

E AGORA, JOSÉ (S)?
JOSÉ SARAMAGO E
JOSÉ CARDOSO PIRES
20 ANOS DEPOIS

Teresa Cerdeira

Luci Ruas

Maximiliano Torres

Monica Figueiredo

Rafael Santana

Victor Azevedo



- 7 **SESSÃO DE ABERTURA**
- 11 JOSÉ
SARAMAGO
- 12 **JOSÉ SARAMAGO E A POÉTICA DA NARRATIVA:
UMA ORDEM POR DECIFRAR**
Carlos Reis
- 26 **PRIMO LEVI E JOSÉ SARAMAGO:
O LIVRO ETERNO E O QUADRO INFINITO**
Teresa Cristina Cerdeira
- 56 **FANTASMAS NÃO REDIMIDOS PARA A CASA
(PORTUGUESA) QUE HABITAMOS**
Ângela Beatriz de Carvalho Faria
- 65 **ANTES DO NOBEL: UM TESTEMUNHO**
Horácio Costa
- 71 **AS COISAS GRANDES SÃO AS PEQUENAS**
Jane Tutikian
- 81 **ANDANÇAS DO DEMÔNIO DE JOSÉ SARAMAGO**
Marcelo Pacheco Soares
- 99 **AS VARANDAS DO CERCO DE LISBOA:
JANELAS ABERTAS A UMA “NOVA HISTÓRIA”**
Maria Carolina de Oliveira Barbosa Gama
- 107 **JOSÉ SARAMAGO E AS FIGURAÇÕES DA MORTE**
Monica Figueiredo

- 120 **UMA JANELA PARA A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO**
Pedro Fernandes de Oliveira Neto
- 132 **MEMÓRIAS DA INFÂNCIA: UM ESCRITOR E SUAS LEMBRANÇAS**
Silvio Renato Jorge
- 139 JOSÉ
CARDOSO PIRES
- 140 **CONTAR / MOSTRAR CONTOS: ILUSTRAÇÃO EM JOSÉ
CARDOSO PIRES (NA HORA DE UMA HOMENAGEM)**
Isabel Pires de Lima
- 165 **CARDOSO PIRES E O “PRAZER VIGILANTE” DA ESCRITA**
Maria Luiza Scher Pereira
- 178 **A VIDA COMO JOGO DE AZAR:
CARDOSO PIRES E A DISPUTA POR IMAGINÁRIOS**
Daniel M. Laks
- 188 **TÃO LONGE, TÃO PERTO: CARDOSO PIRES E O NEORREALISMO**
Francisco Ferreira de Lima
- 200 **E AGORA, JOSÉ? – OU A PALAVRA COMO COISA VIVA**
Luci Ruas
- 214 **A TORTURA ATRAVÉS DO ESPELHO**
Mariana Custódio
- 222 **“ESTA COVA EM QUE ESTÁS / COM PALMOS MEDIDA / É A CONTA
MENOR / QUE TIRASTE EM VIDA”: A MISERABILIDADE HUMANA
EM “OS CAMINHEIROS” E “A CONFISSÃO DE LEONTINA”**
Maximiliano Torres

- 234 DE TREVAS E LUZES, RUÍNAS E EDIFICAÇÕES:
COM O DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES**
Michele Dull Sampaio Beraldo Matter
- 249 O DELFIM NA TELA: NOTAS PARA UMA APRESENTAÇÃO**
Mônica Genelhu Fagundes
- 256 STREPITU ET FIGURA: VIOLÊNCIA, CORPO, VIDA E
MORTE. O RITUAL DAS APARÊNCIAS EM CORPO-DELITO
NA SALA DE ESPELHOS DE JOSÉ CARDOSO PIRES**
Rodrigo Xavier
- 270 O DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES, 50 ANOS DEPOIS**
Viviane Vasconcelos



SESSÃO DE ABERTURA

Palácio São Clemente, 06 de novembro de 2018

E agora, José(s)?

Nosso tempo carece de memória.

Estamos aqui para comemorar, ou de outro modo, para fazermos juntos a memória de dois grandes escritores portugueses, dos maiores do século XX: José Saramago e José Cardoso Pires.

20 anos se passaram sobre a atribuição do Prêmio Nobel de Literatura a José Saramago, primeiro escritor de língua portuguesa a conquistar essa glória.

20 anos se passaram desde que José Cardoso Pires se foi para dimensões incognoscíveis, deixando, contudo, entre nós uma linhagem de grandes livros entre os quais *O Delfim* que completa neste ano 50 anos de publicação.

Interessante é que muito os une e muito os separa. A escrita transbordante do primeiro, avalanche deliciosa que se avoluma a cada leitura. A escrita contida do segundo, faca só lâmina para lembrar o nosso João Cabral. Mas o que os une é possivelmente a ideia de compromisso com o tempo e com a História.

Estamos carentes de história.

Estamos carentes de memória.

Este congresso, que une professores brasileiros e portugueses de várias gerações, tem um título que hoje, no Brasil, parece especialmente apropriado. Estamos numa encruzilhada que nos obriga a repetir com Drummond: “E agora, José?”

Só que aqui temos dois Josés. Daí a ousadia: E AGORA, JOSÉ(S)? A ideia do título tem autoria: é de Monica Figueiredo, imediatamente acatada pela comissão organizadora, e transformada mais uma vez pelas mãos criativas de Lilian Raco nos dois cartazes do nosso evento.

E já que começamos a nomear, gostaria de dizer que queremos dedicar este encontro de professores e amigos a três figuras relevantes

Quando em tempos já de um passado quase longínquo para alguns que aqui estão – falo dos anos 60 e 70 do século passado – entre Portugal e Brasil havia um grande mar a nos separar, no Rio de Janeiro nós – então estudantes de literatura portuguesa e os então nossos professores – tínhamos um lugar de acolhimento sem par na Livraria Camões. E tínhamos mais que uma livraria, um livreiro – José Estrela, atento certamente aos autores da tradição, mas ao mesmo tempo ao que de mais atual se fazia em Portugal. E atento à produção crítica de brasileiros sobre a litera-

tura portuguesa, levando em mão e publicando nas editoras portuguesas – Imprensa Nacional, mas não só – algumas teses de doutoramento como a de Jorge Fernandes da Silveira sobre a Poesia 61, a de Maria Theresa Abelha sobre o Diabinho da mão furada, e a minha sobre José Saramago, que agora recebe até uma segunda edição brasileira. Por isso e por muito mais, como ele aqui está, gostaria que recebesse essas flores da nossa gratidão pedindo a todos vocês uma salva de palmas. Estrela, amigo, bem haja!

O segundo nome é o Maria Lucia Lepecki, professora brasileira de literatura portuguesa na Universidade de Lisboa. Morreu em Lisboa. Como brasileira. Mas está intimamente ligada à sorte literária desses dois nossos Josés. Foi um belíssimo artigo publicado no JL sobre o romance *Levantado do chão*, do então quase desconhecido José Saramago, que esteve na base da atenção dos críticos ao que havia de novo nesse livro. O que lhe valeu o Prêmio Cidade de Lisboa.

É dela ainda um livro intitulado *José Cardoso Pires: ideologia e imaginário*, que data de 1977 e é, ainda hoje, bibliografia imprescindível sobre o autor, de quem foi amiga especialíssima até ao fim da vida. Onde esteja, em que esfera desse universo paire, que ela saiba que nós a celebramos aqui.

Enfim, *last but not least*, este congresso é para a professora de todos nós – Cleonice Berardinelli. E quando digo de todos nós incluo também aqueles que não foram seus alunos mas que a leram. Seu nome se liga possivelmente sem engano a Camões e a Fernando Pessoa, e a Eça e a Gil Vicente. Mas desde sempre Dona Cleo esteve também atenta ao presente. Nos anos 70 dedicou todo um curso de um semestre no mestrado / doutorado da UFRJ e da PUC-Rio a José Cardoso Pires, de quem lemos a obra inteira publicada até então. E fora dos preceitos mais estritos da academia portuguesa, orientou dissertações e teses sobre ele, como pode comprovar a nossa convidada especial Maria Luiza Scher Pereira da UFJF. E nos anos 80 – 1987 para maior precisão – permitiu a Therezinha do Prado Valladares e a mim mesma dedicar uma tese de doutoramento sobre José Saramago, autor já de algum sucesso mas quase, diria, em início de carreira literária verdadeiramente reconhecida. Por ter sabido apostar no novo, este congresso é para senhora, Dona Cleo, que aos 102 anos nos encanta ainda ao dizer de cor e com a mesma sentida entonação: “Senhora, partem tão tristes meus olhos por vós meu bem” de João Roiz de Castelo Branco. Bem haja, Dona Cleo!

Filosofar é aprender a morrer. A ideia é de Montaigne, filósofo da alegria, e, nesse sentido, ela pode parecer contraditória se não cuidarmos do fato de que falar da morte não é tanto falar do fim da vida, mas falar de toda a vida.

A literatura, a filosofia, as artes são fundamentais porque elas ensinam a morrer e, nesse sentido, interpelam a vida. Talvez por isso os poderes autoritários tenham tanto medo da poesia e dos professores de literatura.

Esse nossos dois Josés interpelaram a vida.

E iniciamos agora esses dias de encontro sob duas demandas tão necessárias ao presente: a de aprender com José Saramago a olhar, ver e reparar e com José Cardoso Pires a nunca esquecer “o jogo do olho vivo”.

Em outras palavras, a nunca deixar de interpelar a vida.

Obrigada e sejam bem-vindos.

Teresa Cristina Cerdeira



J O S É
S A R A M A G O

Se podes olhar, vê.

Se podes ver, repara.

JOSÉ SARAMAGO E A POÉTICA DA NARRATIVA:

UMA ORDEM POR DECIFRAR

Carlos Reis

Univ. de Coimbra/Centro de Literatura Portuguesa

1. Num certo momento de *Todos os nomes*, estando a ação já bem lançada, podemos ler o seguinte:

Era tempo de começar a tomar notas sobre o andamento da busca, os encontros, as conversas, as reflexões, os planos e as táticas duma investigação que se anunciava complexa. Os passos de alguém à procura de alguém, pensara, e, na verdade, embora a procissão ainda fosse no princípio, já tinha muito para contar. Se isto fosse um romance, murmurou enquanto abria o caderno, só a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo. (SARAMAGO, 1997a, p. 74-75)

Retenho do que aqui está duas ou três ideias que, no que segue, procuro aprofundar. Primeira: o Sr. José, figura cinzenta em quem se centra a ação, sabe o que é um romance e disso revela consciência como protagonista de um relato em cujo subtítulo está inscrita esta palavra: *romance*. Segunda ideia: a busca que se traduz na “procura de alguém” – uma procura que, como se viu, pode ser homologada à composição de um romance – lida com uma investigação complexa; tomar notas é, reconhecidamente, o modo de pôr alguma ordem na complexidade. Terceira: a investigação-quase-romance deve ser organizada em episódios proporcionais à relevância de certos acontecimentos. Recordo: a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo. Em resumo: aparentemente, mesmo para o sofrível Sr. José, é pela narrativa que os factos pesquisados e contados fazem algum sentido, configurando um mundo que este quase-narrador de circunstância vai construindo.

O Sr. José, modesto funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, não tem competência para, a partir do seu trajeto investigativo, construir uma poética da narrativa coerente e bem ponderada. Contudo, nalguns aspetos daquele trajeto e nas reflexões a que ele dá lugar – umas da personagem, outras do narrador –, encontramos elementos que permitem deduzir uma tal poética. Quero dizer: uma formulação programaticamente orientada dos fundamentos, da lógica, das funções e do modo de existência da narrativa, tal como o escritor a pensou e a praticou.

Antes de avançar, insisto na ideia da investigação, implícita ou expressamente relacionada com a narrativa e com o seu potencial representacional. Lembro palavras de José Saramago, numa entrevista de 2002, quando da publicação d'*O homem duplicado*. “O que eu aqui proponho”, diz Saramago, “é que investiguemos a ordem que há no caos”; e acrescenta que essa ordem, “no tempo de hoje, que em muitos aspetos se nos apresenta como caótico” (SARAMAGO, 2014), pode ser encontrada. Precisamente: uma das epígrafes d'*O homem duplicado*, retirada de um enigmático *Livro dos contrários*, é bem explícita: “O caos é uma ordem por decifrar”.

Quem isto diz e quem (obviamente) inventou a máxima retirada de um livro também inventado, é um romancista. Do talento com o que o foi não preciso de falar extensivamente, pois que é bem conhecido o lugar central que José Saramago ocupa na história literária portuguesa e mesmo, em geral, na história do romance do final do século XX e do princípio do século XXI. Interessa-me mais olhar o Saramago construtor e organizador do mundo, *sub specie narrationis*; sustenta-se esse labor em reflexões às vezes dispersas que traduzem aquilo a que chamo a consciência da narrativa, da sua capacidade para construir mundos e também a noção da responsabilidade social e ética do escritor que se dedica a compor relatos.

2. Retomo um testemunho autobiográfico de Saramago, muito significativo no que toca a uma certa ideia de romance como reinvenção do espaço e daquilo que o compõe. Refiro-me a um texto em que o escritor recorda a sua primeira visita, ainda criança, a Mafra e o que se lhe seguiu, texto recuperado para os *Cadernos de Lanzarote* de 1999:

Muitos anos depois, lá pelos finais de 80 ou princípios de 81, estando de passagem por Mafra e contemplando uma vez mais estas arquiteturas, achei-me, sem saber porquê, a dizer: “Um dia gostava de poder meter isto num romance.” Foi assim que o *Memorial* nasceu. (SARAMAGO, 1996, p. 164)

Meter num livro um convento, para mais com a dimensão física e histórica do de Mafra, não é, certamente, tarefa fácil. Fazê-lo implica (implicou, como é bem sabido) um trabalho de pesquisa paciente e competente, para que o relato escrito pusesse alguma ordem na massa de informação e na esmagadora impressão de grandeza que estão associadas àquele monumento. E também – o que, do meu ponto de vista, não é menos importante – que o escritor tenha tido a intuição da narratibilidade, a partir do olhar admirativo que lançou ao convento.

Falo em narratibilidade na aceção que lhe é atribuída pelos atuais estudos narrativos: o conceito de *narratibilidade* (*tellability* em inglês) refere-se à condição de legitimidade ou de validade comunicativa e social do ato de contar uma história; a narratibilidade afirma-se, então, quando

reconhecemos que vale a pena enunciar um relato e que ele provoca efeitos no ouvinte ou no leitor. Por exemplo: o efeito de uma ordem recuperada. Indo um pouco mais longe, a questão da narratibilidade coloca-se sempre que está em causa a pertinência social, moral, política ou meramente lúdica da ação de narrar, por alguém que acredita que isso se justifica.

Foi a necessidade de “narrativizar” o convento de Mafra, a sua origem, a sua construção e certas figuras que nela intervieram que José Saramago expressou naquele seu desabafo. Dessa necessidade deduziu não apenas o romance, mas também a tal atitude ética que, por essa via, cultivou. Que a narrativa do convento fazia sentido é o que hoje bem sabemos e está registado na contracapa da primeira edição de *Memorial do convento*, em palavras do escritor ou de alguém por ele: “Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez.”

3. A reiteração da fórmula “Era uma vez” – essa que alimenta a magia da narração desde tempos imemoriais, abrindo a porta a mundos narrativos fascinantes – significa, ali onde a vemos, mais do que parece. A suspensão final (o último “era uma vez” fica por desenvolver) sugere uma pausa num *continuum* que não pode ser interrompido. Assim é, com José Saramago e com os grandes narradores, em geral: cada romance retoma e prossegue o tal *continuum* narrativo, à procura de uma ordem a restaurar, mesmo quando as peças desse grande sintagma virtual parecem desconexas ou fragmentárias.

Por duas formas, em princípio não dependentes entre si, pode tentar-se inculcar coerência e pertinência social ao projeto de construir aquilo a que chamo uma narrativa do mundo. Primeiro: pela interação colaborativa com o leitor e com a sua incerta capacidade para harmonizar os elementos constitutivos daquele mundo que a narrativa configura; não posso agora seguir por este caminho, mas ele é bem estimulante e fecundo, como o mostram os contributos, por vezes conjugados, da fenomenologia da literatura, da estética da receção e da narratologia cognitiva. Segundo (e é o que agora me interessa): a narrativa do mundo por via ficcional apoia-se muitas vezes na capacidade do escritor para, no plano doutrinário, pensar a narrativa, a sua validade sociocultural e a sua linguagem.

José Saramago é um dos escritores do nosso tempo em quem mais intensa e às vezes provocatoriamente vemos um pensamento sobre a narrativa. Nisso corresponde ele (e bem o faz) a um desafio cultivado pelo *ethos* pós-modernista: questionar e até parodiar a teoria, por vezes em contexto metaficcional e em ritmo de desconstrução de conceitos e de rotinas narrativas aparentemente estáveis.

Em Saramago, esse impulso vem, pelo menos, desde *Manual de pintura e caligrafia*, um texto que considero de capital importância para entendermos as bases em que se funda a ficção saramaguiana e a poética que o seu autor vai configurando. Publicado pela primeira vez em 1977, *Manual de pintura e caligrafia* apareceu, nessa primeira edição, com um subtítulo significativo: Ensaio de romance. Mais tarde, a partir da segunda edição, esse subtítulo deu lugar à indicação que invariavelmente passou a acompanhar as obras congêneres: romance. Seja como for, não é possível rasurar, disso que agora surge como romance, o sentido da tentativa que o subtítulo insinuava; um tal sentido completava o título, se neste lermos implicitamente a noção de aprendizagem que todo o manual pressupõe, em sintonia com os sentidos que atravessam o vocábulo caligrafia. Em termos mais gerais: em 1977, o escritor procura o seu caminho, como, aliás, está projetado metaficcionalmente no protagonista do romance, bem sugestivamente chamado H., ele mesmo uma figura em trânsito da condição de pintor para a de escritor.

4. Volto ao título de *Manual de pintura e caligrafia* para notar que, em José Saramago, ele funciona como afirmação de um paradigma, ou até, nalguns casos, como explícita regência de gênero. Os relatos de Saramago surgem, então, como manual, como memorial, como história, como memórias, como anuário biografista, como evangelho ou como ensaio. O título trabalhado como indicação de paradigma e como princípio de poética não significa, contudo, a sujeição a modelos de gênero pré-estabelecidos; aquele trabalho pode trazer consigo (normalmente é isso que ocorre) a revisão ou a subversão dos gêneros e dos seus campos institucionais: por exemplo, a enunciação de um novo evangelho (talvez um antievangelho), a revisão da História oficial, a reconstituição ficcional de parte de uma biografia ou a memorização das memórias.

Como quer que seja, nada disso é possível à margem de uma matriz de referência que é o conhecimento e o controlo de estratégias discursivas relativamente estáveis, mas também suscetíveis de questionação. Essa questionação envolve outros temas, para além do gênero narrativo e está inscrita logo em *Manual de pintura e caligrafia*, relato que é tentativa e reflexão metaliterária sobre a narrativa como modo de representação. Nesse sentido, este que é praticamente o primeiro romance de Saramago anuncia, como que inscritos no seu código genético, alguns dos rumos fundamentais da ficção que veio depois.

Deixo de lado (e nem preciso de dizer porquê) um romance imaturo, durante muito tempo esquecido, *Terra do pecado*, de 1947, e um relato deixado inédito, *Claraboia*, postumamente publicado, em 2011. Não ignoro, contudo, que alguma poesia saramaguiana revela, por vezes, uma certa propensão narrativa com significado, digamos, formativo (cf.

COSTA, 1997); do mesmo modo, o Saramago contista de *Objeto quase* (de 1978 e onde se encontram textos de um apuro técnico notável) está no princípio de um processo cuja culminância foram os grandes romances das décadas de 80 e 90. E também, já agora, o cronista, uma vez que o próprio escritor sublinhou a cumplicidade da crónica com o romance, incluindo nessa cumplicidade o potencial de autoaprendizagem que ela encerra. O texto em que Saramago falou disso apresenta um título que não engana: “A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal” e nele o escritor declara: “A nossa prática da crónica, exercida *grosso modo* ao longo de cinco anos, entre 1968 e 1972, veio a demonstrar-se fator decisivo na definição de uma das nossas atividades subsequentes – a de romancista”. E logo depois: nas crónicas encontra-se “um pequeno enredo, um comentário, uma reflexão, reconstituindo memórias, procurando o sentido último de um acontecimento, ou, para tudo resumir em três ações concomitantes, fixando o tempo, situando o sujeito, recriando a palavra”. Por fim: “Tudo o que está nos romances pode ser encontrado nas crónicas” (SARAMAGO, 2009).

5. Se desejamos encontrar e ordenar uma poética saramaguiana da narrativa, forçoso é notar dois condicionamentos. Primeiro: a poética de que falo está dispersa em ensaios, em entrevistas, em debates, em crónicas, em textos diarísticos e até, metaliterariamente, nos romances, às vezes interpelando quem os lê. Segundo: a poética saramaguiana não é (nem poderia ser) um normativo fechado, com intuito prescritivo e ancorado numa conceptualização teórica que, aliás, não cabe ao escritor. Além disso, a poética saramaguiana expressa-se, não raras vezes, sob o signo daquele impulso paródico, desconstrutivo e descanonizador que é uma das marcas de água da identidade literária do escritor.

Dois ou três exemplos. O texto sobre crónica que há pouco citei parece uma digressão sem ambição nem propósito sistemático (e talvez assim seja), mas é inevitável que ele seja entendido como um pertinente testemunho acerca da relevância que esse género paraliterário tem assumido, desde que literatura e jornalismo se cruzaram, algures no século XIX. Nesse sentido e revelando uma admirável consciência técnica do género crónica, José Saramago é, pela presença regular que teve no espaço público como cronista, da família de Eça, de Zola, de Machado de Assis, de Clarín, de Carlos Drummond de Andrade, de Gabriel García Márquez e de António Lobo Antunes. Uma família, que, evidentemente, é muito numerosa.

Segundo exemplo: a inscrição de epígrafes em vários romances de Saramago começa por simular a função tutelar que elas exercem, em particular aquelas a que chamamos alógrafas. Nesse tipo de epígrafe, recorre-se a textos ou a fragmentos de textos normalmente com autoridade reconhecida; trata-se, então, da “citação por excelência”, onde

“o autor põe as cartas na mesa” (COMPAGNON, 1979, p. 417), desse modo consumando a palavra autoritária de que fala Bachtin (1979, p. 151). E assim, lemos, no pórtico de várias obras de Saramago, breves asserções retiradas do *Livro dos conselhos*, do *Livro das evidências*, do *Livro dos contrários* ou do *Livro das previsões*. Só que tais livros, como se sabe, não existem e menos ainda os seus autores; ao invocar autoridades inexistentes, o escritor não só lança uma provocação silenciosa sobre o leitor desprevenido, como ironicamente põe em causa a tradição e o poder legitimador das epígrafes. Como quem diz: se é de bom tom cultivar a epígrafe, aqui está ela, mesmo que investida de uma “autoridade” que, mais do que ficcional, é falsa.

Terceiro exemplo: a capacidade de problematização doutrinária exibida por José Saramago contempla uma dimensão de balanço autobiográfico que faz sentido quando já vai adiantada a sua produção literária. Reporto-me ao ensaio *A estátua e a pedra*, de 2013, mas escrito a partir de uma conferência de 1997, em que Saramago, esboçando uma difusa poética do romance, caracterizou uma deriva escritural e compositiva atestada pela sua obra; de acordo com essa deriva, a prosa escorreita e quase despida de alusões metalinguísticas favorece o aparecimento da pedra, quer dizer, dos sentidos essenciais e descarnados com que o escritor nos interpela e nos inquieta. É o que encontramos em *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, e nos romances que se lhe seguem. Antes deles, estava a estátua, ou seja, “a superfície de pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra” (SARAMAGO, 2013, p. 33), num trajeto que vai de *Manual de pintura e caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

6. Lembro a ideia central desta análise: em busca de uma ordem narrativa que organize um mundo ficcional em construção, José Saramago enuncia dispersamente reflexões metalinguísticas e metaliterárias constitutivas de uma poética oculta ou, pelo menos, não estruturada como tal.

Primeiro pilar desse edifício a que chamo poética narrativa saramaguiana: a linguagem, termo com que designo sobretudo aqueles componentes que dão pelos nomes de estilo, prosódia, ritmo e pontuação, mencionados sem hierarquia nem prioridade funcional. É este um campo de trabalho de que o escritor dá testemunho expressivo, a propósito da translação estilística da crónica para o romance. Tudo se resume à dificilmente explicável superação de uma resistência: “Eu não sabia como havia de escrever o *Levantado do chão*”, diz Saramago, em 1997; “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, p. 45). Depois disso e muito mais tarde, persiste na escrita saramaguiana um impulso derivativo em direta relação com a eufonia que convoca as palavras e a sua associação: “Nestas coisas da escrita”, diz o narrador d’*A viagem do elefante*, “não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas” (SARAMAGO, 2008, p. 175).

O estilo a que o escritor chamou uma “ramificação constante”, “qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim” (REIS, 2015, pp. 45-46), predomina até *Ensaio sobre a cegueira*, quando ocorre “uma espécie de ressimplificação” (REIS, 2015, p. 45) estilística. Mais tarde, esta caracterização dá lugar a uma análise com mais evidente orientação programática:

Há muito de funcionamento muscular nesse estilo... O que eu quero dizer com esta coisa bastante insólita é que o discurso, tal qual se apresenta no meu estilo, tem que mover-se de uma forma que eu diria “descontraída”, em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem ruturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. (REIS, 2015, p. 45)

Relaciona-se aquele “funcionamento muscular” com a famosa questão da pontuação saramaguiana, uma questão tão levemente comentada que até hoje há quem assegure, em tom crítico e sisudo, que nos romances de José Saramago não há pontuação. Para quem deles nunca leu uma página sequer, percebe-se o dislate; para quem os lê refletidamente, o caso é diferente; para o escritor, a pontuação decorre de uma opção que tem a ver com o ritmo da prosa e com o tratamento do tempo narrativo.

Diz Saramago: “Fala-se como se faz música, com sons e com pausas; toda a música é feita de sons e pausas e toda a fala é feita de sons e pausas” (REIS, 2015, p. 106); e ainda: “Os meus sinais de pontuação, quer dizer, a vírgula e o ponto final, nesse tipo de discurso, não são sinais de pontuação. São sinais de pausa, no sentido musical” (REIS, 2015, p. 107). Em harmonia com o que antes designei como apelo da eufonia, é esta uma decisão que traz consigo a responsabilização do leitor: lendo um texto regido pela singularidade de um ritmo quase musical, o leitor “vai ter de ler com atenção, vai ter de fazer isso a que chamei uma espécie de ‘atividade muscular’. E ele só pode entender o texto se estiver ‘dentro’ dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura” (REIS, 2015, p. 106).

Não estamos aqui, como é óbvio, perante uma invenção saramaguiana. Desde o corte epistemológico e literário a que o modernismo do início do século XX procedeu, a língua literária desestruturou-se e, em muitos casos, abandonou a lógica gramatical como norma de escrita; foi isso mesmo que Almada Negreiros disse, em tom sarcástico, a Júlio Dantas, no famoso

manifesto. No plano da escrita narrativa e mais radicalmente do que em Saramago, a revolução romanesca (cf. ZÉRAFFA, 1972) que se reporta a Joyce e a Proust, a Virginia Woolf e a Faulkner inscreveu no relato o fluxo intenso, fragmentário e às vezes caótico da memória, do sonho, da corrente de consciência e do monólogo interior. A deriva pós-modernista da segunda metade do século XX (e José Saramago com ela) recolheu os benefícios daquela revolução; ainda assim, nalguns momentos e por razões que, em certos casos, têm marca ideológica, aquela deriva revela-se mais conservadora do que a subversão romanesca do modernismo.

7. Posto isto, detenho-me em dois domínios específicos da composição narrativa problematizados por José Saramago – e deixo outros para melhor oportunidade. Podemos não colher dessa problematização a programada consciência de que as categorias em equação buscam a ordem narrativa de que o mundo ficcional carece; contudo, torna-se evidente nela uma vocação metaliterária que me convém sublinhar e que, em contexto ficcional, é assumida por um narrador muito interventivo e certamente solidário com o referido impulso metaliterário. Refiro-me, em primeiro lugar, à indagação em torno do tempo e da sua complexa formulação narrativa; em segundo lugar, ao estatuto das figuras ficcionais que o vivem e à sua condição de “pessoas de livro”, expressão a que voltarei.

A conceção saramaguiana do tempo narrativo é inseparável da reflexão acerca do tempo, em geral, e da sua interação com a problemática e com a ideologia da História. É este, como bem se sabe, um campo central do pensamento literário de José Saramago, explanado em diversas intervenções doutrinárias (por exemplo, em Saramago, 1990) e tematizado em romances capitais, do *Levantado do chão* à *História do cerco de Lisboa*, do *Memorial do convento* a *O ano da morte de Ricardo Reis* e mesmo, em registo mais ameno, ao já tardio *A viagem do elefante*; a fortuna crítica que estes relatos têm conhecido atesta bem, qualitativa e quantitativamente, a centralidade desta temática no universo literário saramaguiano (cf., designadamente, SILVA, 1989).

Num dos depoimentos mais circunstanciados que foram registados em *Diálogos com José Saramago*, o escritor explica o seu entendimento do tempo:

Tentando exprimi-lo de uma maneira gráfica: entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. (REIS, 2015, p. 84)

Uma “arrumação caótica”, disse o escritor em 1997, bem antes de ter cunhado a epígrafe já aqui citada e que diz: “o caos é uma ordem por decifrar”. Recordo que essa decifração busca um sentido e é motivada pela noção de que aquilo que recebemos como História é parcelar e é parcial, porque “sempre se apresentou como uma espécie de ‘lição’” (REIS, 2015, p. 85) com propósito ideológico. É essa “lição” que José Saramago trata de desmontar e de reformular.

No regime ficcional em que esse processo se desenvolve, a procura de um sentido para o tempo e para a História implica um trabalho complexo que é o da construção de um mundo narrativo com inevitável conformação temporal. N’A *jangada de pedra* e num passo que tenho citado noutros momentos, alude-se à necessidade de “dispor por ordem temporal os acontecimentos”; todavia, “por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos” (SARAMAGO, 1986, p. 14).

Os autores em causa são os romancistas a quem é dado trabalhar não a par da História, mas em alternativa a ela. Em sintonia com esta noção e mais de duas décadas depois d’A *jangada de pedra*, José Saramago dá protagonismo a um elefante, ao seu cornaca e à viagem que ambos fazem de Lisboa até Viena; deixa, assim, em segundo plano o arquiduque Maximiliano de Áustria e o rei D. João III de Portugal, em favor das prerrogativas do romancista e “do seu direito a inventar”, bem como da “necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato”. E a isto acrescenta-se:

No fundo, há que reconhecer que a História não é apenas seletiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. (SARAMAGO, 2008, p. 226)

8. O “material socialmente tido por histórico” a que alude o narrador d’A *viagem do elefante* projeta-se sobretudo em personagens – e José Saramago, com licença pela banalidade da afirmação, foi um grande criador de personagens. Menos evidente, mas também irrefutável: no universo ficcional saramaguiano convivem personagens de natureza, de configuração e de condição muito diversas. Na multidão de figuras que povoam aquele universo distingo, então, figuras provindas da História, outras com origem mítico-bíblica, personagens sem referência extraficcional conhecida (ou nativas na ficção), animais diversos (sobretudo cães) e mesmo, pelo menos, uma personagem alegórica *stricto sensu* (a morte n’As *intermitências da morte*).

Inevitavelmente, José Saramago problematizou a personagem, a sua gênese e a sua relação com o romancista que as criou e com alguns dos narradores que falam delas. Primeira abordagem: a personagem sai da cabeça do escritor: “Nenhuma personagem minha é inspirada por pessoas reais. Em caso nenhum” (REIS, 2015, p. 137). A firmeza da asserção dá que pensar, sobretudo quando temos presente a longa tradição de construção mimética da personagem, em especial no romance de costumes oitocentista e numa subcategoria – presente na ficção de Saramago, para que conste – a que chamamos tipo social. O vigor daquelas palavras obriga o escritor a recuar: afinal, há personagens com origem na vida real (Marcenda foi vista num restaurante, confessa Saramago; cf. REIS, 2015, p. 138) e outras (D. João V, por exemplo) vêm da História.

Outra coisa e mais pertinente, a meu ver, é atribuir à personagem uma dinâmica própria: “As minhas personagens nascem em cada momento, são impelidas pela necessidade e não são cópias, não são versões” (REIS, 2015, p. 138), declara José Saramago. Daqui à questão da autonomia e da sobrevivência da personagem vai uma linha que não é reta, mas que lá conduz. Uma etapa desse trajeto cumpre-se na *História do cerco de Lisboa*, quando Maria Sara questiona Raimundo Silva acerca das “pessoas de livro” que o revisor de imprensa está a compor, sem saber ainda se elas são personagens, na plena aceção do termo:

Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos. Raimundo Silva deu dois passos breves na direção da mesa, parou, Ainda não sei bem, disse, e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós. Maria Sara pareceu contentar-se com a resposta, tinha experiência suficiente de leitora para saber que o autor só conhece das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser. (SARAMAGO, 1989, pp. 263-264)

Não é, evidentemente, de José Saramago a voz que aqui escutamos, nem mesmo a do narrador por ele instituído. E contudo, do diálogo entre o escritor incipiente e em aprendizagem (Raimundo Silva, claro) e a sua leitora de circunstância emerge um princípio de doutrina: o escritor não sabe tudo sobre as suas personagens e o futuro que elas hão de viver é incerto. Um futuro que se desenrola dentro e fora da ficção (ou durante e depois dela, se se preferir), porque a personagem pode sobreviver ao ficcionista, de modo às vezes bem singular (cf. REIS, 2018, pp. 485-488).

Curiosamente, colocando-se perante esta questão, José Saramago resiste, mas depois transige. Resiste a aceitar a autonomia da personagem, mas acaba por reconhecer a sua capacidade de autodeterminação. De forma mais explícita: por um lado, “as personagens não são autónomas” (REIS,

2015, p. 140), mas por outro lado reconhece-se o dinamismo das figuras que interagem com a história e com quem a rege: “É a história que necessita que aquela personagem se determine desta ou daquela forma” (REIS, 2015, p. 140). Se Maria Sara estava certa, ao “saber que o autor só conhece das personagens o que elas foram”, então posso bem dizer que as conclusões a que chegou dão razão ao título de um dos discursos de Estocolmo: “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”.

9. Recordo, antes de terminar, duas ideias estruturantes que me têm guiado. Uma: tal como sugeri o Sr. José de *Todos os nomes*, a resolução de um enigma é potenciada pela estruturação de um relatório-narrativa do que vai sendo conhecido e pelo seu fluxo. Segundo: de acordo com o próprio José Saramago, é pela via da história contada (no caso, a d’*O homem duplicado*) que podemos alcançar a ordem que o caos encerra. Aquilo que aqui fui rastreando – ou seja: a configuração, apenas esboçada e parcelar, de uma poética da narrativa – aponta no mesmo sentido: trata-se, para o autor do *Memorial do convento*, de ponderar categorias e dispositivos narrativos cuja eficácia favorece a solução de um problema, a descoberta da saída do labirinto ou a recuperação da ordem perdida.

O labor doutrinário de José Saramago decorre no quadro de uma conceção finalística do relato, sendo este que, não raras vezes, acolhe metanarrativamente as ponderações a que me referi. Que não são, claro está, teoria pura e dura, mas tão só as conjeturas e as tentativas que a ela conduzem. Curiosamente, Saramago tem disso uma consciência clara, ainda que expressa de forma um tanto enviesada e não isenta de um certo e injustificado ressentimento: refiro-me a um breve ensaio de 1997 acerca do “autor como narrador”.

Não releio esse texto, como é evidente, de um ponto de vista narratológico, com preocupação de análise teórica – essa mesma que o escritor abomina e está no seu direito. Sublinho nele dois aspetos que aqui me interessam. Um deles: Saramago coloca-se numa posição por assim dizer “totalitária” e autoritária, no que toca à relação do escritor com a sua obra e à responsabilidade que lhe cabe na configuração de mundos narrativos que, presuntivamente, ajudam o leitor a encontrar a ordem escondida no caos pré-narrativo. Essa posição, digamos, projetiva e flaubertiana, parece assegurar ao ficcionista – que é uma pessoa de carne e osso, com ideias, crenças e valores próprios – a legitimidade para ser uma voz com autoridade e com intencionalidade ideológica. Ele mesmo e não o fantasmático narrador. Em síntese e citando: “Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Omniscientemente” (SARAMAGO, 1997b, p. 41).

Segunda ideia (nesta revejo-me eu, não tanto na anterior): Saramago apercebe-se, com notável intuição, de algo que os atuais estudos narra-

tivos afirmaram e já consolidaram: o mundo é feito para resultar numa bela narrativa, expressão que, naturalmente, parafraseia outra e bem famosa. Cito:

Que fazemos, em geral, nós, os que escrevemos? Contamos histórias. Contam histórias os romancistas, contam histórias os dramaturgos, contam histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar quotidianos são já uma história. As palavras proferidas, ou apenas pensadas, desde o levantar da cama, pela manhã, até ao regresso a ela, chegada a noite, sem esquecer as do sonho e as que ao sonho tentaram descrever, constituem uma história com uma coerência própria, contínua ou fragmentada, e poderão, como tal, em qualquer momento, ser organizadas e articuladas em história escrita”. (SARAMAGO, 1997b, p. 39)

A narratividade generalizada que o escritor postula não é infundada nem destituída de consequências. A mais significativa delas, do meu ponto de vista, é a consagração de um uso das palavras, em contexto narrativo, como busca da coerência, da organização e da ordenação de um mundo complexo. Como se uma turbulência original e potencialmente caótica cedesse lugar à ordem artificial e construída do relato. Também isto foi entendido por José Saramago, quando falou da escrita do romance como síntese de uma dialética que só a narrativa pode resolver: “Creio que a escrita do romance permite [...] dar essa sensação de linearidade [temporal], mas ao mesmo tempo encontrar nela essa espécie de turbilhão interno que é, pela sua própria definição, labiríntico” (REIS, 2015, p. 143).

O mundo é-nos, por conseguinte, acessível pela via do relato. É como mundo autónomo que a narrativa se estrutura, em palavras e também (vou mais longe do que Saramago), em imagens, em palavras e imagens, em codificações digitais, em livros, em filmes, em murais, em bandas desenhadas, em jogos narrativos, em contexto eletrónico, em formato digital, etc. Chegamos, então, com José Saramago e com o mais que a partir dele deduzimos, àquela “necessidade narrativa” de que fala Jerome Bruner, do ponto de vista da psicologia cognitiva: “Organizamos a nossa experiência e a nossa memória dos acontecimentos humanos principalmente em forma narrativa – histórias, desculpas, mitos, razões para fazer e para não fazer e assim por diante”. (BRUNER, 1991, p. 4).

No universo ficcional saramaguiano, o impulso para a configuração de mundos narrativos é inseparável da busca de uma ordem ausente, à luz de sentidos temáticos que, em cada um daqueles mundos, carecem da forma do relato. É este que interpela, provoca ou desassossega quem lê e é visado pela “necessidade narrativa” de resolver as crises, os enganos e as dolorosas fraturas que a ficção de Saramago denuncia: as mistificações da memória histórica ou as contradições da mensagem bíblica; a

intolerância religiosa ou a violência de um mundo afetado pela cegueira; os arbítrios da morte intermitente ou o trajeto errático de um poeta que sobreviveu a quem o gerou; a inesperada subversão da História por um obscuro escriba ou a labiríntica procura de quem reorganiza o mundo dos vivos e dos mortos. E assim por diante.

Valha por todas estas linhas de desenvolvimento temático e pela modelização narrativa que as elabora um passo de *Levantado do chão*. Nele, dá-se conta da complexidade de um “turbilhão interno” (expressão de Saramago, recorde-se) que sugere o caos de um tempo fora de controle; perante aquele turbilhão, um narrador munido do poder de acionar o relato enfrenta o mundo convulsivo das personagens em luta, dos eventos históricos, dos conflitos sociais e das temíveis intempéries, para, por fim, instaurar uma ordem que tem nome conhecido: romance. Cito *Levantado do chão*:

Vem aí uma época de grandes tempestades, umas que virão com seu estrondo natural, outras de mansinho, sem disparar um tiro, vindas de Braga que é longe, mas destas só haverá real notícia mais tarde, quando já não houver remédio. Mas como cada coisa se deve tratar em seu acontecido tempo, embora antecipada já esteja a morte de Joaquim Carranca, em verdade alguns anos mais adiante, e assim deve ser para não serem sempre ofendidas as regras da narrativa, mas como cada coisa, quando tal convém, se deve tratar em seu tempo, falemos daquele grande temporal que nas memórias ficou por razões de luto e outros estragados. (SARAMAGO, 1980, pp. 63-64)

No final deste admirável parágrafo lê-se: “Dão muito que pensar, estas contradições” (SARAMAGO, 1980, p. 64). Que pensar e que contar, acrescento eu. Com o poder de contar e de enunciar a palavra narrativa, um romancista quase demiurgo acerca-se de uma ordem perdida, essa que muitas vezes e desde há muito foi assumida pela literatura como preocupação central de um labor em que a estética se entrelaça com a ética.

REFERÊNCIAS

- BACHTIN, M. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.
- BRUNER, J. “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry*, vol. 18, N° 1 (Autumn), 1991, pp. 1-21.
- COMPAGNON, A. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- COSTA, H. *José Saramago. O período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- REIS, C. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- . *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. 4ª ed. Lisboa: Caminho, 1980.
- . *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.
- . *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- . “História e ficção”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 400, 1990, pp. 17-19.
- . *Cadernos de Lanzarote. Diário – III*. Lisboa: Caminho, 1996.
- . *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997a.
- . “O autor como narrador”. *Ler*, 1997b, pp. 36-41.
- . *A viagem do elefante*. Lisboa: Caminho, 2008.
- . “A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal”. Fundação José Saramago. 22 de set. de 2009. Disponível em <https://www.josesaramago.org/a-chronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/>. Acesso em 23 de set. de 2018.
- . *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- . “O caos é uma ordem por decifrar”, in Gustavo Nazo. *Ideias sem fio*. [blogue]. 25 de jun. de 2014. Disponível em <http://ideiassemfio.blogspot.com/2014/06/o-caos-e-uma-ordem-por-decifrar.html>. Acesso em 26 de out. de 2018.
- SILVA, T. C. C. da. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- ZÉRAFFA, M. *La révolution romanesque*. Paris: Union Générale d’Editons, 1972.