo que a memória reteve. Um dos grandes romances de Saramago, *Memorial do Convento*, ostenta no título a marca memorialista e cita, como epígrafe, um passo de *Les yeux ouverts*, de Marguerite Yourcenar. A mesma e magistral autora das *Mémoires d'Hadrien* surgira já num capítulo crucial de *Manual de pintura e*

---

102 Várias dessas agendas (que Saramago foi guardando) podem ver-se na exposição permanente *As sementes e o fruto*, patente na Fundação José Saramago.

*caligrafia*, juntamente com Daniel Defoe e com Jean-Jaques Rousseau; nesse capítulo o que, entre outras coisas, se nos diz é que a combinação da memória com a escrita de vida induz uma afirmação (digamos) programática: «Toda a verdade é ficção», diz o protagonista H. E prossegue: «Tudo, provavelmente, são ficções» (MPC: 130 e 131), e elas são decisivas para entendermos um sujeito em processo de autoconhecimento.

Alguns dos principais ensaios de autoanálise escritos por José Saramago revelam uma forte componente memorial. Por exemplo, os já aqui citados *Da estátua à pedra* e o *Discurso de Estocolmo*; em ambos (mas sobretudo no segundo), a autobiografia literária apoia-se no contributo da memória, como se vê no famosos *incipit* que diz: «O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever» (EP: 71).

Por este caminho chegamos ao breve livro *As pequenas memórias*, publicado em 2006, ou seja, num momento já muito adiantado da vida do escritor. Conforme o título sugere, não se trata de um volume com a vastidão, com a profundidade e com o alcance temporal de um grande livro de memórias, coisa que o trajeto de vida de Saramago justificaria e que os seus leitores talvez esperassem. Em vez disso, a centena e meia de páginas deste singelo testemunho memorial cobre apenas um breve tempo da infância e de parte da adolescência de um jovem em formação. É a epígrafe («Deixa-te levar pela criança que foste») que logo remete para este *outro* Saramago, antes do tempo adulto, da maturidade e do exercício da escrita literária, sendo esta evocada apenas num ou noutro passo

d'As *pequenas memórias*<sup>103</sup>. Neste título lemos, aliás, uma espécie de redução semântica operada pelo autor, ao passar da «ambiciosa ideia inicial» (PM: 36), chamada *O livro das tentações*, para *As pequenas memórias*. «Sim», disse, «as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente» (PM: 38).

O tempo de «quando fui pequeno» transcorreu, em parte, na aldeia da Azinhaga e nos seus arredores. A presença impressiva, nesse tempo, dos avós levou Saramago a evocá-los, muitas vezes, com os contornos de uma figuração de personagens. Depois disso, já em Lisboa, numa família cedo mutilada pela morte do irmão e pouco dada a expansões afetivas, vai-se formando a criança que transita de casa em casa, em sucessivas mudanças. É esse o período da escolaridade como então ela existia, das aventuras com amigos e com colegas, da descoberta da sexualidade, da convivência com vizinhos e com escassos familiares, das primeiras leituras, das imagens de um Portugal sombrio e já

---

103 Por exemplo, aquele em que se fala de uma visita a Mafra, muito antes do tempo («aí pelo ano de 1980 ou 1981, contemplando uma vez mais a pesada mole do palácio e as torres da basílica»; PM: 78) em que o adulto já escritor decidiu escrever *Memorial do Convento* (PM: 78-79; cf. *supra*, p. 51). Ou então a propósito das diligências em busca da data da morte do irmão: «Sinceramente, penso que o romance *Todos os nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfronhado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil...» (PM: 124-125).

governado com mão de ferro<sup>104</sup>. De tudo isso e do encaminhamento para uma profissão imposta pela condição social, tudo situado «en el cruce entre testimonio y subjetividad, entre olvido y presencia, entre desvanecimiento y resurrección» (Gómez Aguilera, 2022: 159).

Essa profissão deveria ser a de serralheiro mecânico. Estamos, então, em 1936, «quando a guerra civil de Espanha começou» (PM: 142). Ou seja: no mesmo tempo histórico que a ficção haveria de incorporar, n'*O ano da morte de Ricardo Reis*. Muito antes disso, o adolescente em formação «fazia os possíveis por aprender, a par do Português, da Matemática, da Física, da Química, do Desenho de Máquinas, da Mecânica e da História, também algum francês e alguma literatura» (PM: 142). Coisa surpreendente, quando se está em 2006: «Ensinava-se francês e literatura numa escola industrial...» (PM: 142).

Se daqui — ou seja: quando um estudante do ensino industrial descobriu a literatura — pode dar-se o salto para aquilo que, muito tempo depois, veio a ser o escritor é outra questão. Uma questão melindrosa e não raro (mal) resolvida, quando prejudicada pela desenvoltura de quem pensa

---

104 Ficaram de então imagens difusas e com significados apenas intuídos: a do chanceler austríaco Dollfuss, já em tempo do nazismo, e a da mão de ferro enluvada em veludo, de Salazar: «Já nesse tempo, para mim, mais por intuição, obviamente, que por suficiente conhecimento dos factos, Hitler, Mussolini e Salazar eram colheres do mesmo pau, primos da mesma família, iguais na mão de ferro, só diferentes na espessura do veludo e no modo de apertar» (Saramago, 2006: 141-142).

que as memórias, sejam grandes ou pequenas, explicam linearmente a ficção e a escrita literária. Como quem diz: sem que sejam devidamente consideradas as mediações de linguagem e as fraturas que a passagem do tempo impõe. «A criança que eu fui», avisa o memorialista, logo no início d'*As pequenas memórias*, «não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem» (PM: 15).

## 5. Sobrevidas de Saramago

1. Em 2014, foi publicado um inédito de José Saramago, com o título *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. Assim, quatro anos depois da morte do romancista, era dado a conhecer o texto que ele tinha entre mãos quando faleceu.

Isto quer dizer que, em Saramago como em muitos outros escritores, lidamos com o que pode ser chamado, na sua posteridade, a *síndrome do póstumo*. No seu centro, está a seguinte questão: faz sentido editar, para o grande público, aquilo que, por alguma razão, não foi terminado? Outra questão: o que acrescenta este inédito à obra de José Saramago? Grandes escritores, em situação similar, suscitaram, naturalmente, aquelas (e outras) interrogações aos seus legatários ou a quem os substituiu. O caso de Kafka e d'*O processo* é talvez o mais famoso. Entre nós, Eça de Queirós e Fernando Pessoa são escritores cuja obra é, em grande parte (grandíssima parte, no tocante ao segundo), de edição póstuma.

Outros textos de Saramago foram tardiamente reeditados ou até deixados por ele inéditos, por muitos anos. Aconteceu assim com o quase juvenil

romance *Terra do pecado* (1947; título projetado: *A viúva*), republicado por Saramago em 1997; com *Claraboia* sucedeu que o respetivo original, datado de 1953, ficou esquecido, durante longos anos, nos arquivos de uma editora; tendo-o recuperado, o romancista deixou-o inédito, mas com tolerância manifestada relativamente a uma eventual edição póstuma. Que veio a ocorrer em 2011, por decisão dos herdeiros.

O mesmo se passou com *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, cujo texto eletrónico ocupa quase duas dezenas e meia de páginas. Pouca coisa, mesmo sabendo-se que, nos seus últimos romances, José Saramago tendia a encurtar os relatos e a «enxugar» o estilo. Ainda assim e mesmo considerando-se que este é um relato por terminar, o texto apresenta uma certa fluidez, decorrente da relativa facilidade com que o seu autor escrevia, com poucas emendas e escassas revisões, resolvidas com maior facilidade em regime de escrita eletrónica. Aquilo que ficou deste romance incompleto (supondo que se tratava de um romance) está, de certa forma, consolidado: como se viu, a ação é coerente, as personagens têm nitidez, o tempo narrativo encontra-se estruturado, o estilo não mostra hesitações. E, assim, nos últimos meses (ou talvez semanas) de vida, já muito debilitado, o escritor não desistiu de tratar um tema que lhe aparecera noutras oportunidades: a guerra<sup>105</sup>.

---

105 O n.º 26 da revista *Blimunda* (julho de 2014) inclui uma recolha de textos de Saramago, exatamente sobre o tema da guerra («9 meditações sobre a guerra»; em: <<https://blimunda.jose.saramago.org/numero/26/>>).

2. A publicação póstuma de um texto como o que ficou brevemente comentado permite falar não apenas da posteridade de José Saramago, mas também da sua sobrevida. Trata-se de um conceito que, provindo do campo dos estudos narrativos, ganhou maior evidência por ocasião do centenário do nascimento do escritor, celebrado em 2022. A efeméride favoreceu o reconhecimento de uma espécie de autonomização patrimonial do legado de Saramago, transcendendo um universo literário que, sendo, do ponto de vista jurídico, propriedade dele e dos seus herdeiros, foi passando para a comunidade, por diversas formas e em diferentes circunstâncias.

Justamente uma das realizações mais significativas do centenário de José Saramago, em direta relação com aquilo que agora está em análise, foram os chamados «Legados saramaguianos». Tratou-se de um conjunto de debates com escritores de língua portuguesa<sup>106</sup>, da geração que veio depois de Saramago, alguns deles galardoados com o prémio que leva o seu nome; com eles e em função das respetivas obras e também da ficção contemporânea em língua portuguesa, foi possível estabelecer a ligação do autor de *Memorial do Convento* com o nosso tempo. E, desse modo, a sua sobrevida.

---

106 Designadamente: Adriana Lisboa, Ana Margarida de Carvalho, Andréa del Fuego, Afonso Reis Cabral, Bruno Vieira Amaral, Dulce Maria Cardoso, Gonçalo M. Tavares, João Tordo, José Luís Peixoto, Julián Fuks, Luís Cardoso, Socorro Acioli e Valter Hugo Mãe.

O efeito de continuidade que os «Legados saramaguianos» procuraram estabelecer não se fixou num modelo rígido — no caso, um suposto paradigma-Saramago —, entendido como referência estática. Aquele efeito de continuidade reporta-se sobretudo ao pensamento literário e social de José Saramago; estão aqui em causa tanto os testemunhos que, em interação com a produção literária, podemos ler num alargado conjunto de textos doutrinários (já aqui falámos desses textos), como os grandes sentidos que, em movimento de transformação constante, a obra saramaguiana propõe ao nosso tempo e à nossa reflexão.

3. Reiterando o que ficou dito: falamos em sobrevida de José Saramago tendo presente aquilo que de um escritor permanece entre nós, no quadro dos grandes eixos estruturantes da sua literatura e do seu pensamento: as suas personagens, os cenários ficcionais em que existem, as interações que protagonizam, as viagens que fazem, os conflitos a que dão lugar, as alegorias que os romances constroem, as ligações intertextuais que exibem, os mundos narrativos que configuram, os demais géneros que cultivou, etc.

Aspetos muito relevantes da sobrevida de Saramago estiveram presentes numa das exposições a que o centenário deu lugar, aqui referida já em vários momentos: a exposição *A oficina de Saramago*, da Biblioteca Nacional de Portugal. O que dela interessa agora não é o seu núcleo duro, designado como «A oficina e a invenção do escritor», mas sim a secção «A receção e a consagração». Nela foi recolhida uma parte (uma pequena parte,

note-se) daquilo a que usualmente chamamos a fortuna cultural de um escritor. Ou seja: trabalhos académicos, ensaios críticos, textos de divulgação, revistas temáticas<sup>107</sup>, atas de reuniões científicas, etc. Com maior ou menor índice de especialização, a chamada bibliografia passiva (que começou, de facto, a surgir ainda nos anos 80 do século passado) atesta, de forma muito expressiva, a projeção de Saramago para além do seu tempo de vida (cf. Reis e Grünhagen, 2022: 113-115).

Essa projeção assume uma feição paraficcional ou até ficcional, quando a pessoa do escritor é objeto já não de biografias propriamente ditas (como as de Vieira, 2018, e Real e Oliveira, 2022), mas de obras com vistoso aparato iconográfico ou até de relatos testemunhais e ficcionais. É o caso de narrativas ilustradas, por Inês Fonseca Santos e João Maio Pinto (2016) e por Tomás Guerrero (2020); da docuficção *José e Pilar*, com realização de Miguel Gonçalves Mendes (2010); da cronobiografia organizada por Fernando Gómez Aguilera (2010a; versão original, mais reduzida: Gómez Aguilera, 2008); do livro de fotografias (em Lanzarote), por João Francisco Vilhena (2014); do romance *Autobiografia*, por José Luís Peixoto (2019); do álbum editado por Alejandro García Schnetzer

---

107 Uma dessas revistas é a já referida *Blimunda* (ver em: <<https://blimunda.josesaramago.org/>>), editada, desde 2012, pela Fundação José Saramago e presentemente online. Em 2016, começou a ser publicada a *Revista de estudos saramaguianos*, com coordenação de Pedro Fernandes Neto e de Miguel Koleff (ver em: <<https://estudossaramaguianos.com/>>).

e Ricardo Viel (2022); da reconstituição memorial e cronística *A intuição da ilha*, por Pilar del Río (2022)<sup>108</sup>. A contraparte desta espécie de *figuração heroica* do escritor é relativamente clara: ela conduz à acentuação seletiva de elementos biográficos que induzem abordagens da ordem da mitificação, podendo condicionar uma aproximação desapaixonada da obra do escritor.

4. Nas referências feitas — e que, evidentemente, não pretendem ser exaustivas<sup>109</sup> —, a componente iconográfica é muito significativa. É ela que nos permite chegar a transposições intermediáticas da obra de Saramago que potenciam a refiguração de personagens e a remediação de ações e de cenários ficcionais.

Como acima se viu acerca da figuração das personagens, este é um domínio que não escapou à atenção de José Saramago. Questionado sobre o problema das transmediações, Saramago posicionou-se favoravelmente quanto ao teatro e à ópera,

---

108 As referências completas encontram-se no final deste livro.

109 A recolha de informação sobre José Saramago, nos aspetos mencionados e noutros que o não foram, tem cabido à Fundação José Saramago, instituição por natureza vocacionada para esse efeito (ver em: <<https://www.josesaramago.org/sobre/>>). Do mesmo modo, desde 2016, a Cátedra José Saramago, da Universidade de Vigo, tem estado a reunir dados acerca do escritor, sobretudo bibliografia ativa, bibliografia passiva e adaptações de obras saramaguianas (ver em: <[https://www.zotero.org/groups/878798/ctedra\\_jos\\_saramago\\_-\\_bibliografia/library](https://www.zotero.org/groups/878798/ctedra_jos_saramago_-_bibliografia/library)>). Sobre as tendências da receção crítica de Saramago, até 2004, veja-se Grossegeisse, 2005.

mas formulou reticências em relação ao cinema: «A verdade é que aceito mais facilmente que se teatralize um romance meu. No fundo é aquilo que foi feito com a [ópera] *Blimunda*, porque, de uma maneira ou outra, ópera é teatro» (Reis, 2015: 110-111); e acrescentou que, nela, «o romance está a ser teatralizado, [...] aproveita-se aquilo que tem valor dramático ou que pode ser, por oposição, contradição ou conflito, exposto em cima do palco» (Reis, 2015: 111). Mas quando está em causa o cinema, aparecem dificuldades:

[...] No caso do cinema, que é muito mais uma narração do que o teatro, aspirar-se-ia a contar tudo aquilo que eu contei, deixando evidentemente de fora aquilo que é específico do romance que é o modo de narrar, o estilo, tudo isso. [...] A teatralização do *Memorial do Convento* não «concorre», não entra em competição com o romance. Mas o cinema sim, entra [...] (Reis, 2015: 111).

Note-se: os argumentos de Saramago não provêm de uma problematização intermediática; eles são da ordem da intuição e ponderam sobretudo a questão do *casting*. Para o romancista que responde a uma pergunta sobre o cinema, Baltasar e Blimunda (e muitas outras das suas personagens, acrescentando-se) são figuras indefinidas, apenas vagamente descritas no romance: «São pessoas, nada mais!» (Reis, 2015: 112).

5. Como a seguir se verá, o cinema, tal como outras artes — a ópera, a pintura, o teatro, a dança,

etc. —, tem contribuído decisivamente para a representação visual de mundos narrativos engendrados por José Saramago. Em relação direta com essa dimensão visual, surgiu, desde os anos 80 do século passado, um número apreciável de edições ilustradas de obras de Saramago, ostentando, em vários casos, o trabalho de artistas plásticos com relevância no panorama cultural português (cf. Reis e Grünhagen, 2022: 116-117<sup>110</sup>).

No campo da pintura, merece referência o conjunto de 24 telas da autoria de José Santa-Bárbara. Tendo sido exibidas em 2001, na exposição *Vontades*, na Biblioteca Nacional de Portugal (cf. Santa-Bárbara, 2013), elas foram depois integradas numa edição ilustrada de *Memorial do Convento* (cf. Saramago, 2002). Trata-se de uma representação, por assim dizer, em segundo grau, de personagens, de episódios e de cenários em muitos casos históricos, deduzidos da primeira representação que o romance modelara, em alternativa às «verdades» construídas pela historiografia.

De outra feição, mas ainda no terreno das artes plásticas, a obra coletiva *Mulheres saramaguianas* reuniu, por ocasião do centenário de Saramago, um conjunto de serigrafias e de gravuras (edição do Centro Português de Serigrafia, 2022), interagindo

---

110 Estão ali presentes diversos artistas plásticos, em diálogo com textos de Saramago: Graça Morais, Bartolomeu dos Santos, José Santa-Bárbara, Rogério Ribeiro, Armando Alves, Pedro Proença, David Almeida, João Abel Manta e outros. Sobre «a *pictorialidade* intrínseca ao texto saramaguiano», confirmada na edição ilustrada (por Morais) de *O ano de 1993*, veja-se Ribeiro, 2023: 60-73.

com textos de seis escritoras de língua portuguesa<sup>111</sup>. Aquela interação acentuou o potencial de sobrevida de personagens (Blimunda, Gracinda Mau-Tempo, Joana Carda, Maria Sara, a Morte e a Mulher do Médico), assim duplamente refiguradas. Nas imagens e nas palavras que as configuram, as «mulheres saramaguianas» confirmam a autonomização do legado do escritor, em função de uma categoria (a personagem feminina) com grande destaque no universo saramaguiano e projetada para além da sua constituição literária original.

E assim tem acontecido desde que José Saramago se tornou um escritor com a projeção internacional que lhe valeu incontáveis distinções, culminando na atribuição do Prémio Nobel da Literatura, em 1998<sup>112</sup>. Algumas referências, enunciadas de forma inevitavelmente sumária, reiteram, em José Saramago, um capital de sobrevida ilustrado em diferentes campos artísticos. No cinema — curiosamente um domínio que, como vimos, suscitava reservas ao escritor, no respeitante a adaptações —,

- 
- 111 As seis escritoras: Adriana Lisboa, Ana Luísa Amaral, Ana Margarida de Carvalho, Djaimilia Pereira de Almeida, Dulce Maria Cardoso e Lúcia Jorge. Serigrafias e gravuras por Ana Romãozinho, Graça Morais, Joana Villaverde, José de Guimarães, Manuel João Vieira e Miguel Januário (ver em: <<https://www.cps.pt/pt/search/?q=Mulheres+saramaguianas>>).
- 112 A lista de prémios e de doutoramentos *honoris causa* atribuídos a Saramago, antes e depois do Prémio Nobel, encontra-se em Reis e Grünhagen, 2022: 127-133. A isto pode acrescentar-se o conjunto de mais de 30 idiomas em que a obra de Saramago está traduzida (cf. Reis e Grünhagen, 2022: 108-110).

aquele capital tem-se manifestado de forma desigual, no plano qualitativo e no da receção crítica. Um caso significativo: a pouco elaborada adaptação de um romance com grande potencial cinematográfico, *A jangada de pedra* (realização de George Sluizer, 2002). Depois deste, outros romances de Saramago (limitamo-nos a eles) foram convocados pelo cinema: *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*), em 2008, de Fernando Meirelles; em 2013, *O homem duplicado*, com o título *Enemy*<sup>113</sup>, de Denis Villeneuve; em 2020, *O ano da morte de Ricardo Reis*, de João Botelho, prolongado e remontado em formato de minissérie televisiva (sobre a versão cinematográfica, veja-se Bishop-Sanchez, 2022).

Na ópera, para além dos textos mencionados no capítulo anterior (*In nomine Dei*, depois *Divara*, e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*), diretamente motivados por projetos operáticos, *Memorial do Convento* conheceu uma versão por Azio Corghi<sup>114</sup>. Com o título *Blimunda*, a adaptação de Corghi foi estreada em Portugal a 16 de maio de 1991 (Teatro Nacional de São Carlos; encenação de Jérôme Savary; libreto em coautoria com Saramago; cf. Carvalho, 2020), cerca de um ano depois da estreia absoluta, no prestigiado Teatro alla Scala,

---

113 Como assinala Jorge Urrutia, na passagem para o cinema deste romance de tonalidade pessoana, «el cambio del título [...] permite suponer que la correspondencia entre novela y película puede no ser exacta» (Urrutia, 2020: 154).

114 Para além daquilo que acima foi mencionado, o compositor e musicólogo italiano compôs duas cantatas a partir da obra de Saramago: *A morte de Lázaro* (em 1995) e a que teve como base *O ano de 1993* (em 1999).

de Milão, em 20 de maio de 1990. O que, naturalmente, incutiu à personagem de Saramago e, por extensão, ao relato em que ela se encontra uma ressonância e uma autonomia legitimadas por uma arte cujo estatuto cultural e simbólico difere consideravelmente do alargado universo de existência do romance e dos seus protocolos de receção. Mais recentemente, tendo em vista o encerramento do centenário de Saramago, a 16 de novembro de 2022, *Blimunda* foi reencenada por Nuno Carinhas, em produção do Teatro Nacional de São Carlos (cf. Corghi, 2022).

O teatro tem sido muito fértil, em Portugal e no estrangeiro, em encenações de obras de Saramago. Curiosamente, têm abundado as leituras adaptativas de romances (e até da biografia do escritor), em detrimento de textos dramáticos saramaguianos propriamente ditos. Alguns exemplos, em contextos e em momentos muito distintos: a adaptação d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, com texto de Maria Adelaide Amaral e direção de José Possi Neto, em 2001, no Teatro SESC Vila Mariana (São Paulo); as montagens assinadas por Miguel Real e Filomena Oliveira (*Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*), tendo em vista sobretudo o público escolar (cf. Oliveira e Real, 2020: 125-134); o espetáculo *A Viagem do Elefante* pelo Trigo Limpo/ACERT (encenação de José Rui Martins e Pompeu José), com grande exuberância de meios e participação popular; duas produções pelo Teatro A Barraca, *1936, o ano da morte de Ricardo Reis*, com encenação de Hélder Mateus da Costa, e *Claraboia*, dramaturgia por João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra (cf. Barradas, 2020); uma dramatização d'*O homem duplicado*, por

Salvador Toscano y Félix Ortiz, com direção de José Martret, em Lanzarote, em 2017.

Mais recentemente, durante a celebração do centenário de Saramago, multiplicaram-se, sobretudo em Portugal e em Espanha, as produções teatrais, com feição e com alcance muito diversos<sup>115</sup>. Pela sua expressividade e projeção refira-se, como uma das mais significativas, a encenação, por Nuno Cardoso, de *Ensaio sobre a cegueira*, pelo Teatro Nacional São João, em parceria com o Teatre Nacional de Catalunya. Esta marcante leitura dramática do grande romance de Saramago teve versão cénica de Clàudia Cedó e foi representada em português e em catalão, em temporada que se alargou pelo segundo semestre de 2022 (incluindo Barcelona)<sup>116</sup>.

Por fim e de novo em função do centenário do autor, uma alusão breve à dança. Pela sua natureza artística, o bailado estabelece com a literatura uma relação singular, levando a soluções representacionais com grande especificidade de linguagem, em geral ditadas pela ausência da palavra narrativa.

---

115 De muitas delas encontra-se registo na página da Fundação José Saramago. Em 2022, o universo escolar acolheu vários textos de Saramago, em encenações com vasta participação de estudantes. Destaca-se aqui o conto *A maior flor do mundo* (curiosamente encarado por Saramago como uma parábola que os adultos deveriam ler), representado em centenas de escolas, em Portugal, na Espanha e no Brasil, num programa designado «Leituras centenárias».

116 Antes desta produção, o Teatro Nacional de São João apresentara já, em 2004, uma adaptação do *Ensaio sobre a cegueira*, pela companhia O Bando, com encenação de João Brites.

Essa ausência não se verifica no cinema nem no teatro, enquanto nas artes plásticas ela pode ser compensada, em muitos casos (mas não em todos), pelo recurso ao mimetismo da imagem. Deste modo, várias composições coreográficas optam por soluções de índole metafórica ou alegórica, com tendência para a diluição da narratividade dos relatos.

A singularidade estética da dança e da sua linguagem não impedem, antes incentivam, um legítimo e sofisticado diálogo com a literatura e, no caso, com os textos de Saramago. Isso mesmo ficou manifesto em diversas produções, todas de 2022: em *Deste mundo e do outro* (Companhia Nacional de Bailado; coreografia por Olga Roriz); em *Sinais de pausa* (Companhia Paulo Ribeiro/Teatro Viriato; coreografia por São Castro e António M. Cabrita); em *Ensaio sobre a cegueira* (Companhia de Dança Contemporânea de Évora; coreografia por Nélia Pinheiro); em *Nuestros nombres... para Saramago* (direção artística de Carlos Pinillos e Filipa de Castro). Diferentemente destes, a Dança em Diálogos (direção e coreografia: Solange Melo e Fernando Duarte) montou um *Memorial do Convento* que, através de recursos muito engenhosos e criativos, salvaguardou a narratividade inerente ao texto adaptado.

A forma como as dinâmicas intermediáticas, tal como neste capítulo elas têm sido analisadas<sup>117</sup>,

---

117 Essas dinâmicas não se reportam aqui à intertextualidade e à intermedialidade como fenómenos estruturantes de romances de Saramago, embora possam relacionar-se com elas. Nesse sentido específico e tendo em atenção *O ano da*

contribuem para a sobrevida de José Saramago pode ainda ser elucidada num plano de reflexão mais genérico. Esse plano, digamos, mais aberto, tem a ver com dominantes e também com lacunas a seguir resumidas em cinco pontos.

Primeiro: com escassas exceções, o cinema de temática saramaguiana tem sido realizado normalmente à margem da chamada grande produção; nessa escala ainda não atingida, poderia concretizar-se a valorização cinematográfica, para grandes públicos, de romances como *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *História do cerco de Lisboa* ou *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Segundo: a ópera foi, em vida de Saramago, um seu campo preferencial de intervenção, sendo conhecida a sua condição de melómano e de espectador usual de representações operáticas. Terceiro: o teatro propriamente dito (isto é, as peças que o escritor compôs para esse efeito<sup>118</sup>) tem dado lugar, muitas vezes, a adaptações deduzidas da obra narrativa; essa preferência pode ter a ver com o fenómeno da leitura (que está na base da notoriedade de Saramago) e também com as limitações, pelo menos em Portugal, da escrita e da atividade teatral *per se*.

---

*morte de Ricardo Reis* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, aqueles fenómenos são analisados com profundidade em Grünhagen, 2022. Cf. também Grünhagen, 2023: 77-97. Numa outra perspetiva de análise, cf. Jubilado, 2010: 68-77, e também Jubilado, 2000, pelo que se refere à natureza intertextual da reescrita irónica em Saramago.

118 Praticamente na sua totalidade, essas peças foram encenadas e apresentadas logo depois de terem sido escritas e publicadas (referências no capítulo anterior).

Quarto: nos últimos anos — e talvez como um efeito circunstancial do centenário —, multiplicaram-se as abordagens baléticas de textos saramaguianos; nelas, predominam interpretações alegóricas e metafóricas, mais do que narrativísticas. Quinto: nas chamadas representações artísticas de natureza visual (pintura, banda desenhada, ilustração de livros, etc.) e também, evidentemente, no teatro, na ópera e no cinema, a personagem destaca-se, como categoria prevalecte; de certa forma, esse predomínio como que «compensa» aquela indefinição figuracional a que Saramago se referiu e que acima foi citada<sup>119</sup>.

6. Aquilo a que aqui temos chamado a sobrevida de José Saramago constitui um fenómeno não apenas literário e interartístico, mas também histórico e até institucional. Essa sobrevida (ou fortuna cultural, se se preferir) depende, em primeira instância, da densidade de uma certa produção literária, mas também, em segunda instância, de fatores sociais, psicoculturais, políticos e económicos. O que significa que o destino de um escritor,

---

119 Na abertura do libreto de *Blimunda*, Saramago interroga-se sobre o significado do nome próprio atribuído «a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara». A resposta é-lhe dada pela música: «Aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse», terá levado o escritor a escolher um vocábulo que ganhou sentido, quando a música nele descobriu «essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente» (Saramago, 1991: 9-11).

bem como a sua capacidade para ir além (ou muito além) do seu tempo, podem ser traçados com o apoio de fatores exógenos às obras escritas e ao respectivo polissistema literário. Em suma: a sobrevida de um escritor — José Saramago ou outro da sua estatura — não é uma aquisição para a eternidade, abundando os casos em que a projeção em vida e a vinculação canónica se foram diluindo com a passagem do tempo.

Enquanto se moveu nos circuitos da chamada instituição literária, José Saramago beneficiou de um inquestionável carisma, revelado nos encontros, às vezes multitudinários, com os seus leitores. O seu poder comunicativo e o fascínio que exercia sobre os públicos a que se dirigia aliavam-se à vocação para abraçar causas sociais e políticas muitas vezes prementes e controversas — o que, por outro lado, acarretou incontáveis animadversões. Para além daquele carisma — que é importante, mas por certo insuficiente para eternizar o escritor —, a produção literária e ensaística saramaguiana estrutura-se em torno de grandes sentidos com efetivo potencial de transcendência; e também com aquela dimensão trans-histórica que pode assegurar a permanência de uma obra literária, muito para além das contingências da existência concreta e da fama do seu autor.

Alguns dos temas abordados por Saramago em entrevistas, ao longo dos anos<sup>120</sup>, podem servir aqui de referência não exaustiva, se quisermos

---

120 Muitas dessas entrevistas foram respigadas em Gómez Aguilera, 2010b, aqui já citado diversas vezes.

sintetizar, conclusivamente, as razões da mencionada trans-historicidade. Esses temas remetem, como é óbvio, para as obras literárias; é lá que eles encontram o fermento de transcendência a que a posteridade do escritor aspira, por incidirem sobre questões que são do nosso tempo, mas também, provavelmente, do futuro. Por exemplo: a condição humana e a sua relação com Deus; a responsabilidade ética e a sua projeção na vida social; as exigências da cidadania e as contradições dos sistemas políticos; a vivência da História e a memória coletiva que ela convoca; a violência e o egoísmo que ignoram a dignidade do *outro*; a tensão entre o indivíduo e o coletivo; a resistência a poderes de rosto oculto. E assim por diante.



# Referências

## Lista de abreviaturas

<b>Forma abreviada</b>	<b>Título das obras de Saramago citadas</b>
AE	<i>Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas</i>
AP	<i>Os apontamentos</i>
BV	<i>A bagagem do viajante</i>
CA	<i>Caim</i>
CL	<i>Claraboia</i>
CLI	<i>Cadernos de Lanzarote: diário I</i>
CLII	<i>Cadernos de Lanzarote: diário II</i>
CLIII	<i>Cadernos de Lanzarote: diário III</i>
CLIV	<i>Cadernos de Lanzarote: diário IV</i>
CLV	<i>Cadernos de Lanzarote: diário V</i>
CV	<i>A caverna</i>
DG	<i>Don Giovanni ou O dissoluto absolvido</i>
DM	<i>Deste mundo e do outro</i>
EC	<i>Ensaio sobre a cegueira</i>
EJC	<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>
EL	<i>Ensaio sobre a lucidez</i>
EP	<i>Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo</i>
FA	<i>A segunda vida de Francisco de Assis</i>
FP	<i>Folhas políticas</i>

HD	<i>O homem duplicado</i>
HL	<i>História do cerco de Lisboa</i>
ID	<i>In nomine Dei</i>
IM	<i>As intermitências da morte</i>
JP	<i>A jangada de pedra</i>
LC	<i>Levantado do chão</i>
MC	<i>Memorial do Convento</i>
MPC	<i>Manual de pintura e caligrafia</i>
OA	<i>O ano de 1993</i>
OC	<i>O caderno</i>
OQ	<i>Objeto quase</i>
PM	<i>As pequenas memórias</i>
PP	<i>Os poemas possíveis</i>
PR	<i>Provavelmente alegria</i>
QF	<i>Que farei com este livro?</i>
RR	<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>
TN	<i>Todos os nomes</i>
TP	<i>Terra do pecado</i>
UL	<i>Último caderno de Lanzarote</i>
VE	<i>A viagem do elefante</i>
VP	<i>Viagem a Portugal</i>

## Obras de José Saramago

SARAMAGO, José ([1947] 2015), *Terra do pecado*, 11.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora.

\_\_\_\_ ([1966] 2014), *Os poemas possíveis*, 10.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora.

\_\_\_\_ ([1970] 2014), *Provavelmente alegria*, 9.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora.

\_\_\_\_ ([1971] 2018), *Deste mundo e do outro*, 9.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora.

- \_\_\_\_\_ (1972), «Calor», *Colóquio/Letras*, n.º 8, pp. 56-68.
- \_\_\_\_\_ (1973), *A bagagem do viajante*, Lisboa, Editorial Futura.
- \_\_\_\_\_ ([1973] 2018), *A bagagem do viajante*, 9.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ ([1975] 2018), *O ano de 1993*, 4.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ ([1976] 2014), *Manual de pintura e caligrafia*, 7.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ ([1978] 2015), *Objeto quase*, 7.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ ([1980] 1983), *Levantado do chão*, 4.ª ed., Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1980] 1988), *Que farei com este livro?*, 2.ª ed., Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1981] 2016), *Viagem a Portugal*, 26.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ ([1982] 1983), *Memorial do Convento*, 4.ª ed., Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1982] 2002), *Memorial do Convento*, Pinturas de José Santa-Bárbara, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1984] 2016), *O ano da morte de Ricardo Reis*, Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ (1986), *A jangada de pedra*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1987), *A segunda vida de Francisco de Assis*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1989), *História do cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1990] 2014), *Os apontamentos*, 5.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ (1991), «O destino de um nome», in *Blimunda*. Azio Corghi, Lisboa, Teatro Nacional de São Carlos, pp. 9-11.
- \_\_\_\_\_ (1991), *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1993), *In nomine Dei*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Cadernos de Lanzarote: diário I*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Cadernos de Lanzarote: diário II*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1995] 2016), *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, LeYa.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Cadernos de Lanzarote: diário III*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Moby Dick em Lisboa*, Lisboa, Expo 98.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Cadernos de Lanzarote: diário IV*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1997] 2015), *Todos os nomes*, 12.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Cadernos de Lanzarote: diário V*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ ([1999] 2015), *Folhas políticas*, 3.ª ed., Porto, Porto Editora.

- \_\_\_\_ (1999), «Natal», *Colóquio/Letras*, n.ºs 151/152, pp. 107-115.
- \_\_\_\_ ([2000] 2014), *A caverna*, 5.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ ([2002] 2014), *O homem duplicado*, 5.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ ([2004] 2014), *Ensaio sobre a lucidez*, 6.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ ([2005] 2014), *As intermitências da morte*, 7.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ (2005), *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_ (2006), *As pequenas memórias*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_ ([2008] 2014), *A viagem do elefante*, 9.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ ([2009] 2017), *Caim*, 13.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ ([2009] 2018), *O caderno*, Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ ([2011] 2017), *Claraboia*, 2.ª ed., Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ (2013), *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, Lisboa/Belém do Pará, Fundação José Saramago/ed.ufpa.
- \_\_\_\_ (2014), *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_ (2018), *Último caderno de Lanzarote*, Porto, Porto Editora.

## Bibliografia geral

- ALMADA, Márcia (2011), «Caligrafia artística no século XVIII: Brasil e Portugal enlaçados nas letras de Manoel de Andrade de Figueiredo», *Navegações*, vol. 4, n.º 2, pp. 172-178.
- ALTENBERG, Tilmann (2002), «O pudor de Narciso: estratégia retórica e consciência meta-diarística nos *Cadernos de Lanzarote* de José Saramago», in M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo e Karin Hopfe (orgs.), *Metamorfoses do Eu: O diário e outros géneros autobiográficos na Literatura Portuguesa do século XX*, Frankfurt am Main, Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 231-248.
- AMORIM, Sílvia (2010), *José Saramago : art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan.

- ARANDA, Óscar (2015), *Aprende, aprende o meu corpo. Sobre o amor na obra de José Saramago*, Lisboa, Fund. José Saramago.
- ARIAS, Juan (2000), *José Saramago: o amor possível*, Lisboa, Pub. Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- \_\_\_\_ (2006), «O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda», in C. Reis (coord.), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 39-53.
- \_\_\_\_ (2008), *José Saramago*, Lisboa, Edições 70.
- \_\_\_\_ (2020), «Ricardo Reis: o mesmo e o outro», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 23-39.
- BAPTISTA-BASTOS (1996), *José Saramago. Aproximação a um retrato*, Lisboa, S. P. A./Pub. Dom Quixote.
- BARONI, Raphaël (2007), *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- BARRADAS, Sónia (2020), *Um teatro da pólis. Adaptações cénicas de romances de José Saramago*, Faro, Fac. de Ciências Humanas e Sociais/Univ. do Algarve.
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (2010), «In/sight of Knowledge: Seeing Women in José Saramago's *Memorial do Convento* and Hélia Correia's *Lillias Fraser*», in *The Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 87, n.º 7, pp. 843-861.
- \_\_\_\_ (2022), «Luz, som, e pouca ação: João Botelho e a recriação poética d'O ano da morte de Ricardo Reis (2020)», in *Revista de Estudos Literários*, vol. 12, pp. 161-184.
- BLOOM, Harold (2002), *The Varieties of José Saramago*, Lisboa, Fundação Luso-Americana.
- BUENO, Aparecida de Fátima (2004), «Um diálogo transatlântico: Jorge Luis Borges em *O ano da morte de Ricardo Reis*», in Benjamin Abdala Junior e Marli F. Scarpelli (orgs.), *Portos Flutuantes. Trânsitos ibero-afro-americanos*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, pp. 269-281.
- CAMPOS, André Santos (2018), «José Saramago's 'Magical' Historical Materialism», in Carlo Salzani e Kristof Vanhoutte (eds.), *Saramago's Philosophical Heritage*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 61-80.

- CAPPELLI, Marcio (2019), *A teologia ficcional de José Saramago. Aproximações entre romance e reflexão teológica*, Lisboa, INCM.
- CARVALHO, Mário Vieira de (2020), «*Blimunda* de Azio Corghi / José Saramago encenada por Jérôme Savary (1990)», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 167-182.
- CASEIRÃO, Bruno (2001), «Divara. Água e sangue. Simbolismo e destino no drama musical de Azio Corghi», in *Divara. Wasser und Blunt. Azio Corghi*, Lisboa, Teatro Luís de Camões/Teatro Nacional de São Carlos, pp. 14-20.
- CATROGA, Fernando (1985), «Nacionalismo e ecumenismo. A questão ibérica na segunda metade do século XIX», in *Cultura, História e Filosofia*, vol. IV, pp. 419-463.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (1989), *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses*, Lisboa, Pub. Dom Quixote.
- \_\_\_\_ (2020), «Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 219-253.
- CHRISTAL, Wendel Cássio (2022), «*Claraboia*: matriz ensaística dos personagens de José Saramago», in *Revista de Estudos Literários*, vol. 12, pp. 273-295.
- CIDRAES, Maria de Lourdes (1999), «Da possibilidade da poesia: *Os poemas possíveis* de José Saramago», *Colóquio/Letras*, n.ºs 151/152, pp. 37-51.
- COMPAGNON, Antoine (2016), *La seconde main ou le travail de la citation*, 2.ª ed., Paris, Seuil.
- CORGHI, Azio (2022), *Blimunda. Segundo o romance Memorial do Convento, de José Saramago*, Lisboa, OPART/Teatro Nacional de São Carlos [inclui entrevista a Nuno Carinhas e texto de Filipa Cruz].
- COSTA, Horácio (1996), «José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo», in Giulia Lanciani (ed.), *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzomi Editore, pp. 7-21.
- \_\_\_\_ (1997), *José Saramago — o período formativo*, Lisboa, Caminho.
- COURTEAU, Joanna (1999), «Ensaio sobre a cegueira: José Saramago ou padre António Vieira», *Letras de Hoje*, vol. 34, n.º 4, pp. 7-13.

- (2016), «*Dom Quixote e A jangada de pedra: o mundo transformado*», in *Revista de Estudos Saramaguianos*, n.º 3, janeiro, pp. 79-86.
- DE MARCHIS, Giorgio (2021), «As lições italianas de José Saramago», in Carlos Nogueira *et alii* (eds.), *José Saramago e os desafios do nosso tempo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 93-102.
- (ed.) (2022), *José Saramago. Lezioni italiane*, Roma, La Nuova Frontiera.
- DEL RÍO, Pilar (2022), *A intuição da ilha*, Porto, Porto Editora.
- ÉBOLI, Luciana Morteo (2021), «José Saramago e o tratado da intolerância na peça teatral *In nomine Dei*», in *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, UERJ, pp. 640-648.
- ECO, Umberto (2018), «Um bloguer chamado Saramago», in J. Saramago, *O Caderno*, Porto, Porto Editora.
- FERRAZ, Salma (org.) (2012), *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*, Blumenau, Edifurb.
- FERREIRA, Ana Paula (2001), «Cruising Gender in the Eighties: From *Levantado do Chão* to *The History of the Siege of Lisbon*», in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 6, pp. 221-238.
- (2018), «Saramago's Axiology of Gender Difference», in Carlo Salzani e Kristof Vanhoutte (eds.), *Saramago's Philosophical Heritage*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 163-191.
- FORREST, Gene Steven (2005), «The Dialectics of History in Two Dramas of José Saramago», in Harold Bloom (ed.), *José Saramago*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, pp. 25-34.
- FRATICELLI, Barbara (2023), «História e poder no teatro saramaguiano», in Carlos Nogueira (org.), *José Saramago: a lucidez da escrita*, Lisboa, Tinta-da-China, pp. 183-196.
- GARCÍA SCHNETZER, Alejandro e Ricardo Viel (2022), *Saramago: sus nombres. Un álbum biográfico*, Madrid, Alaguara.
- GARRETT, Almeida (2010), *Viagens na minha terra*, edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, INCM.
- (2022), *Frei Luís de Sousa*, edição crítica de João Dionísio, Lisboa, INCM.

- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_ (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2008), *José Saramago, a consistência dos sonhos: cronobiografia*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_ (2010a), *José Saramago. La consistencia de los sueños. Biografía cronológica*, Taro de Tahíche (Lanzarote); Fundación César Manrique.
- \_\_\_\_ (ed.) (2010b), *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_ (2022), *José Saramago. El pájaro que pía posado en el rinoceronte*, Madrid, La Umbría y la Solana.
- GROSSEGESSE, Orlando (1997), «Messianismo telúrico em *Levantado do chão* de José Saramago», in Ana Maria Brito et alii (eds.), *Sentidos que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, pp. 207-215.
- \_\_\_\_ (2005), «Sobre a obra de José Saramago: a consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004», *Iberoamericana*, vol. 5, n.º 18, pp. 181-195.
- \_\_\_\_ (2009), «Torga em Saramago: dos *Poemas ibéricos* à *Jangada de pedra*», *Veredas*, n.º 11, pp. 109-130.
- \_\_\_\_ (2021), «O sentido político da educação estática — alicção de Saramago perante a fotografia de Alan Kurdi», in Carlos Nogueira et alii (eds.), *José Saramago e os desafios do nosso tempo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 79-91.
- \_\_\_\_ (2022), «Tornar os poemas possíveis: leituras de José Régio e Louis Aragon», *O escritor*, n.º 8, 3.ª série, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, pp. 181-190.
- GRÜNHAGEN, Sara (2022), *José Saramago et son atelier d'écriture*, Paris, Honoré Champion.
- \_\_\_\_ (2023), «Romance em preto e branco: intermedialidade e propaganda em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago», in Carlos Nogueira (org.), *José Saramago: a luz da escrita*, Lisboa, Tinta-da-China, pp. 77-97.
- \_\_\_\_ (s. d.), «Reis, Ricardo», in C. Reis (coord.), *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa. Disponível em: <<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/911-reis-ricardo>> (acesso a 12 de novembro de 2022).

- GUERRERO, Tomás (2020), *O neto do homem mais sábio. Uma biografia de José Saramago*, s. l., Levoir.
- HATHERLY, Ana (1976), «Recensão crítica a *O ano de 1993*», *Colóquio/Letras*, n.º 31, pp. 87-88.
- JUBILADO, Maria Odete S. (2000), *Saramago e Sollers. Uma (re)escrita irónica*, Lisboa, Vega.
- (2010), *Olhares cruzados. A problemática da leitura em José Saramago e Philippe Sollers*, Lisboa, Vega.
- KOLEFF, Miguel (dir.) (2008), *Diccionario de personajes saramaguianos*, Buenos Aires/Córdoba, Santillana/EDUCC.
- KRYSINSKI, Wladimir (1999), «Le romanescque et le sacré. Observations sur 'L'évangile selon Jésus-Christ'», in *Colóquio/Letras*, n.ºs 151/152, janeiro-junho, pp. 403-411.
- LEVÉCOT, Agnès (2022), «Ele é os trabalhadores de Mafra... Figuração das personagens coletivas em *Memorial do Convento*», in *Revista de Estudos Literários*, vol. 12, pp. 19-43.
- LOURENÇO, Eduardo (1994), *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença.
- MADURO, Daniela (2020), «Circunvoluções: José Saramago e ficção científica», in Carlos Reis (org.), *José Saramago: 20 anos com o Prémio Nobel*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 159-173.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1999), «Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago», *Colóquio/Letras*, n.ºs 151/152, pp. 21-33.
- MARTINS, Francisco (2023), «'Saramago entre os rabinos': o romance *Caim* como exercício midráshico», *Reflexos*, n.º 7. Disponível em: <<http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1565>> (acesso a 7 de agosto de 2023).
- MARTINS, José Cândido Oliveira (2022), «Releituras de Camões na escrita de Saramago», in *Colóquio/Letras*, 210, maio/agosto, pp. 50-60.
- (2023), «*Os apontamentos de José Saramago: crónica de intervenção político-social para memória dos dias*», in Carlos Nogueira (org.), *José Saramago: a lucidez da escrita*, Lisboa, Tinta-da-China, pp. 197-220.
- MARTINS, Manuel Frias (2014), *A espiritualidade clandestina de José Saramago*, Lisboa, Fund. José Saramago.

- MATOS, Sérgio Campos (2017), *Iberismos. Nação e transnação, Portugal e Espanha. C. 1807-c. 1931*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MENDES, Miguel Gonçalves (2010), *José e Pilar*, Prod., Jumpcut, El Deseo, O2 Filmes [117 min.].
- MOLINA, César Antonio (1990), *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal.
- NETO, Pedro Fernandes de Oliveira (2012), *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*, Curitiba, Appris.
- NOGUEIRA, Carlos (2022), *José Saramago: a literatura e o mal*, Lisboa, Tinta-da-China.
- NUNES, Eduardo (2022), «Pelos caminhos do mundo: (re)figurações da mobilidade em *A jangada de pedra*, de José Saramago», in *Revista de Estudos Literários*, vol. 12, pp. 117-140.
- OLIVEIRA, Filomena e Miguel Real (2020), «Notas sobre as adaptações dramáticas de *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 125-134.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín (2004), *Pensamento arquitetónico na obra de José Saramago. Acerca da arquitetura da casa*, Lisboa, Caminho.
- PEIXOTO, José Luís (2019), *Autobiografia*, Lisboa, Quetzal.
- PEREIRA, José Albino (org.) (2010), *José Rodrigues Miguéis / José Saramago: Correspondência 1959-1971*, Lisboa, Caminho.
- PESSOA, Fernando (1935), «[Carta a Adolfo Casais Monteiro — 13 Jan. 1935]», in *Arquivo Pessoa*. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>> (acesso a 5 de agosto de 2023).
- PHILIPPE, Gilles (2021), *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (2000), «O futuro do passado: *O ano de 1993* de José Saramago», *Veredas*, n.º 3, pp. 351-362.
- PINTO, Madalena Vaz (1996), «A semente da ficção nas crónicas de Saramago», *O Globo*, caderno Prosa & Verso, 28 de setembro, p. 3.
- PRETO-RODAS, Richard A. (2005), «A View of Eighteenth-Century Portugal: José Saramago's *Memorial do Convento*

- (*Baltasar and Blimunda*)», in Harold Bloom (ed.), *José Saramago*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, pp. 1-9.
- RAJEWSKY, Irina (2005), «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Université de Montréal, n.º 6, pp. 43-64.
- REAL, Miguel e Filomena Oliveira (2022), *As 7 vidas de José Saramago*, Lisboa, Companhia das Letras.
- REBELLO, Luiz Francisco (1988), «Prefácio (talvez) supérfluo», in J. Saramago, *Que farei com este livro?*, 2.ª ed., Lisboa, Caminho.
- REIS, Carlos (2008), *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, 2.ª ed., Coimbra, Almedina.
- (2015), *Diálogos com José Saramago*, Porto, Porto Editora.
- (2018), *Dicionário de estudos narrativos*, Coimbra, Almedina.
- (2020a), «Narrativização do espaço e travessias do tempo: Cesário Verde, Bernardo Soares e José Saramago», in R. Vecchi e V. Russo (orgs.), *A Teoria Gentil. O projeto e as práticas críticas de Ettore Finazzi-Agrò*, Lisboa, Glaciari, pp. 109-129.
- (2020b), «José Saramago e a personagem como alegoria», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 63-83.
- (2021a), «Figure, Person, Figuration», in Carlos Reis e Sara Grünhagen (orgs.), *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*, Coimbra, Almedina.
- (2021b), «Para uma teoria da figuração em José Saramago», in *Revista de estudos saramaguianos*, n.º 13, janeiro, pp. 32-46. Disponível em: <<https://estudossaramaguianos.com/1436-2/>> (acesso a 15 de agosto de 2023).
- (org.) (2022), *José Saramago: literatura e compromisso: textos de doutrina literária e de intervenção social*, Belém/Lisboa, Ed. UFPA/Fundação José Saramago.
- (coord.) (s. d.), *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa. Disponível em: <<http://dp.uc.pt/>> (acesso a 15 de agosto de 2023).
- REIS, Carlos e Sara Grünhagen (orgs.) (2022), *A oficina de Saramago: catálogo da exposição*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- RIBEIRO, Eunice (2023), «*Que humanidade é esta? José Saramago e Graça Morais: imagens para O ano de 1993*», in Carlos Nogueira (org.), *José Saramago: a lucidez da escrita*, Lisboa, Tinta-da-China, pp. 55-75.
- ROANI, Gerson Luiz (2006), *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*, São Paulo, Scortecci.
- (2020), «Deus como mito literário na escritura de José Saramago», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 135-152.
- (2022), «O caminho das estátuas: virtualidades de Camões em Saramago», in *Revista de Estudos Literários*, vol. 10, pp. 107-123.
- RUIVO, Horácio (2021), «Espaço e memória em Saramago. Pilares de suporte na defesa de valores éticos», in Carlos Nogueira et alii (eds.), *José Saramago e os desafios do nosso tempo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 53-61.
- SABINE, Mark (2001), «'Once but no longer the prow of Europe': National Identity and Portuguese Destiny in José Saramago's *The Stone Raft*», in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 6, pp. 185-203.
- (2006), «*Levantado do Chão after One Hundred Years of solitude: The Telling of Time and Truth in Saramago and García Márquez*», in Adriana A. de P. Martins e Mark Sabine (eds.), *In Dialogue with José Saramago: Essays in Comparative Literature*, Manchester, Manchester Spanish and Portuguese Studies, pp. 141-161.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2020), «José Saramago, transibérica», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 47-61.
- e Santiago Pérez Isasi (2018), *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales ibéricas (1870-1930)*, Albolote (Granada), Editorial Comares.
- SALZANI, Carlo (2018), «Correcting History: Apocalypticism, Messianism and Saramago's Philosophy of History», in Carlo Salzani e Kristof Vanhoutte (eds.), *Saramago's Philosophical Heritage*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 19-37.
- SANTA-BÁRBARA, José (2013), *Vontades: uma leitura de Memorial do Convento*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Caminho.
- SANTOS, Gilda e Horácio Costa (orgs.) (2010), *Poética dos cinco sentidos revisitada*, Rio de Janeiro, 7Letras.

- SANTOS, Inês Fonseca e João Maio Pinto (2016), *José Saramago. Homem-rio*, Lisboa, INCM.
- SEIXO, Maria Alzira (1987), *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, INCM.
- (1995), «Paixão e manta dos diários», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano xv, n.º 642, de 24 de maio a 6 de junho, pp. 24-25.
- (1999), *Lugares da ficção em José Saramago. O essencial e outros ensaios*, Lisboa, INCM.
- SEMINARA, Graziella (1999), «The Literary Works of José Saramago in the Musical Theatre of Azio Corghi», in *Colóquio/Letras*, n.ºs 151/152, janeiro-junho, pp. 163-179.
- (2005), «Génese de um libreto», in J. Saramago, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho.
- SERRA, João Domingos (2010), *Uma família do Alentejo*, Lisboa, Fundação José Saramago.
- SILVA, João Céu e (2009), *Uma longa viagem com José Saramago*, Porto, Porto Editora.
- THIMÓTEO, Saulo G. (2016), *Está lá tudo: a crónica e o cosmos de José Saramago*, Curitiba, Appris.
- URRUTIA, Jorge (2020), «Intermedialidad y transformación en el cine sobre Saramago», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 153-166.
- VALÉRY, Paul (1960), *Œuvres*, tomo II, col. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- VASCONCELOS, José Carlos (2010), *Conversas com Saramago. Os livros, a escrita, a política, o país, a vida*, Lisboa, Jornal de Letras, Artes e Ideias.
- VECCHI, Roberto (1999), «Os dois Saramagos? A arte do testemunho», *Colóquio/Letras*, n.ºs 151/152, pp. 229-237.
- (2020), «Dissecta membra do século breve. Memórias em risco e a história a contrapelo em dois romances de Saramago», in C. Reis (org.), *José Saramago. Nascido para isto*, Lisboa, Fundação José Saramago, pp. 199-217.
- VENÂNCIO, Fernando (1996), «Memorial do Convento: um ano de crítica», in Giulia Lanciani (ed.), *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 109-119.
- (2000), *José Saramago. A luz e o sombreado*, Porto, Campo das Letras.

- VIÇOSO, Vítor (2011), *A narrativa no movimento neo-realista. As vozes sociais e os universos da ficção*, Lisboa, Edições Colibri.
- VIEIRA, António (1679), «Sermam da Terceira Quarta Feyra da Quaresma, Na Capella Real. Anno 1669», *Sermoens do P.<sup>e</sup> António Vieira, primeira parte*, Lisboa, Oficina de Miguel Deslandes, pp. 299-364. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4578>> (acesso a 8 de dezembro de 2022).
- VIEIRA, Joaquim (2018), *José Saramago: rota de vida. Uma biografia*, Lisboa, Livros Horizonte.
- VILHENA, João Francisco (2014), *Lanzarote: a janela de José Saramago*, Porto, Porto Editora.
- VILLANUEVA, Darío (2022), «Saramago, entre utopía y distopía (meta-física)», *Revista de Estudos Literários*, vol. 12, pp. 89-115.
- VIVAS, Ángel (2001), «José Saramago: ‘La globalización es el nuevo totalitarismo’», *Época*, 21 de janeiro, p. 54.
- WALEY, Katie (2014), *A Dictionary of Stylistics*, 3.<sup>a</sup> ed., New York, Routledge.
- WESSELING, Elisabeth (1991), *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- WHITE, Hayden (1987), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WOLF, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.
- (org.) (2009), *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, Studies in Intermediality, vol. 4, Amsterdam, Rodopi.
- ZURBACH, Christine (1999), «A voz de José Saramago no seu teatro», in *Colóquio/Letras*, n.<sup>os</sup> 151/152, janeiro-junho, pp. 151-160.







O livro **O ESSENCIAL SOBRE**

**JOSÉ SARAMAGO**

é uma edição da

**IMPRENSA NACIONAL**

tem como autores

**CARLOS REIS**

e **SARA GRÜNHAGEN**

edição de

**SUSANA ARNAUD**

revisão de

**DIOGO SILVA**

paginação de

**ANA SEROMENHO**

e *design* e capa do ateliê

**SILVADESIGNERS.**

Tem o ISBN PAPEL **978-972-27-3181-2**

e o depósito legal **523 396/23**

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **OUTUBRO**

do ano de **DOIS MIL E VINTE E TRÊS.**

CÓD. 1026402

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

**IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.**

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

[impresnacional.pt](http://impresnacional.pt)

[loja.incm.pt](http://loja.incm.pt)

[facebook.com/ImprensaNacional](https://facebook.com/ImprensaNacional)

[instagram.com/impresnacional.pt](https://instagram.com/impresnacional.pt)

[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O E S S E N C I A L S O B R E

# José Saramago

Carlos Reis e Sara Grünhagen

Aquilo que neste livro se entende como essencial em José Saramago corresponde à sua específica identidade como escritor, com a singularidade e com as propriedades que o diferenciam, nos seus fundamentos e manifestações. Mas isso não é tudo. No autor de *Memorial do Convento* afirma-se também uma condição de cidadão e de homem político, pensando o seu tempo e os fenómenos sociais e culturais que o conformam. Para o que aqui importa, isso é igualmente essencial em Saramago, até porque aquela condição de cidadão não é estranha às obras literárias com as quais ela interage, em termos muito expressivos.

ISBN 978-972-27-3181-2



N I M P R E N S A  
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO