

ENSAIOS DE
LEITURA CRÍTICA

Eduardo Nunes
Isabel Cristina Rodrigues
COORDENADORES

Sa ra ma go

e os contemporâneos



Eduardo Nunes é Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e investigador integrado do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) da mesma universidade. Tem participado em encontros científicos nacionais e internacionais e publicado artigos e capítulos de livro nas áreas da literatura portuguesa, da literatura comparada e dos estudos narrativos, interartes e de mobilidade.

Isabel Cristina Rodrigues é Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde tem lecionado (desde 1991) disciplinas de licenciatura, mestrado e doutoramento adstritas ao âmbito disciplinar da Literatura Portuguesa e da Teoria da Literatura. É investigadora do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) da mesma universidade e integra o projeto «Entregéneros: Literatura e Hibridismo».

ENSAIOS DE
LEITURA CRÍTICA

Eduardo Nunes
Isabel Cristina Rodrigues
COORDENADORES

Saramago e os contemporâneos

SARAMAGO E OS CONTEMPORÂNEOS

ENSAIOS DE LEITURA CRÍTICA

Coordenação: Eduardo Nunes
Isabel Cristina Rodrigues

Capa: António José Pedro
Paginação: Ricardo Ferreira

© Edições Húmus, Lda. e Autores, 2025
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Telef. 926 375 305
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V.N. Famalicão
1.ª edição: Agosto de 2025
Depósito Legal: 551745/25
ISBN: 978-989-9275-29-4

Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto UID 004188 – Centro de Línguas, Literaturas e Culturas.

Índice

- 7** Apresentação
- 15** A equação literária e política de *Ensaio sobre a lucidez*
Manuel Frias Martins
- 29** O poder sinuoso das mulheres (de Blimunda a Lillias Fraser)
Maria de Fátima Marinho
- 41** A história contada pela literatura: *Natureza morta*, de Paulo José Miranda, e o emendar do autor
José Vieira
- 57** *Fazer amor com o universo, sendo o cão da história:*
José Saramago, Lídia Jorge e Julieta Monginho
Filipe Senos Ferreira
- 77** Claraboias musicais e pictóricas: a éfrase em Saramago
Maria João Simões
- 91** Saramago e o cinema: atração, resistência e tentação
Eduardo Nunes

Apresentação

Quando diretamente questionado por Baptista-Bastos acerca da sua eventual pertença a determinada geração literária, José Saramago respondeu do seguinte modo:

Quando começo a trabalhar com mais afinco na literatura já a geração a que literalmente eu podia ter pertencido tinha feito o seu trabalho. Achei-me, de certa maneira, como alguém de uma geração de trás, que é contemporâneo de uma geração de agora. Mas em relação às gerações de agora – dos escritores que têm entre 40 e 50 anos – também não me sinto próximo, quer como grupo, quer como área literária optada, ou determinada pelas circunstâncias. Continuo a ser literalmente um isolado. (Baptista-Bastos, 1996, pp. 26-27)^[1]

A imagem de insulamento literário que, nessa ocasião, Saramago ofereceu de si mesmo, se acriticamente aceite, poderia talvez fazer perigar, à nascença, qualquer projeto que tomasse como mote o título do volume que agora se publica: *Saramago e os contemporâneos*. Não cremos, porém, que a pertinência desta publicação – nem, com ela, a da lente crítica que lhe subjaz – possa ser desmentida pela fabricação de uma tal (auto)imagem.

Assim é, desde logo, porque, num sentido estritamente cronológico, somos sempre irremediavelmente coevos de outros. No caso de um escritor, como, *mutatis mutandis*, no de qualquer outro criador artístico, isso implica a sua irrecusável inscrição nas dinâmicas específicas

¹ Na contracapa do livro de Baptista-Bastos (1996), surge transcrito este mesmo excerto, mas com uma variação: nas suas duas ocorrências, a palavra “literalmente” acha-se substituída por “literariamente”. Não nos sendo embora possível inferir qual terá sido, afinal, o termo que Saramago realmente utilizou na resposta ao entrevistador, a divergência vocabular serve, mesmo que sem intenção, o realce de algo facilmente inteligível nas palavras do escritor, qualquer que haja sido o advérbio por si utilizado: é, de facto, em termos literários – isto é, no que se reporta à relação com os seus pares – que devem ser compreendidas as suas afirmações. “Continuo a ser *literariamente* um isolado” consubstanciaria, decerto, uma frase mais sonante; mas nem por isso a formulação “*literalmente* um isolado” deixa de ser sugestiva e, dum ponto de vista pragmático, equivalente.

do campo literário, artístico, cultural e social do tempo em que vive e, sobretudo, em que escreve. Se é certo que essa inscrição pode realizar-se sob o signo da dissidência (suposta ou efetiva), não menos certo é que essa dissidência configura ainda, e para todos os efeitos, uma forma de relação com o que lhe é contemporâneo, motivo por que não basta para invalidar a aplicação de uma lente crítica focada, justamente, nesse relacionamento.

Além disso, se se convocar a já célebre noção de contemporâneo proposta por Giorgio Agamben, num curto ensaio de 2008 intitulado *Che cos'è il contemporaneo?*, constata-se que a solidão literária que Saramago arrogou para si pode bem ser entendida, afinal, como uma evidência da assincronia que, contraintuitivamente, caracteriza o *ser-se contemporâneo* e que confere a quem o é especiais faculdades de clarividência relativamente ao tempo que habita. Escreve o filósofo italiano:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (Agamben, 2009, pp. 58-59)

Aceitando, pois, a contemporaneidade como essa “singular relação” que o indivíduo mantém “com o próprio tempo” (Agamben, 2009, p. 59), ambivalentemente regulada pela inelutável aceitação do particular contexto histórico que lhe é dado viver e pela salvaguarda do distanciamento possível por referência a ele, reconhecer-se-á que a imagem de “isolado” reivindicada pelo romancista português não desdiz – antes confirma – a sua contemporaneidade, no sentido (talvez) hermeneuticamente mais iluminante do termo. Do reconhecimento da intrínseca contemporaneidade de José Saramago à indagação das suas relações com outros contemporâneos, na dupla aceção da palavra até agora considerada (a cronológica ou literal e a agambeniana), parece distar um curto passo lógico que se nos afigurou muito natural cumprir.

Ainda assim, a esse par de aceções, poderá aditar-se uma outra. Trata-se daquela que admite como contemporâneo todo o texto ou todo o autor que, malgrado a sua distância histórica, tem ainda algo a dizer no, ao e sobre o presente. Esta terceira aceção comunica, portanto, de forma íntima, com a validade ou o alcance transtemporal de algumas obras e de alguns escritores. É sobre a surpreendente atualidade do antigo – ou do clássico, tal como Calvino (2015) o definiu, isto é, enquanto “livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer” (p. 11) – que Mário de Carvalho (2014) lucidamente discorre, em dado passo de *Quem disse o contrário é porque tem razão*: “Todos os grandes autores são do nosso tempo e conosco partilham o espanto perante o mundo e falam ao que de mais íntimo e permanente existe em nós” (p. 26). Mais adiante, dá um exemplo:

Sem dúvida que lemos uma tragédia grega com um espírito muito distanciado do seu autor e dos espectadores de então. Mas o grande mistério está em que essa tragédia continua a produzir sentido nos dias de hoje, tendo nós perdido muitas das suas referências e acrescentado outras, insuspeitadas para os gregos da antiguidade. (p. 32)

Ora, a muito recente partida de José Saramago, há quinze anos apenas, faz com que a sua obra fale ainda, de maneira assaz evidente, com e para os dias de hoje. E, conquanto possamos presumir a duradoura longevidade dessa comunicação, só a passagem de várias décadas mais poderá efetivamente atestar (ou, pelo contrário, infirmar) a legitimidade de se considerar Saramago um contemporâneo dos tempos por vir. Como tal, o terceiro entendimento de contemporâneo que aqui avocamos serve-nos, sobretudo, para apontar um outro caminho de reflexão possível e com idêntico cabimento no escopo temático deste volume: um caminho que considera a relação do autor de *Levantado do chão* com textos e escritores que cronologicamente o precederam em largos anos, mas cuja contemporaneidade ele, de modo implícito, reclamou ou corroborou.

Claro está que a soma de propostas de reflexão de que partimos não tem por propósito rasurar as especificidades que justificadamente

distinguem a produção literária de José Saramago. Com efeito, a obra saramaguiana – em especial, a romanesca – ocupa um lugar singular no panorama da literatura portuguesa contemporânea (e não só), facto atribuível quer à cativante densidade dos seus universos ficcionais e de várias das personagens que os povoam, quer à tão diligente quanto persuasiva inquirição do humano que a percorre, quer à criação de uma peculiaríssima linguagem literária (o chamado *estilo saramaguiano*), quer até à repercussão internacional que conheceu (e vai conhecendo ainda), da qual a atribuição do Prémio Nobel de Literatura, em 1998, – de resto, o único, até hoje, confiado a um escritor de língua portuguesa – constituiu um momento destacado. Pelo contrário, o posicionamento crítico na origem deste volume é tão-somente o de que a agnição da distinta individualidade da obra de Saramago não deve inibir a deteção de elos importantes, e de natureza virtualmente muito diversa, entre a sua produção e a de vários outros autores, cronologicamente coincidentes ou não, mas contemporâneos todos, num ou noutro sentido.

Assim, o desafio lançado aos investigadores que assinam os textos deste volume colaborativo – a maioria dos quais participou também numa jornada de leitura crítica homónima, realizada no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, a 18 de novembro de 2022 (no ano e no mês, portanto, em que se assinalaram os 100 anos do nascimento de Saramago, e no próprio dia em que, por mera e prosaica conveniência, ficou oficialmente registada a sua vinda ao mundo^[2]) – foi o de que inquirissem os liames que unem a obra deste escritor à de outros autores (literários ou afetos a outras artes), ponderando, nomeadamente, a existência de diálogos declarados e de influências tácitas, de heranças e legados, de citações e alusões, de transposições e remediações. Da resposta a esse desafio, resultaram os ensaios que agora se publicam e que, em conjunto, cremos traduzirem um contributo oportuno, mesmo que modesto na sua extensão, para o estudo das relações entre Saramago e alguns contemporâneos.

² Como o próprio Saramago explicou, em mais do que uma ocasião – por exemplo, em *As pequenas memórias* (Saramago, 2014, p. 44-45) –, o seu pai, para se poupar à multa devida pelo atraso no registo do filho, declarou que a nascença se dera dois dias depois da data real.

No primeiro texto do volume, com o título “A equação literária e política de *Ensaio sobre a lucidez*”, Manuel Frias Martins propõe o conceito de *democracia espiritual*, cuja ideação parcialmente se nutre da ideia de *espiritualidade* sustentada em trabalho anterior (Martins, 2014), e explora também a lógica de encaixe e emparelhamento em que se articulam os dois *Ensaio*s saramaguianos (o de 1995 e o de 2004). Em mais óbvia conexão, todavia, com os elos que unem Saramago a outros escritores contemporâneos – numa perspectiva próxima da terceira aceção do termo acima ponderada –, o autor identifica, em *Ensaio sobre a lucidez*, ecos do britânico Aldous Huxley (em concreto, do seu *Brave New World*, publicado em 1932) e, principalmente, do pensamento de Lev Tolstói, ao qual dedica uma atenção acrescida.

Os três textos seguintes colocam em relação a obra de Saramago com a de vários autores portugueses seus e nossos contemporâneos – assim entendidos, antes de mais, no sentido cronológico do termo.

Maria de Fátima Marinho escreve, mais precisamente, sobre duas marcantes personagens femininas da literatura portuguesa do último meio século: Blimunda, de *Memorial do Convento*, de 1982, e Lillias Fraser, protagonista do romance homónimo de Hélia Correia, publicado em 2001 – duas personagens, além do mais, ficcionalmente coevas, facto que este último texto bem aproveita, ao fazer cruzar os caminhos de ambas. Maria de Fátima Marinho enquadra o protagonismo que esse par de obras concede ao feminino no investimento contemporâneo em estratégias literário-culturais capazes de compensar o silenciamento multissecular da mulher, mostrando uma faceta da História de que esta, escrita por homens ao longo dos tempos, tendencialmente não reza. Procurando a “herança de Saramago” em *Lillias Fraser*, a autora encontra-a na partilha de importantes traços figurativos entre as duas protagonistas, dos quais o mais evidente é um poder inusitado (e, justamente, sinuoso) de visão.

A questão da História, reconhecidamente central na obra de Saramago, torna a ressurgir, ainda que sob outro ângulo de análise, no ensaio de José Vieira. Aí, o principal objeto de reflexão é o romance *Natureza morta*, que valeu a Paulo José Miranda a atribuição do primeiro Prémio José Saramago, em 1999 – galardão esse que, por envergar o nome do Nobel, por ter sido instituído ainda durante o tempo de

vida deste, e por ter como objetivo laurear jovens escritores de língua portuguesa³, podemos tomar como uma prova, afinal, da vontade de relação de José Saramago com o que, no trecho inicialmente citado, ele designava como “as gerações de agora”. Em *Natureza morta*, mais exatamente na ficcionalização que o romance propõe da vida do compositor português João Domingos Bomtempo, José Vieira deteta uma atitude em relação à História muito semelhante àquela que o narrador saramaguiano celebrenemente perfilhou. Trata-se, conforme é sabido, de uma atitude consubstanciada no questionamento ativo daquilo que a historiografia apresenta como certo e no preenchimento de algumas das (muitas) lacunas e pontos de dúvida de que ela também se faz. Por outras palavras – as de Saramago, precisamente, num breve ensaio com o título “História e ficção”, que primeiramente publicou em 1990, no *Jornal de Letras* –, trata-se de aceitar essa “grande zona de obscuridade” registada pela História como “campo de trabalho” do romancista, que se propõe, enfim, a “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (Saramago, 1990, p. 19).

Por seu turno, Filipe Senos Ferreira sublinha as reverberações intertextuais que a obra saramaguiana produz em dois romances portugueses recentes: *Misericórdia*, de Lídia Jorge, publicado em 2022, e *Um muro no meio do caminho*, de Julieta Monginho, saído quatro anos antes. Entre essas reverberações, algumas das quais transparecem na referência variavelmente velada a títulos de Saramago ou na replicação de decisões e estratégias narrativas por ele tomadas e seguidas, sobressai uma, de natureza, acima de tudo, ética. É ela a atenção prestada, tanto num romance como no outro, a personagens situadas à margem da História, cobertas pelo silêncio a que esta iniludivelmente as votou (ou se antecipa vir a votar) – mas personagens, enfim, que a lei da ficção, ao arrepio da incomplacência historiográfica, ajuda a *levantar do chão*.

Já os dois últimos estudos do volume diferem dos restantes em virtude da incidência interartística e intermedial (e não exclusivamente endoliterária) das suas reflexões. Embora o texto de José Vieira explore, também, a relação do romance de Paulo José Miranda com a música e

³ Inicialmente pensado para escritores com 35 ou menos anos de vida, o prémio alargou, em 2022, o limite máximo de idade dos candidatos para 40 anos (PLJS, 2025).

a pintura, aquilo que no último par de textos está em causa é, de forma diversa, a ligação da obra de José Saramago (ou de alguns dos seus romances, em particular) com as de criadores de outras artes.

Assim, Maria João Simões escreve sobre as referências explícitas à música presentes em *As intermitências da morte*, um dos mais tardios romances do escritor, mas também sobre as que têm como objeto a arte pictórica, em *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977. Além de diferenciar as estratégias efrásticas que cada obra privilegia, também em função do ofício artístico com que mais consistentemente dialoga, a investigadora interroga o saldo semântico de tais referências a outras artes e a obras, autores ou intérpretes específicos.

Por fim, o ensaio de Eduardo Nunes tem por objetivo reconstituir e compreender a evolução do pensamento de José Saramago sobre a questão da adaptação fílmica dos seus romances. A reflexão tem em conta três faces distintas do relacionamento do escritor com o cinema: uma salda-se na sua atração pela sétima arte, precocemente despertada na infância e cultivada na vida adulta; outra consiste na sua resistência em permitir adaptações dos seus romances, que ele procurou (ainda que algo difusamente) fundamentar e que a leitura da sua produção diarística e ensaística ajuda a entender; e a terceira coincide com a sua cedência à tentação da adaptação, conforme ele próprio a classificou. No final, Eduardo Nunes procura inferir os pontos de inflexão mais significativos e as linhas de coerência persistentes no posicionamento de Saramago sobre a matéria.

Aos autores dos textos de que é feito este livro, assim como aos revisores que asseguraram o necessário processo de arbitragem científica por pares, agradecemos encarecidamente o trabalho e o esforço despendido.

Aveiro, janeiro de 2025.
Os Coordenadores

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (V. N. Honesko, Trad.). Argos.
- Baptista-Bastos (1996). *José Saramago: Aproximação a um retrato*. Sociedade Portuguesa de Autores/Dom Quixote.
- Calvino, I. (2015). *Porquê ler os clássicos?*. Dom Quixote.
- Carvalho, M. de (2014). *Quem disser o contrário é porque tem razão*. Porto Editora.
- Martins, M. F. (2014). *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Fundação José Saramago.
- PLJS (2025). *FAQs*. <https://www.premiojosesaramago.pt/faqs>
- Saramago, J. (1990). História e ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (400), 17-20.
- (2014). *As pequenas memórias*. Porto Editora.

A equação literária e política de *Ensaio sobre a lucidez*^[1]

*Manuel Frias Martins**

Ensaio sobre a lucidez é um dos menos comentados romances de José Saramago. O interesse ensaístico (quase exclusivamente no âmbito universitário) que ele consegue despertar gravita invariavelmente em torno do tópico óbvio da política entendida no seu sentido mais fraco ou mais próximo do que se entende por exercício do poder. É certo que numa bibliografia crítica tão extensa, com autênticos armazéns digitais de língua portuguesa onde abundam teses de mero alinhamento na carreira académica ou nos seus percursos curriculares, é por vezes difícil encontrar lugares intelectuais úteis ou estimulantes. Creio, no entanto, que a reserva que existe em relação ao romance *Ensaio sobre a lucidez* acontece porque, mais do que em outros romances com ambientes temporais cruzados ou sobrepostos, a sua estrutura é rigidamente linear, isto é, a estória tem uma sequência de princípio, meio e fim bem identificados, progredindo sem hiatos nem sobressaltos. O leitor é sempre orientado no tempo da narrativa, e pouco esforço tem de fazer para se situar nas atmosferas da ação. O leitor sente este romance menos como um estímulo à imaginação dele próprio enquanto leitor, e mais como a imposição de uma disciplina de atenção à trama que se vai desenrolando. De tal maneira que a sinopse do romance é muito fácil de fazer, como se verá a seguir.

Numas determinadas eleições de um país considerado democrático, o voto branco é maioritário (correspondendo a 70% dos votos) na capital desse país. Ao abrigo de uma lei relativa a catástrofes naturais, a votação é repetida oito dias depois. Resultado: nova vitória do voto branco, agora com uns expressivos 83%. Surpresa, pânico e medo por parte das autoridades políticas. Após os discursos da praxe, a cidade

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹ O texto que aqui se dá a ler tem uma versão mais expandida num livro sobre José Saramago (Martins, 2023).

é isolada, posta em quarentena e declarado o estado de exceção que permite ao governo suspender as garantias constitucionais. O discurso do presidente da república, que se estende por três páginas (Saramago, 2004, pp. 96-99), exemplifica a retórica simultaneamente ameaçadora e paternalista de uma classe política amedrontada e disposta a tudo. Eis um dos argumentos paternalistas, mas absolutamente oco, que se encontra nesse discurso: “Votar em branco é um direito irrenunciável, ninguém vo-lo negará, mas, tal como proibimos às crianças que brinquem com o lume, também aos povos prevenimos de que vai contra a sua segurança mexer na dinamite” (p. 99).

Declarada uma “cidade sem lei” (p. 98), os habitantes da capital continuam, no entanto, a fazer a sua vida com normalidade. Nada que acalme o governo, nomeadamente o ministro do interior, que tudo irá fazer para identificar e perseguir os votantes em branco, recorrendo a processos policiais autoritários, típicos de ditaduras, e enveredando finalmente pelo próprio assassinato não só de quem julga ter estado na origem do “movimento”, mas também de quem no interior do regime parece ser suspeito ou conivente com os subversivos – como acontece com o próprio comissário de polícia que, ao tomar consciência da dinâmica justa do voto branco, se torna dele cúmplice indireto e por isso é friamente assassinado por um fiel agente cumpridor de ordens superiores:

Quando [o comissário] chegou ao jardim foi sentar-se no banco onde havia estado com a mulher do médico e conhecera a verdade do cão das lágrimas. (...) Tapou as pernas com as abas da gabardina e acomodou-se suspirando de satisfação. O homem da gravata azul com pintas brancas veio por trás e disparou-lhe um tiro na cabeça.

Duas horas depois o ministro do interior dava uma conferência de imprensa. (...) Senhoras e senhores, boas tardes, disse o ministro, convoquei-vos aqui para vos comunicar a infausta notícia da morte do comissário (...). Infelizmente não se tratou de um falecimento natural, mas sim de um homicídio deliberado (...). Escusado seria dizer que imediatamente todos os indícios apontaram a que se tenha tratado de uma nova ação criminosa dos elementos subversivos que continuam, na nossa antiga e infeliz capital, a

minar a estabilidade do correto funcionamento do sistema democrático, e, portanto, operando friamente contra a integridade política, social e moral da nossa pátria. (pp. 322-323)

É neste sentido, e em termos de apreensão imediata do romance, que a exibição do veneno autoritário que percorre presentemente muitas das democracias parlamentares acaba por constituir, no fundo, o paradoxo em que assenta a *visão política global* da obra. Mas global não é o mesmo que único. Por isso, importa continuar a referir e comentar a questão política da democracia – até porque o principal comentário aos aspetos autoritários das democracias atuais (aquilo que para alguns é o chamado filofascismo) já foi feito com acutilância por João Varela Gomes (1999), um militar culto e de poucas subtilezas retóricas.

Embora não desiludindo demasiado, *Ensaio sobre a lucidez* não fascina enquanto obra literária ou, pelo menos, não nos envolve naquele manto de sedução imagística e ideativa de muitos outros romances de Saramago. Na altura da publicação do livro, os comentários jornalísticos foram quase unânimes na declaração de falência do romance. O crítico literário Pedro Mexia (2004), por exemplo, declarou, entre outras coisas (umas acertadas e outras ideologicamente motivadas), o seguinte: “sobretudo, há passagens excessivamente arrastadas, ausência total de humor, diálogos confrangedores, exercícios de narratologia pedestres, embaraçosas tentativas de cunhar aforismos do senso comum” (p. 35).

A dita “ausência total de humor” tem aqui um significado que vale a pena esclarecer. Sem dúvida que este é talvez o romance saramaguiano onde o humor desaparece nos recantos mais fundos da morte matada. Julgo, no entanto, que esse facto só aparentemente é relevante. Saramago é indiscutivelmente um dos grandes ironistas da literatura mundial, mas, tal como acontece com os grandes clássicos de todas as épocas, a profundidade do conhecimento do humano orienta o humorismo de todos eles não no sentido do riso, mas sim no da expressão de um imenso *sorriso de tristeza* perante a vida sofrida. *Ensaio sobre a lucidez* é um romance triste, acabrunhado mesmo diante da desilusão

de uma democracia que, desmentindo a sua natureza, em vez de proteger os mais fracos e despossuados, salva os poderosos e os mentirosos.

Voltando ao comentário do crítico que citei antes, ele é representativo de um entendimento mais geral de *Ensaio sobre a lucidez* como romance independente. Enquanto tal, esse comentário aceita-se sem dificuldade e até justificaria, neste caso, uma apreciação ainda mais contundente da arte narrativa saramaguiana. Mas *Ensaio sobre a lucidez* não é um romance independente nem isolado e, portanto, qualquer apreciação crítica daquele tipo assenta num erro com consequências. Um outro romance, *Ensaio sobre a cegueira*, está irmanado com ele. Tão irmanado que o destino artístico de *Ensaio sobre a lucidez* só se realiza devidamente através da memória do romance de que é irmão.

A propósito destes diálogos entre romances, vale a pena abrir nesta altura um parêntesis para afirmar algo que aparentemente tem passado despercebido aos estudiosos de Saramago – pelo menos aos que tenho lido, diga-se com a cautela devida a uma das mais abundantes bibliografias passivas da literatura portuguesa. É que muitas obras de Saramago são prolongamentos de outras anteriores, estando mesmo, em alguns aspetos, como que encaixadas numa outra obra anterior, sob a forma de remates literários e ideativos de um problema humano ou de uma situação ficcional considerados incompletos pelo escritor.

Retomando o argumento que estava a ser desenvolvido, é certo que as *falhas* na qualidade moral da democracia política de *Ensaio sobre a lucidez* estão em consonância com as críticas veementes que o escritor fez publicamente ao mero formalismo eleitoral que se processa na chamada democracia representativa, essa “santa de altar de quem já não se esperam milagres”, como disse Saramago (NataCari0ca, 2008). Saramago não enuncia alternativas. Ficamos, no entanto, com a ideia de que não estará longe do seu pensamento a crise de legitimidade que hoje caracteriza as esferas de decisão política, e que se encaminha para algo semelhante ao que o ensaísta italiano Raffaella Simone designa por “democracia despótica” (Simone, 2016). Nesta, uma minoria constituída por uma casta de profissionais da política governa a maioria que é antipolítica e vítima do desinteresse que nutre pela coisa pública.

A leitura saramaguiana da democracia no nosso tempo está muito perto daquela que Aldous Huxley profetizou no seu *Admirável mundo novo*. Segundo Huxley, a ditadura perfeita iria ter as aparências de uma democracia, uma prisão sem muros na qual os prisioneiros não sonhariam sequer com a fuga. Um sistema de escravatura onde, graças ao consumo e divertimento, os escravos teriam amor à sua escravidão. Mas, mais relevante do que esta coincidência entre Saramago e Huxley, é a influência de Tolstoi. O escritor russo será um decisivo companheiro de estrada de Saramago no que respeita à compreensão dos sofrimentos impostos pelo egoísmo e vampirismo dos que tudo têm e mais ainda querem ter à custa da pobreza e da miséria de muitos outros. *Democracia espiritual* é o conceito que proponho para situar devidamente essa compreensão, tal como já tive oportunidade de defender noutros lugares (Martins, 2022, 2023). No contexto deste ensaio, importa situar sinteticamente a inteligibilidade do conceito.

Expandindo o quadro teórico em que tenho vindo a colocar a compreensão de José Saramago, por *democracia espiritual* entendo a aspiração à liberdade e à justiça, bem como a esperança na construção de um futuro que corrija erros presentes em domínios fundamentais da vida, desde por exemplo os da ecologia até aos da igualdade de oportunidades para toda a gente e em todo o mundo. Trata-se, portanto, de entender a democracia acima de tudo como *uma emoção decorrente de um envolvimento moral*, por sua vez assente na convicção de que é possível encontrar uma *plataforma de harmonia entre nós e os outros* enquanto expressão de uma harmonia ampla de natureza universal – no sentido mais vasto, e por isso complexo, da ideia de universalidade enquanto sistema natural e moral em contínuo processo de construção.

Por outro lado, e recorrendo ao que também já tive oportunidade de defender em livro anterior, designadamente à noção de espiritualidade como estado poético do espírito, é a uma dimensão laica da espiritualidade que importa cada vez mais recorrer no nosso tempo (vd. Martins, 2020, cap. III). Tal como eu a entendo, a espiritualidade é uma energia que engloba e ultrapassa o campo intelectual do cérebro, fixando-se numa ordem imanente cuja origem se desconhece. Entendida deste modo, a espiritualidade é indiferente à existência ou inexistência de

deus. Para um crente, ela será sempre algo semelhante à revelação do divino – por exemplo, perante a contemplação de uma paisagem arrebatadora. Para um não crente, ela será um estado de possibilidade criativa exterior à razão discursiva que nos limita o entendimento. A mesma paisagem desencadeia uma experiência tão intensa que não teremos palavras para a descrever, embora sentindo em profundidade o deslumbramento que nos integra numa ordem irresistivelmente bela e pacífica da existência. Aliás, no campo da arte, esta última não se afasta da caracterização que fiz daquilo a que chamei “matéria negra” da literatura (vd. Martins, 1995), a qual pretende contemplar, entre outras coisas, emoções que escapam à conceptualização.

Voltando ao discurso que estava a ser desenvolvido em torno de *Ensaio sobre a lucidez*, importa destacar acima de tudo a minha insistência na ideia de que *Saramago não sugere alternativas políticas*, nem nos romances nem nas observações e comentários que encontramos em entrevistas, em intervenções dispersas, ou até em pensamentos reunidos nos *Cadernos de Lanzarote*, por exemplo. Mesmo nessa exterioridade pessoal ou não literária, como é o caso dos *Cadernos*, e por isso mais propícia a congeminações políticas, não encontro modelizações alternativas daquilo que é, afinal, o reino do capitalismo. Mas o capitalismo, sobretudo o capitalismo tardio ou pós-moderno que lhe coube viver em vida, esse sim, esse é que constitui o mundo contra o qual Saramago se posiciona eticamente. O romance *A caverna*, por exemplo, exhibe o flagelo que a experiência disfuncional do capitalismo tardio tem na dignidade do trabalho, bem como na respetiva dissolução dos laços de solidariedade e mesmo, à maneira do pensamento de Aldous Huxley, na zombificação de todos nós, consumidores de desejos e objetos. Num outro registo, a urgência ética subjacente à crítica do capitalismo tardio que marca o romance *A caverna* aproxima-se daquilo que Newton Cunha (2004) acertadamente considera ser a *cidadania do medo*, na qual impera o sentimento de imprevisto e de abandono, e onde as relações ou as mediações sociais acontecem sob uma forte tensão de desconfiança em que as pessoas pressentem a possibilidade permanente da sua vitimização física e socioeconómica.

Independentemente da sua funcionalidade ao nível do que considero ser mais relevante para estudar a postura ética dos romances, o que é certo é que as inteligentíssimas intervenções de cidadania de José Saramago, comentando situações políticas do seu tempo, têm sido objeto de atenção por parte de estudiosos diversos. Cito com particular interesse uma reflexão de Fabrizio Uechi (2022) sobre a crítica saramaguiana da democracia. Lembrando situações de alguns romances de Saramago, este ensaísta brasileiro alarga a reflexão ao perigoso fenómeno Bolsonaro, comparando o Brasil de 2021/2022 com o dos primeiros dois mandatos de Lula da Silva (2003-2011), depois de salientar que José Saramago

falou da lógica de governabilidade dos Estados a partir dos interesses do Mercado; expôs as estratégias de manutenção do poder oligárquico através de tecnologias criadas *a priori* para a viabilização da democracia; esforçou-se em evidenciar o fato de países ditos democráticos comportarem-se com frequência como Estados autoritários, sem gerar reação proporcional da comunidade internacional. O que o escritor fez foi mesmo questionar se o que se tem chamado de democracia, na realidade, é outra coisa, já que funciona independentemente da vontade e da participação direta do povo. (p. 41)

Tudo isto tem muito interesse de um ponto de vista de teoria e sociologia políticas. Creio até que as ideias seriam com certeza ainda mais proveitosas com recurso ao já citado ensaio do coronel João Varela Gomes (1999). Mas esta e outras relações diretas entre o homem e a obra, que a esmagadora maioria dos comentadores estabelece, não têm lugar preferencial no meu horizonte de análise. Se assim não acontecesse, dificilmente eu teria encontrado uma “espiritualidade clandestina” em obras de José Saramago. O estudo da obra a partir do arquivo tem com certeza os seus méritos. Mais que não seja porque permite trazer à superfície crenças e valores importantes para a história das mentalidades. Mas não esqueço que a lição de Marx sobre Balzac é demasiado eloquente para que possa ser ignorada sem consequências.

É preciso, por isso, continuar a insistir, para proveito de críticos literários e analistas culturais, que tanto as falas do narrador como as das

suas personagens, quer na obra saramaguiana quer na de outros autores, emanam de um sujeito dramático que se cumpre num papel diferente daquele que está associado ao sujeito histórico que é conhecido como autor. Os pensamentos, as atitudes, etc. que surgem numa obra, só por uma forçada inferência biográfica é que podem ser imputados ao autor, quase sempre sob a forma (hoje mais ou menos escondida) de intenção do autor. E sabemos como a biografia conhecida de um autor é equívoca, porque matizada por autoficções, por segredos bem guardados e mesmo por revelações oportunistas.

Portanto, porque habitualmente considero muitas das proclamações de José Saramago como tendo sido produzidas por um mero leitor ou comentador, equivalentes, por isso, à de qualquer outro leitor ou comentador, não estabeleço neste aspeto uma relação de causa e efeito entre o pensamento político e social do cidadão e aquilo que os seus romances dão a ver. Enfim, e voltando ao caso em questão, as *falhas* na qualidade moral da democracia política que referi antes, e que aqui me interessa considerar em *Ensaio sobre a lucidez*, são as que resultam das feridas espirituais abertas nos indivíduos que povoam *Ensaio sobre a cegueira*.

Mais do que romances associados, *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* são romances emparelhados. A estória do segundo não só encaixa na do primeiro como depende dela para justificar o seu próprio contexto ideativo. O conjunto de conexões é demasiado grande para ser ignorado sem consequências ao nível da análise. Há como que um plano deliberado de Saramago, um quase projeto de equação narrativa assente no dialogismo de personagens, situações e mesmo enredos. Os títulos não deixam dúvidas, claro, e o “mal branco” que corre nos seus interiores também não (o da cegueira física, no primeiro caso, e, metaforicamente, o de ver demais, no segundo). A “epidemia de cegueira branca”, bem como a evocação de protagonistas principais como “a heroína mulher do médico” de *Ensaio sobre a lucidez* (Saramago, 2004, p. 242), que é uma de entre várias citações feitas a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, impõem uma espécie de respiração mútua dos dois romances. A conexão tem um tal alcance que a mulher identificada estupidamente pela polícia como a perigosa cabecilha do movimento do voto em branco,

e assassinada no final do romance *Ensaio sobre a lucidez*, é a mulher do médico (e única pessoa que vê) que surge em *Ensaio sobre a cegueira*.

No quadro da sua geminação filosófica, *Ensaio sobre a lucidez* prolonga a ideia matriz de *Ensaio sobre a cegueira*, que é, no essencial, a da denúncia de sermos como somos, isto é, vítimas do nosso próprio egoísmo. Neste sentido, a cegueira física de *Ensaio sobre a cegueira* é, antes de tudo, a parábola de uma cegueira do coração. Mais moral do que político, *Ensaio sobre a cegueira* como que aguardava o seu prolongamento numa ação que assinalasse o despertar coletivo para um caminho de enfrentamento das manipulações egoístas. Esse prolongamento deu origem ao romance *Ensaio sobre a lucidez*, mas ofereceu-lhe também um papel muito especial na epistemologia literária saramaguiana, e sobretudo a ocupação de um lugar muito próprio no inconsciente político dos romances do escritor.

Para além do exercício de um cativante dialogismo literário, engenhoso mas sem sentido fora dele próprio, o que a vitória do voto branco (mesmo que seja só na capital de um país) quer evidenciar em *Ensaio sobre a lucidez* é, no seu sentido mais imediato, a necessidade de desobediência cívica às práticas estabelecidas por um sistema político dito democrático que se alimenta das suas próprias hipocrisias e injustiças. Perante elas ergue-se a urgência da solidariedade militante que não só se define espiritualmente enquanto tal, como também se projeta como representante de valores morais orientadores da ação humana.

O ímpeto existente no inconsciente político dos romances saramaguianos (todos) é por aqui que se revela, neste profundo *poder espiritual* modificador do indivíduo. Tão profundo que a mutação política que ele convoca para o futuro muito dificilmente poderá transformar-se em restauração de algumas das misérias do passado, sejam elas quais forem e seja qual for a sua proveniência ideológica. A lição de Tolstoi (1905) não anda longe, e adequa-se bem ao núcleo ideativo de *Ensaio sobre a lucidez*, nomeadamente quando garante que “os governos conseguem os seus intentos empregando a astúcia e a mentira” (p. 83). Afastar-se deste destino político é o *desiderato utópico* saramaguiano que, mais uma vez, ecoa o pensamento de Tolstoi quando nos diz que “enquanto

reinar a violência, que é o meio de submeter os homens uns aos outros, nunca a escravidão deixará de existir” (p. 82).

Neste romance denuncia-se claramente o facto de que os votos lançados em urna, numa sociedade cuja natureza democrática assenta formalmente na sua quase exclusiva legitimação eleitoral, decorrem muito mais de manipulações sociais e políticas do que de um esclarecimento efetivo quanto ao exercício da cidadania. A revolta ética desenha a *lucidez* do romance, e com ela a *probabilidade improvável* da vitória do voto branco como movimento ideal de compreensão mais profunda da realidade. É essa probabilidade improvável que não só afasta a escrita saramaguiana do registo trivial da utopia (embora lhe atribua qualidades ideais pertencentes a algo semelhante a uma quimera emocional), mas também lhe acrescenta imensas possibilidades criativas num ambiente ficcional.

Os muitos momentos utópicos do pensamento tolstoiano não abandonam Saramago, designadamente naquilo que ele *não diz, mas dá a ver* nos seus romances. Uma instância possível deste sigilo é exatamente a que aqui classifico de *democracia espiritual*, a qual, devido à sua carência de memória histórica, se aproxima daquilo que habitualmente se designa por *utopia*. Neste sentido, talvez *Ensaio sobre a lucidez* seja uma utopia devido à ausência de lugar e circunstâncias reconhecidas (ou intuídas) pelos leitores para a realização da *democracia espiritual*. Mas se o for, nunca será uma utopia no sentido tradicional, pois falta-lhe a consistência existencial da personagem utópica com a qual o leitor, enquanto outro, se pode identificar ou em cujo lugar se pode colocar. Se há uma imaginação utópica nos romances saramaguianos, nomeadamente em *Ensaio sobre a lucidez*, que é aparentemente o seu romance mais contundentemente político, ela revela-se exatamente pelo esvaziamento de doutrinação política onde a outridade só parece existir num vazio onde tudo é (ou poderá ser) possível.

Ao contrário de revoluções políticas conhecidas, nomeadamente as que configuraram um século XX extraordinariamente complexo na materialização das suas utopias, a (eventual) utopia de *Ensaio sobre a lucidez*, decorrente da vitória do voto branco, assenta exatamente na *dissipação de qualquer desenho político* que pudesse ser identificado como

contrapoder aos equívocos ou às falhas ou às hipocrisias da democracia representativa que o romance vai exibindo. Por outro lado, o assassinato da mulher do médico e de personagens afins não sugerem caminhos políticos. Na verdade, ambas as situações fixam uma espécie de imobilidade ideológica, um lugar desabitado de certezas e caminhos políticos, um horizonte de possibilidades, uma interrogação que aguarda respostas e prolongamentos por parte do leitor. Uma dessas respostas situa-se na viabilidade intelectual e criativa da *democracia espiritual* que defendo. Será essa a utopia do romance? Não necessariamente, mas é a resposta que, para o intérprete que aqui escreve, faz mais sentido histórico e existencial.

Ensaio sobre a cegueira trouxe-nos a terrível representação do mal em nós, como que nos gritando a verdade de que a malignidade congénita do homem nunca nos permitirá almejar uma felicidade sem mácula. As promessas do mal estão demasiado presentes nos prazeres oportunistas que secretamente orientam as nossas escolhas. De tal maneira que a personagem Caim, no romance com o mesmo nome, irá, a este propósito, levar simbolicamente a cabo o fim desta humanidade. Num delírio sexual frenético, revivendo remotamente a desconfiança tolstoiana na paixão sexual que assegura a propagação desnecessária do género humano (Tolstoi, 2007, cap. XI), o Caim saramaguiano leva ao limite do crime a vitalidade emocional que o faz negar o sombrio plano reprodutivo de Deus para criar uma nova humanidade: “Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta” (Saramago, 2009, p. 180).

Ensaio sobre a lucidez segreda-nos, no entanto, que é possível acreditar que algures no caminho da tragédia humana existe a possibilidade de revelação individual e coletiva de uma transformação moral. Uma transformação que, entre outros desideratos cívicos, repudie todas as formas de autoritarismo, incluindo aquele que está instalado numa democracia doente ou em vias de se voltar contra si mesma. É neste sentido que, em *Ensaio sobre a lucidez*, a maioria esmagadora dos votantes em branco representa o sinal profético de uma denúncia moral que não pode deixar de ter consequências políticas. Encontro o seu eco imediato

na alternativa religiosa de Tolstoi, ou no que, contra as Igrejas instituídas, ele considerava ser a “verdadeira religião” centrada na doutrina de Jesus. Se a “a humanidade não se move por instintos materiais, mas sim por forças de ordem moral”, como defendia Tolstoi (1905), a definição do “sentimento da vida” e a respetiva “distinção entre o bem e o mal” (p. 51) não estão imediatamente na ordem política, mas sim na ordem simbólica da *escolha moral* do bem e da justiça. Numa democracia parlamentar, o voto branco é um dos momentos nucleares dessa escolha. Uma escolha, por sua vez, com consequências políticas.

Irrepresentável na sua expressão mais intensa, embora imaginável nos termos ficcionais de romances como os de José Saramago, o impulso para o bem e para a justiça só pode, por enquanto, ser nomeado na sua natureza ainda indeterminada como *democracia espiritual*. Isto não equivale a sugerir que se trata de um caminho para a santidade e muito menos um projeto congeminado para amanhã que cantam. O que isto quer dizer é que defender a ideia de *democracia espiritual* equivale à presentificação de um horizonte de esperança para o humano de modo a que este se reconheça nos seus traços mais vis, mas também mais nobres e generosos.

Referências bibliográficas

- Cunha, N. (2004). Cultura contemporânea, cidadania do medo. In D. Santos (Org.), *Ética e Cultura* (pp. 135-143). Perspectiva.
- Gomes, J. V. (1999). *Esta democracia filofascista*. Edição do autor.
- Huxley, A. (2013). *Admirável mundo novo* (M.-H. Letria, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado 1932)
- Martins, M. F. (1995). *Matéria negra: uma teoria da literatura e da crítica literária* (2.^a ed. revista). Cosmos.
- (2020). *A espiritualidade clandestina de José Saramago* (2.^a ed. aumentada). Fundação José Saramago. (Trabalho original publicado 2014)
- (2022, 30 de junho). *Saramago, Tolstoi e democracia espiritual* [Conferência]. Colóquio Internacional Ética e Estética em José Saramago. Lisboa.
- (2023). *Democracia espiritual e José Saramago: acrescenta-se Jesus, Whitman e Tolstoi*. Fundação José Saramago.
- Mexia, P. (2004, 29 de março). Em branco: uma lucidez cega ou uma cegueira lúcida. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/em-branco:-uma-lucidez-cega-ou-uma-cegueira-lucida.html>
- NataCari0ca (2008, 7 de abril). *José Saramago – falsa democracia* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mInePkQAM4w>
- Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Caminho.
- (2000). *A caverna*. Caminho.
- (2004). *Ensaio sobre a lucidez*. Caminho.
- (2009). *Caim*. Caminho.
- Simone, R. (2016). *Si la démocratie fait faillite* (G. Larché, Trad.). Gallimard.
- Tolstoi, L. (1905). *A escravidão moderna* (M. Ribeiro, Trad.). Guimarães Editores. (Trabalho original publicado 1900)
- (2007). *A sonata de Kreuzer* (N. Gerra & F. Guerra, Trans.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado 1889)
- Uechi, F. (2022). José Saramago e a sua crítica à democracia: o problema do Mercado como modelo de governança. In C. Nogueira (Org.), *José Saramago: a escrita infinita* (pp. 41-60). Tinta-da-china.

O poder sinuoso das mulheres (de Blimunda a Lillias Fraser)

*Maria de Fátima Marinho**

A secundarização da mulher através da História já tem sido referida e estudada (cf. Marinho, 2020) por variadíssimos autores e a dificuldade que ela teve em sair da sombra legítima que, sobretudo, a partir do século XX, encontremos muitos textos onde se procura um protagonismo até então impensável. A constatação de um silenciamento imposto (Beard, 2017; Criado Pérez, 2019; Didier, 1991; Perrot, 2006) revela o perigo que a palavra pode constituir, no que ela tem de subversivo e de desconfortável. Como diz Criado Pérez (2019), num interessante ensaio intitulado *Invisible Women*, todas as pessoas que somos convidados a admirar são homens e uma mulher em lugar de destaque é, normalmente, apelidada de ambiciosa (p. 267). O preconceito cultural, frequentemente escondido e até negado nos discursos políticos, sociais ou outros, revela-se o mais difícil de ultrapassar. O hiato entre a petição de princípios e a prática quotidiana não pode deixar de ser notado e os seculares comportamentos têm sempre grande influência nas decisões e nos atos relacionais.

Um pequeno excuro por textos do passado, onde a mulher parece assumir algum destaque, mostram sem sombra de dúvida, e após análise mais rigorosa e crítica, o falso poder ou protagonismo das personagens femininas. Nos contos populares, de que destacamos *A Bela Adormecida*, *A Gata Borralheira* ou *Branca de Neve e os sete anões*, verificamos, sem grande esforço, o papel dependente que as personagens femininas assumem, apesar de darem o título e de parecerem as estrelas dos contos. Todas elas são despertadas/resgatadas por príncipes (homens) e só conseguem brilhar através deles.

Mesmo a carismática Xérazade revela-se um engodo: o seu poder só existe enquanto a benevolência do sultão persistir, isto é, enquanto ele continuar interessado nas histórias que ela narra. Nas cantigas de

* Universidade do Porto.

amigo medievais, como sabemos, a voz feminina é um artifício poético e o discurso masculino é exclusivo, não deixando qualquer margem a uma efetiva intervenção da mulher. Albrecht Classen (2007), ao estudar a importância das mulheres nos conventos medievais e de séculos subsequentes, afirma que sabemos sempre muito mais dos homens do passado do que das suas contemporâneas, apesar de algumas terem deixado marcas das suas opiniões, atitudes ou influências pessoais (p. 127).

A representação da mulher é, assim, feita através de focalizações masculinas, que desvirtuam a veracidade e a acuidade dos relatos. Já no século passado e depois das modificações sociais decorrentes da Segunda Guerra Mundial e das teorias de Simone de Beauvoir e de outras autoras, começam a aparecer textos cuja autoria feminina dá voz a mulheres, que se revelam detentoras de pontos de vista próprios: as obras de Maria Velho da Costa, bem como das outras coautoras das célebres *Novas cartas portuguesas* (Barreno et al., 2010), constituem um marco indiscutível na produção literária nacional. A partir daí, são vários os textos que utilizam uma focalização feminina e que desmontam a tradicional visão da mulher.

Não é agora o momento de referir essas autoras ou esses textos, o que, evidentemente, ultrapassaria o âmbito deste estudo. Concentremo-nos em Saramago e nas suas personagens, sem esquecer que é, ainda, um narrador/autor masculino que cria uma personagem feminina, Blimunda. A protagonista de *Memorial do Convento* (1982), como todos sabemos, marca a literatura contemporânea (cf. Marinho, 2009). Essa figura, na senda de personagens criadas pelo realismo mágico sul-americano, torna-se um símbolo, acabando por ilusoriamente assumir vida própria e contracenar com personagens de outros romances e autores. Refiro-me a Lillias Fraser, protagonista do romance homónimo, de Hélia Correia (2001), que herdará algumas das suas valências.

Recordemos rapidamente alguns pontos fulcrais que concorrem para se compreender o papel fundacional que esta personagem teve na literatura portuguesa contemporânea. Ela é referida num momento peculiar do enredo por sua mãe, Sebastiana, condenada, por bruxaria, a açoites e degredo em Angola. Esta evocação, já muitas vezes citada e estudada, reveste-se de significado especial: é num momento de repressão gratuita

(a da Inquisição), de despedida materna, que Blimunda é referida, que a sua relação com Baltasar começa sob a égide da mãe e de Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, e que, depois de se deitarem e de ela perder a virgindade (sinal inquestionável de predestinação em relação a Baltasar), se refere o dom que a perseguirá e que a tornará especial: “Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada a seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro” (Saramago, 1986, p. 57).

Os poderes, que sabemos serem os de Blimunda e que lhe permitem perceber as vontades das pessoas, são revelados num momento chave e significam a pureza (também indiciada na virgindade) que o jejum simboliza (não esqueçamos a condição exigida na Igreja Católica para a comunhão). A recusa em aceder ao íntimo de Baltasar terá como corolário a especial ligação que os une. Os poderes de Blimunda irão transformá-la num ser excepcional, que simbolizará a utopia libertária que subjaz a todo o discurso narrativo.

A apresentação de Blimunda à família de Baltasar deixa no ar várias suspeitas e põe a nu uma realidade doméstica, que não poderemos desprezar. A suspeita de práticas judias leva o sogro a oferecer-lhe um bocado de toucinho, que ela come tranquilamente. A conclusão a que aquele chega, “Não é judia” (p. 104), é de imediato contraditada pelo narrador onisciente, que se dá ao luxo de levantar uma ponta do véu, sugerindo a essência da personagem: “Blimunda acabou de comer e sorriu, não adivinhava João Francisco [o sogro] que ela teria comido o toucinho mesmo que fosse judia, é outra a verdade que tem de salvar” (p. 104). As práticas domésticas tornam clara a distinção de funções masculinas e femininas e há pequenos indícios que no-lo revelam: “Tinham comido feijões e couves, apartadas as mulheres e de pé” (p. 104). Estes e outros pequeníssimos detalhes sugerem, apesar de tudo, os dois mundos em confronto, que serão iguais no caso do casal em apreço, mas que se revelarão antagónicos e inconciliáveis no outro mundo presente no romance: a corte e suas régias personagens.

As diferenças entre Baltasar e Blimunda e o casal real são abissais, como já foi várias vezes notado, começando pelo (des)interesse sexual

(indiferença, obrigação/amor, desejo), passando pela afetividade entre os membros da família e culminando na diferença das cerimónias descritas no funeral de um infante real e no de um sobrinho de Baltasar:

em Mafra foi só um anjinho a enterrar, como a tantos outros sucede, mal se dá pelo acontecimento, mas em Lisboa não podia ser assim, foi outra pompa, saiu o infante da sua câmara, metido no caixãozito que os conselheiros de Estado levavam, acompanhado de toda a nobreza, e ia também el-rei, mais os irmãos, e se ia el-rei seria pela dor de pai, mas principalmente por ser o falecido menino primogénito e herdeiro do trono, são as obrigações do protocolo (...) há menos de um ano foi enterrado um rapazito de quem não chegou a averiguar-se o nome e que levou acompanhamento completo, iam os pais e os avós, e os tios, outros parentes, quando o infante D. Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto. (pp. 105-106)

Os poderes de Blimunda, já referidos, são complementados pela construção da passarola, levada a cabo pela força de Baltasar, pela ciência do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, e pelo poder da música, que cura Blimunda de uma doença e lhe devolve a vida. A ligação do casal popular e do Padre à existência da passarola, bem como a importância da música de Domenico Scarlatti marcam a excecionalidade das personagens, destinadas a conjugar esforços na construção de uma utopia, legitimada pelas vontades de que Blimunda se apodera para que ela possa voar e pelo destino de Baltasar, que, desaparecido a bordo da passarola e procurado incessantemente por Blimunda, finda, juntamente com a narrativa, supliciado num auto-de-fé historiável por incluir entre os condenados a figura de António José da Silva, “um que fazia comédia de bonifrates” (p. 357).

Esta sequência, que constitui o núcleo de *Memorial do Convento*, põe a claro a excecionalidade de Blimunda e será essa característica que poderá ser considerada como um elemento condicionador de outros textos da contemporaneidade. A força da personagem retira-lhe o carácter exclusivo de ficcionalidade e dota-a de atributos que lhe permitem contracenar noutros contextos e noutras ficções. É o caso do romance

de Hélia Correia, já citado, onde todo o enredo prepara o leitor para o paralelismo entre as duas personagens, indiciado em inúmeros detalhes, que chamam tacitamente a atenção para a semelhança entre elas; a narradora, ao conferir poderes, não idênticos mas similares, a Lillias e ao anular a estranheza que se poderia verificar no encontro final das duas, legitima o desenlace.

No romance de Hélia Correia recria-se a atmosfera escocesa, inglesa e portuguesa do século XVIII, viajando a protagonista de um cenário de guerra, que a marca e que a deixa órfã e proscrita (recorde-se o facto de os seus pais e restante família terem sido mortos na batalha de Culloden, entre ingleses e escoceses, e de ela, filha do cabecilha da batalha, para escapar a sorte análoga, ter sido aconselhada a não falar, a não revelar o seu nome e, posteriormente, a embarcar para Lisboa), para o Portugal pré-terramoto e anos subsequentes. A dificuldade em visualizar uma época diferente da nossa e, em última análise, compreender a simbologia que poderá estar ligada a acontecimentos e atitudes é claramente expressa em *Lillias Fraser*, quando, a propósito de uma suposta opinião do narratário, se escreve: “Julgamos nós que tudo não passava de narcisismo sado-masoquista. Porém, julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais” (Correia, 2001, p. 161).

Ora, é precisamente essa intimidade, que Blimunda também esconde, que transformará a menina escocesa num ser estranho, vulnerável e, simultaneamente, poderoso. A herança de Saramago parece evidente: é um poder transgressivo, utópico, repleto de perigos, mas pleno de potencialidades. Lillias causa estranheza desde o primeiro momento, medo inexplicável, subterrâneo, de excecionalidade:

Mas nenhuma medida conseguia dar-lhe um efeito de vulgaridade. Um eterno pôr-do-sol caía nela, dourando toda a sua superfície. E os seus olhos amarelos, que sofriam vendo os passantes no momento de morrerem, assustavam por uma compaixão que parecia despropositada, ao dirigir-se a gente ainda feliz. Os futuros defuntos comentavam com os vizinhos essa ferida misteriosa que se abria, ao cruzarem-se com Lillias. Depois, morriam efetivamente. (p. 193)

Estas visões, frequentemente, apoiadas pelo recurso ao modo condicional (“viu o pai morto, como realmente, ele haveria de morrer”; p. 7) ou ao futuro simples (“o monte onde subiu, que se tornará pasto de carneiros e perderá os sentimentos e as trevas”; p. 9), são acompanhadas por um silêncio imposto, condição de sobrevivência e de manutenção de um estatuto privilegiado e maldito.

O silêncio obrigatório, porque falar seria sinónimo de morrer, dada a sua ascendência revolucionária e proscrita, quase anula a identidade da jovem, que muda de nome, de país, e até de língua. Criança incapaz de compreender, num primeiro momento, a tragédia que está a viver (“Lillias ouviu-os, sem os compreender, escondida sob a turfa pela velha”; p. 24), tem um dom cujo alcance não entende de imediato. Ela vê, prevê, acontecimentos futuros e isso dá-lhe privilégios de sinal contraditório.

Blimunda, em jejum, vê as vontades das pessoas e, ao apoderar-se dessas vontades, consegue fazer voar a passarola, objeto simbólico, que traduz o desejo de subverter a opressão social e religiosa vigente no Portugal setecentista. Blimunda não percebe acontecimentos futuros; ela pretende modificar esse futuro, como aliada de Baltasar, do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão e sob o encantamento da música de Scarlatti. Lillias vê acontecimentos futuros, desde a morte do pai ao terramoto de 1755, passando pelo aborto de Anna ou pela antecipação de várias mortes. Esses poderes, ocultos, mas presentidos (“- Tu tens visões. Não cuides que me enganas”; p. 164), geram um clima de desconfiança, de estranheza e, em última análise, de defesa inconsciente. Por vezes, personagens mais próximas tentam até tirar proveito dessa faculdade, mas sempre de um ponto de vista pessoal e egocêntrico. O incómodo provocado pela sensação de quebra do equilíbrio existente no mundo sensível parece não estar longe da perturbação presente no romance de Saramago, quando este altera explicações e fenómenos naturais. O sofrimento que as visões de Lillias podem causar a si própria cria incredulidade, aversão, repulsa: “Baixou-se [Jayme], fascinado, à sua frente, e, naquele momento, Lillias soube que não podia fazer nada

para o poupar. Um dia, ele entraria numa porta desfeito em sangue como Thomas Fraser [seu pai]” (p. 196).

O uso do modo condicional, como já assinalámos, modela o discurso e estabelece a diferença entre o mundo visível e a obliquidade que as previsões/visões indiciam. Se Blimunda, ao arrancar as vontades que as pessoas guardam no íntimo, também cria uma rutura com o quotidiano, Lillias leva essa rutura ao ponto de se colocar num círculo fechado, só aberto por Blimunda no encontro final.

As deslocações espaciais, a demanda de Blimunda durante nove anos e as constantes viagens de Lillias podem configurar a necessidade de estabelecer protocolos de atuação, que tentariam definir percursos de fins bem definidos: Blimunda encontra, na sua incessante procura por Baltasar, a purificação e a homologação da sua qualidade de vidente de consequências utópicas bem estruturadas; as deslocações de Lillias, mormente a sua vinda para Portugal, refletem também um itinerário iniciático, que culmina em Lisboa e, mais tarde, no encontro com Blimunda. Apesar de as visões serem aparentemente diferentes, a verdade é que os pontos de contacto são mais similares do que a natureza dos respetivos poderes parece anunciar. A característica mediúnica de ambas coloca-as num plano supranatural e confere-lhes a capacidade de se afastarem das outras personagens, causando estranheza e repulsa. A aprendizagem do português e o primeiro contacto com o catolicismo, que lhe é paralelo, causam na jovem escocesa sentimentos eivados de contradições e equívocos, equívocos esses que remetem sem sombra de dúvida para Blimunda e a sua história:

Naquele período de felicidade, mesmo a exterioridade dos católicos pareceu muito agradável a Lillias. Ela ignorava que a volúpia maior daquele teatro consistia em pôr gente nas fogueiras. As cores, os cânticos, as imagens com peruca, vestidas de veludo e diamantes, aquela intimidade quase física com os pequenos santos que podiam andar de porta em porta, qual parentes, tudo a excitava por contraste com a severa fé presbiteriana. (p. 90)

O auto-de-fé onde é supliciada Sebastiana é convocado indiretamente e a excitação pueril de Lillias denota ainda a necessidade de

aprendizagem que a referência e permanência no convento de Mafra mais acentuam. Símbolo do poder do rei, o mesmo rei que, com sua esposa, contrasta com o par Baltasar e Blimunda, o convento permanece como o espaço de repressão, ainda incompreendido por Lillias, a jovem desenraizada, de visão quase inocente: “Lillias pensava simplesmente que uma casa tão grande como aquela abrigaria todos os fugitivos de Lisboa” (p. 111).

A ironia presente em Saramago não deixa de figurar no romance de Hélia Correia que, sinuosa e obliquamente, vai convocando as alusões ao autor de *Memorial do Convento*, sem nunca o referir explicitamente, mas permitindo-lhe uma intrusão pacífica, embora segura, na sua narrativa. Pequenos detalhes remetem silenciosamente para a atmosfera do romance de 1982 e qualquer leitor atento os assinala sem esforço:

O andar destinado à criadagem não tinha nem um terço da altura dos salões feitos para Sua Majestade. Era preciso que, durante a noite, os servidores se descontaminassem dessa poeira de grandeza que os cobrira. (...) O forte cheiro de excreções humanas dominaria os sonhos, não deixando que o perfume do amo os corrompesse. (p. 120)

A violação de Lillias recorda a tentativa de violação de Blimunda, que se defende com o espigão de Baltasar. Os dois atentados contra a integridade física e a dignidade femininas marcam também o lugar da mulher num universo hostil e masculino. Estas duas figuras, de interferências mútuas, são detentoras de poderes obscuros e de uma clarividência assustadora. Contradições essenciais para a respetiva caracterização e definição:

O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem (...), jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, há grandes alegrias na vida de um dominicano. Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora

por um instante o coração, depois continua o seu trajeto, há vinte anos que este ferro procurava esta segunda morte. (Saramago, 1986, p. 345)

Era um estranho assassino a esfaqueá-la entre as pernas, por baixo da barriga, e arrojado a todo o comprimento do seu corpo, como quem busca um sítio inacessível. (...) A repugnância devolveu-lhe a força. Pôs-lhe a mão contra os ombros e empurrou-o. Ele estremeceu. Parecia fortemente agitado. Descaiu para o lado, suspirando. “Então, matei-o”, pensou Lillias. O seu sangue escorria do buraco que ele fizera, mais abundante que nos dias regulares, e dava-lhe vergonha de se erguer. (Correia, 2001, p. 121)

A morte é também uma constante, sobretudo a dos homens que acompanham estas personagens, paradigmáticas na sua desmedida. Se Baltasar desaparece durante nove anos e, depois, é condenado à morte pela Inquisição, Tomás e Jayme também morrem, patética e dramaticamente. Tomás, o amado de Cilícia, a mulher com quem Lillias mora, escorrega e “A cabeça estal[a]-lhe contra as pedras” (p. 221); Jayme, por quem a jovem nutre uma paixão, chegando a ter um aborto de um filho seu, morrerá também. Antes de falecer, Tomás perdera a mão direita, tal como Baltasar. Esta amputação não pode deixar de ser simbólica e de significar amputações mais profundas, que a mudez de Lillias ou a demanda desesperada de Blimunda representam.

O aborto da jovem escocesa, provocado pela mãe de Jayme, revela a falência da relação, que não tem a força da do casal saramaguiano. Ela estará guardada para se deitar com um coronel seu conterrâneo e dele engravidar, criança predestinada desde o início, abençoada por Blimunda. O ambiente de Lisboa, o atentado contra D. José e a morte dos Távora não passam de *faits-divers* destinados a aproximar Lillias do exército inglês, cujos soldados sentem o fascínio por ela provocado, sinal da sua mediunidade e presença incomum:

A presença de Lillias estonteou, como um vapor de vinho, os militares. (...) Que a pequena, diziam, se encontrava no meio de um cerco de magia, intransponível. Que homem algum, diziam, a tocava. E aconselhavam mesmo a evitar que se caísse sob a sua luz, que causava delírios e desejo,

como se a temperatura disparasse. De maneira que Lillias ocupou toda a extensão do espaço masculino. E, quanto mais a tinham por perigosa, mais o seu pensamento lhes fugia para a janela onde a sabiam a espreitar. (pp. 244-245)

Essa atração tem como ponto alto a percepção da língua materna e do sentimento de pertença a uma cultura. Quando Lillias ouviu a sua língua, sorriu e “temeu que o tempo lhe tivesse retirado as palavras” e “um misto de gaélico e inglês (...) passou da sua boca para os ouvidos do coronel que deu um urro de alegria” (p. 250). O episódio, quase no final do romance, legitima que a protagonista desvende a sua identidade: “No estado de alegria em que se achava, Lillias disse o seu nome verdadeiro” (p. 263). Este facto, aparentemente inócuo, preenche os requisitos necessários para o desenlace. A jovem, escondida, impedida de revelar a sua identidade, deslocada espacialmente, humilhada pelos que a não compreendem, violada, só consegue assumir-se quando profere o seu nome ao fim de muitos anos de censura e opressão. O encontro com Blimunda, no capítulo XVIII, culmina o percurso sinuoso, perigoso, oblíquo, secreto de Lillias. Grávida, ela encontra a personagem de *Memorial do Convento*, que parece tê-la construído (“[Blimunda] Olhava para Lillias com firmeza, como quem dá o último retoque numa obra que honrou a expectativa”; p. 279) e que, de certa forma, a completa. Blimunda, usando o seu dom de ver o interior das pessoas quando em jejum, fala-lhe no filho e das esperanças de futuro.

Apostada em proteger a criança e em colocá-la num não-espaço, utópico, com semelhanças sinuosas e indiretas com o espaço onde se move a passarola, Blimunda afirma que “Essa criança há de nascer na terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha” (p. 281). Será num lugar sem nome, impossível de identificar (“E perguntava [Lillias] o nome do lugar. Blimunda não sabia responder”; p. 281), lugar liberto de qualquer poder repressivo, que completa o disposto no fim de *Memorial do Convento*, quando Blimunda incorpora a vontade de Baltasar no momento da sua morte. Tudo se liga: Blimunda guia Lillias para um “espaço fora dos reinos, sem governação” (pp. 281-282). E será nesse espaço que nascerá a criança

que a escocesa tem em seu ventre, gerada simbolicamente também pela protagonista de Saramago.

Voltemos ao princípio. A secundarização das mulheres, significada, mesmo se indireta e secretamente, nos dois romances analisados, acaba por ser transgredida e subvertida ao atribuir a duas personagens femininas poderes que destroem um cotidiano adverso e ajudam a construir um espaço sem correspondência sensível, mas cuja existência depende da força da vontade e da capacidade antecipadora da morte.

Referências bibliográficas

- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. da (2010). *Novas cartas portuguesas* (9.^a ed. anotada) (A. L. Amaral, Org.). Dom Quixote. (Trabalho original publicado 1972)
- Beard, M. (2017). *Women and Power*. Profile Books.
- Classen, A. (2007). *The Power of a Woman's Voice in Medieval and Early Modern Literatures*. Walter De Gruyter.
- Correia, H. (2001). *Lillias Fraser*. Relógio D'Água.
- Criado Pérez, C. (2019). *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*. Penguin Random House.
- Didier, B. (1991). *L'écriture-femme* (2.^a ed.). PUF-Écriture. (Trabalho original publicado 1981)
- Marinho, M. de F. (2009). *A lição de Blimunda: a propósito de Memorial do Convento*. Areal.
- (2020). O despertar da Bela Adormecida (o silêncio e a palavra da mulher no romance histórico). In S. G. de Sousa & A. Ribeiro (Org.). *Romance histórico: cânone e periferias* (pp. 13-32). Húmus/CEHUM.
- Perrot, M. (2006). *Mon histoire des femmes*. Seuil.
- Saramago, J. (1986). *Memorial do Convento* (16.^a ed.). Caminho. (Trabalho original publicado 1982)

A história contada pela literatura: *Natureza morta*, de Paulo José Miranda, e o emendar do autor

*José Vieira**

O trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo.

José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*

Absorve-se a música como se absorve algo que está no ar e não se vê. É, de facto, uma substância – e essa substância sonora pode ter uma carga triste, alegre, neutra, melancólica ou excitante. E são raras as substâncias do mundo capazes de provocar reacções tão distintas.

Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre música*

Publicado em 1998, o romance *Natureza morta*, de Paulo José Miranda, viria a ser galardoado no ano seguinte com o primeiro Prémio José Saramago, que teve desde a sua criação o propósito de dar visibilidade e voz às novas gerações de ficcionistas de língua portuguesa.

Ora, o escritor ser o primeiro dos “Herdeiros de Saramago”, como lhe chamaria Carlos Vaz Marques numa série documental produzida para a RTP que leva o mesmo nome (Marques & Castanheira, 2020), diz-nos muito não só da qualidade do premiado, mas também da sua escrita, do seu estilo e da sua forma de criar mundos e personagens, herança subtil, mas constante, daquela outra escrita do autor de *Memorial do Convento* e de *Caim*.

Ainda antes de avançarmos para a análise do romance, recuperemos a citação de Saramago que serve de epígrafe, uma vez que será a partir dela que desenvolveremos a nossa reflexão, sem prejuízo de outras ideias que possam amiúde surgir em relação à música e à pintura e ao seu cruzamento com a literatura. O trabalho de emendar referido por Saramago em *História do Cerco de Lisboa* não deixa de ser, também,

* CLEPUL – Universidade de Lisboa / Cátedra Manuel Alegre – Università degli Studi di Padova.

o papel do escritor da contemporaneidade que, uma vez chegado à sociedade da informação, saturada de notícias e da rapidez e volatilidade com que são refutadas e rebatidas, aposta no conhecimento como arma de arremesso. O conhecimento, claro está, que surge a partir da literatura e não necessariamente da história oficial ou das narrativas institucionalizadas.

Tal como Saramago propõe em muitos dos seus romances, Paulo José Miranda procederá também à reconfiguração ficcional de uma personagem histórica, neste caso, o músico João Domingos Bomtempo, um virtuoso português do período romântico, artista viajado e de talento. Surge agora o momento de recuperar a citação de Gonçalo M. Tavares, uma vez que teremos oportunidade de verificar como a criação do *Requiem* de João Domingos Bomtempo contém todas as substâncias da humanidade: o amor, o génio, a angústia, a dúvida, a vida, a morte, o perdão e a paixão.

A literatura como nova narrativa não surge para negar gratuitamente a veracidade do que nos foi contado; aparece, antes pelo contrário, num ímpeto que nos relembra o espírito das Luzes, fazendo-nos pensar a partir da nossa experiência do mundo, das nossas leituras, das nossas vivências e a partir também da nossa enciclopédia. Num gesto que muito tem de *sapere aude*, Paulo José Miranda propõe-nos um outro caminho, o da tomada de conhecimento fenomenológico que nos faça interrogar as verdades estabelecidas ou que nos faça questionar aquilo que ninguém questionou: os espaços em branco ou os espaços cinzentos da história, onde apenas existe a omissão, o silêncio ou a ausência. É aí que reside um dos grandes valores da literatura do nosso tempo, sendo Saramago um dos exemplos maiores, em geral, e a história de João Domingos Bomtempo na obra em apreço, outro, em particular.

O romance inicia-se com a chegada do músico a Portugal em 1816, um ano após a derrota de Napoleão em Waterloo. João, 41 anos, é um músico viajado, que não estranha nem Londres nem Paris, tendo lançado diversas peças em múltiplos palcos europeus e conhecido alguma da *intelligentsia* europeia da época. Desde o começo, o narrador apresenta uma personagem sensível e reservada, atenta e curiosa, mas sofredora pela constante presença da morte na sua vida, tendo perdido

os pais ainda jovens. Desse período são de realçar a dor, a solidão e o isolamento de um filho que viria a absorver todas essas experiências de modo a transformá-las em música. Aliás, desde o início do romance, todos os episódios relacionados com a morte dos pais e do tio servirão de justificativa para a decisão de João Domingos Bomtempo escrever o *Requiem*, que será uma das suas melhores obras.

Assim, Paulo José Miranda começa por criar uma narrativa que constrói as ambiências e o universo íntimo da personagem, de modo a poder explicar o longo e complexo processo da escrita da música. Não por acaso, “o sofrimento humano ficou-lhe sempre ligado aos prelúdios e fugas de Bach, que lia e tocava constantemente para equilibrar o mal do mundo” (Miranda, 1998, p. 15). O sofrimento será uma constante na vida de João, ao mesmo tempo servindo de combustível e de motivo de desespero e desalento.

Após a morte de seu tio, ficamos a saber que o músico “sempre temeu a chegada desta hora. O completo abandono. Ele e o mundo. Todo o terror da expectativa e o desamparo nessa expectativa” (p. 19).

Ao mesmo tempo que temos acesso ao mundo interior da personagem, num processo entre a focalização interna e a passagem da voz do narrador para a de João Domingos Bomtempo sem que o leitor se aperceba, surgem descrições da cidade de Lisboa e da pobreza e da miséria em que vivem as pessoas, assim como o estado de degradação e abandono do reino, a mãos com um governador estrangeiro, Beresford, e com o rei distante no Brasil: “isto já não é um reino. Fomos saqueados por toda a Europa. (...) Não deixava de sentir culpa por ter precisado dos estrangeiros para lhe reconhecerem o talento” (p. 26). Aproveitando a história, sabemos que

vejo agora Lisboa semelhante aos arrabaldes da cidade do tempo em que tinha dez ou onze anos (...). Era a primeira vez que passava as portas de Lisboa e ficou muito impressionado com o lixo e com a miséria. Sob raquíticas oliveiras cinzentas e laranjeiras empoeiradas, encontravam-se depósitos de infortúnio. Farrapos, ferros enferrujados, pessoas sujas, madeiras apodrecidas, ossos, chinelos esmiçados, e bandos de cães sanguinários e famintos como pessoas sujas. (...) Por vezes os bêbados também se matam

entre eles, por um pouco mais de vinho ou apenas por cansaço de tudo o que se passa à sua volta e dentro deles mesmos. E há uma tão grande rivalidade de fome e de orgulho entre as diversas aldeias que compõem a cidade, que não raros são os assaltos e crimes violentos entre os seus aldeões urbanos. (pp. 37-38)

Cruzando a história conhecida e relatada com a história inventada pela literatura, Paulo José Miranda apresenta a personagem nos seus traços físicos conhecidos:

o rosto arredondado de João e os cabelos encaracolados denunciavam parencas evidentes com a mãe. O único traço do pai, que não na alma, era sem dúvida o nariz. O silêncio do olhar, o vazio da casa, o abandono aos pensamentos. (p. 32)

O Post-Modernismo assenta sobre alguns princípios orientadores como a “deslegitimação das grandes narrativas” (Arnaut, 2002, p. 48), defendida por Jean-François Lyotard (s/d, pp. 7, 11), que surge por causa da existência de uma crise “epistemológica e ontológica (...) respeitante ao facto de as grandes narrativas (...) entrarem em desuso” (Arnaut, 2002, p. 48).

A ficção post-modernista pretende “confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/pastado” (Hutcheon, 1991, p. 142). É verdade que o narrador de *Natureza morta* utiliza a história como pano de fundo; todavia, a história oficial serve como pretexto ou linha concetual que permite criar ou imaginar como terá sido o percurso e a vida interior do músico em Portugal entre 1816 e 1818.

É a palavra que conduz o narrador e a personagem à história da criação do *Requiem* de João Domingos Bomtempo. A passagem do tempo e a presença inevitável e fatal da morte parecem ser, de par com a reflexão em torno do quadro de Chardin, *Cesta de ameixas com nozes, groselhas e cerejas*, os combustíveis necessários para que o músico decida compor o *Requiem*. É interessante notar como o cruzamento entre a pintura e a

descrição que a personagem dela faz se baseiam numa escrita ao mesmo tempo impressionista, pictórica e sinestésica:

O quadro caía novamente pelo interior da sua atenção. No centro, as ameixas ordenadas, empilhadas, aprisionadas na cesta, era o que primeiro nos surgia, num leve muito leve contraste com o fundo, a parede escura, porque também elas eram escuras, principalmente as que se viam no rebordo da cesta. Havia contudo uma ameixa, quase no centro da cesta, no centro do quadro, que clareava, mais claro do que as nozes à esquerda fora da cesta e onde uma luz incidia, ou mais claro do que as groselhas que, do lado direito do pêsego e do lado esquerdo das cerejas, estas encostadas, completavam a matéria orgânica. Havia ainda uma pequena cereja abandonada entre as nozes e as groselhas. A mesa também apresentava um matiz mais claro do que a parede. Mas a luz naquela ameixa era um segredo, como se viesse do seu interior e não do exterior, alguém no meio do nada a querer impor uma fé, um sentido a toda aquela morte. Se os frutos pudessem aguardar alguma coisa, aguardavam apenas o apodrecimento. Separados das suas árvores nada mais poderiam esperar. E uma só ameixa parecia contrariar todo o abandono a que aquela breve vida estava votada. (Miranda, 1998, pp. 75-76)

A personagem associa assim a sua vida às frutas presentes no quadro que será uma natureza morta, daí o título do romance, qual tríptico de sentidos: a natureza morta do quadro, a natureza morta dos familiares de Bomtempo e a natureza morta da música do *Requiem*.

No entanto, toda a natureza morta é viva, consubstanciada no romance em análise, eternizando assim a personagem e o seu *Requiem*, apresentando, pois, a sua versão da história do nascimento desta composição musical: “João sabia que só deste modo poderia superar o sofrimento, assumindo uma culpa, a de caminhar para a eternidade com a morte dos outros” (p. 71).

Se é certo que não sabemos se foi efetivamente deste modo que a personagem sentiu, pensou e agiu, uma vez que a história não registou esses momentos íntimos e interiores de uma personalidade, o que a literatura faz é apresentar a sua proposta. Assim, quando, em *Diálogos com José Saramago*, Carlos Reis (2015) pergunta ao autor de *As intermitências*

da morte “até que ponto tem a ficção legitimidade para dar essa nova versão dos factos?”, o autor responde da seguinte forma, que acaba por confirmar aquilo que temos vindo a expor em relação a *Natureza morta*:

Acho que tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas (...). O que nos estão a dar, repito, é uma versão. (...) Noutros termos: porque é que a literatura não há de ter também a sua própria versão da História? (p. 90)

Não podendo a História fazer frente aos acontecimentos do passado e àqueles que apresentam vários espaços em branco, cabe à Literatura, através da palavra e da imaginação, apresentar uma outra verdade. Eduardo Lourenço (2017) escreve – e seria possível aplicar a mesma ideia ao romance em análise – que a ficção saramaguiana nasce de um propósito de reescrever uma história que já está escrita, e que se vive e aceita como verdade “de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente*” (p. 279). Já Fokkema (1988), a propósito do universo do Post-Modernismo, diz-nos que

as palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo. Por essa razão, o pós-modernista continua a falar, ainda que tenha consciência de que não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados. (p. 70)

É a partir da palavra que vamos conhecendo o músico. É a palavra escrita que abre o caminho ao processo de criação. É o diálogo entre a voz interior da personagem e do narrador que nos revela uma figura criativa e imaginativa, tão sensível quanto instável:

E é do abandono a que sempre estive exposto, mas que só agora com a morte de meu tio consciencializei, que esta composição deverá tratar. (...) Agora é que já não podiam existir quaisquer dúvidas acerca da natureza desta composição. É definitivamente um *Requiem*: lembrar a Deus as almas

daqueles que me morreram. As almas, que para Deus são ameixas sobre uma mesa (Miranda, 1998, p. 76).

A partir do momento em que João Domingos Bomtempo começa a composição do *Requiem*, vamos assistindo não só ao desenvolver da história política do país, mas também ao crescimento espiritual e humano da personagem, recheado de momentos de inspiração e harmonia, permeados por acessos de melancolia e angústia, havendo, deste modo, a figuração de uma personagem e de um artista segundo os moldes românticos – a *vague des passions*, a *rêverie*, a sensibilidade exacerbada e, ainda que rodeado de alguns amigos, como Francisco, a solidão tão cara ao génio do advento do Romantismo:

Compunha em conformidade à cidade de Lisboa, ao reino de D. João VI, à Europa contemporânea. (...) Este *Dies Irae*, contudo, atingia a sua máxima expressividade no *moderato espressivo assai de Lacrymosa*. João levou um mês inteiro a chegar aqui, à voz que consciencializa o que lhe está precisamente a acontecer. Finalmente o homem reconhecia a sua miséria, a dependência para o que continuamente lhe escapa. A morte aparece-nos diante dos olhos enquanto triunfo de Deus, o triunfo do espectador perante esta nossa natureza morta. (p. 84)

O processo de criação da composição é também o processo de descoberta e conhecimento do interior da personagem. Aos momentos de glória e esplendor seguem-se momentos de tristeza e profunda angústia. Após a escrita do *Dies Irae*, João “não conseguia continuar de imediato a escrever” (p. 85).

A criação do *Requiem* serve também de viagem interior até ao passado do músico, até às suas memórias emocionais de Paris, revelando, assim, uma personagem complexa e densa, tão tímida quanto instável. O mundo dos sonhos e o passado surgem para assombrar o músico durante os seus períodos de composição e de escrita. Se, por um lado, estamos perante uma personagem sensível e observadora, por outro, não é menos verdade afirmar que João Domingos Bomtempo, enquanto figura de papel, revela laivos de misoginia e alguma fobia social.

Porém, é no mundo interior, qual *gouffre* baudelairiano, que aparecem os fantasmas do passado:

João acordou hoje um pouco mais tarde do que o habitual. Um sonho pô-lo indisposto o resto do dia. No seu primeiro ano em Paris, aos vinte e seis anos, João conheceu uma mulher que muito o interessou, embora evidentemente não fosse paixão, e era essa mesma mulher que se insurgia nos seus sonhos, lembrando-lhe agora em vigília, uma vez mais, que a variabilidade dos humores pode depender de coisas longínquas, até inexistentes, como era o caso, já que a vivência do sonho contrariava a vivência real, embora a mulher existisse de facto. Sempre que se encontrava embrenhado numa nova obra, e apenas quando a sua realização já se não encontrava ameaçada, vinha aquela mulher atormentá-lo através daquilo que não podia controlar na sua vida: os sonhos. (pp. 87-88)

De musa a medusa, a mulher dos sonhos é a paixão da ausência e do inexistente. O *Requiem* constrói-se, pois, como uma natureza morta, rodeado de referências ao amor falhado, aos familiares desaparecidos e ao quadro que marca a inexorável passagem do tempo, qual pêssego maduro que resiste à última luz da tarde.

O cruzamento do começo das revoluções contra Beresford e a consequente prisão, julgamento e morte de Gomes Freire de Andrade acompanham o desenvolvimento da composição musical. Entre a voz do narrador e a do protagonista, compreendemos que era “como se o mundo precisasse mais do que nunca do que estou a escrever” (Miranda, 1998, p. 90).

Em *Presenças reais*, George Steiner (1993) escreve o seguinte a propósito da arte de criar, em especial sobre a música: “A nossa capacidade para compor ou reagir à forma e sentido musicais põem directamente em causa o mistério da condição humana. Perguntar «o que é a música?» pode ser muito bem uma maneira de perguntar «o que é o homem?»” (p. 17).

De facto, as seguintes considerações do protagonista podem ser lidas como propostas de reflexão à pergunta lançada por Steiner. Em primeiro lugar, “somos ameixas sobre a mesa à espera do fim” (Miranda, 1998, p.

92). É a constante noção da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte que faz do *Requiem* a maior prova de vitalidade da música. Um ato fúnebre que se cristaliza no tempo, superando-o. A música, assim como a literatura, são atos de superação do tempo, da mortalidade e do ser humano de si próprio. Sendo ao mesmo tempo um anseio tão antigo quanto a nossa história, a eternidade através da arte é o objetivo de João Domingos Bomtempo. Em segundo lugar, as suas oscilações de humor não deixam de ser uma possível resposta às palavras de Steiner:

Não procurei Deus, mas a música. (...) Quem poderá interceder por mim? Que posso esperar senão a miséria eterna, um coração humano, um ouvido que me entenda, a instabilidade infinita? E terá esta vida valido a pena se não alcançar a plenitude de Bach, de Mozart? E, ainda que alcance, valerá mesmo assim a pena? Haverá algum obscuro lugar onde o belo seja equivalente ao bem? E em que parte do coração humano acontecerá essa equivalência? Existirá mesmo essa porção de coração? Que palavra, que som, que gesto vale uma vida humana? E o que é verdadeiramente isto, uma vida humana? Que podemos fazer para afastar ou diminuir a miséria? Tantas vezes tenho feito as malas e partido. Nenhum lugar me resguardou da angústia, da dúvida, da precoce presença da morte. (p. 94)

A personagem assemelha-se, pois, à imagem do vagabundo proposta por Zygmunt Bauman, uma vez que o seu móbil último é estar em constante movimento, não fazendo de lugar algum a sua casa, vagueando, assim, pelo mundo, assistindo ao seu espetáculo. Nesse vaguear pelo mundo reside a essência característica do sujeito líquido, também apresentada por Bauman (1991). Para o sociólogo polaco,

estar livre significa *não ter de* viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os *vagabundos*, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova. (p. 117)

O advento do Romantismo é também o primeiro grande baque naquilo que podemos considerar a unidade do sujeito. Na contemporaneidade,

sem esquecer os tempos do(s) Modernismo(s), essa dispersão tornou-se absoluta, daí Bauman chamar ao nosso tempo o da liquidez.

Num mundo que começa a ser volátil, o protagonista viaja por diversas capitais europeias, nunca encontrando poiso certo em lugar algum, sendo, pois, reflexo desse sujeito ao mesmo tempo viajado, mas dilacerado pela perda do sentido da vida. Esse sentido parece residir na música e na sua abertura à imortalidade, na medida em que João Domingos Bomtempo acredita no poder da beleza contra o tempo e contra a própria morte: “perante a beleza nenhuma ideia resiste” (Miranda, 1998, p. 87).

Recuperando, ainda, a proposta de reflexão em torno do pensamento de George Steiner, é possível afirmar que a possibilidade do amor ou da paixão, se bem que impossível, platónica ou utópica, vai assoberbando os momentos da criação do *Requiem*. De par com as referências históricas ao contexto português, surgem as referências ao universo íntimo e emocional do protagonista:

A mulher longínqua regressa, agora já lhe chega de dia, durante a vigília. Sinto-me impotente para a afastar. Todas as decisões tomadas até aqui doem-me cada vez mais. Essa mulher, na minha memória, usa a mesma estratégia com que vencemos o exército de Massena, da terra queimada. Quando aparece destrói tudo quanto pode, depois recua, afasta-se até novo confronto. (...) Aquela mulher está ali, frente a ele, mas ele não a tem. Mas também não tem sequer a alternativa que, no passado, venceu face à possibilidade de vir a tê-la. Está encarcerado num *não* infinito, incontestável, irreversível. Não sou uma memória, mas uma contínua pedra arremessada contra mim. (p. 96)

A solidão ontológica é outra característica que sai evidenciada do excerto anterior. Essa solidão acaba por dar grandeza e realçar a densidade humana e a complexidade psicológica do protagonista.

Segundo Forster (1974), a personagem é um ator que é “or pretend[s] to be human” (p. 51). Na verdade, a personagem literária “tell[s] us more about Queen Victoria than could be known”. Por isso, o que nos é apresentado é “a character who is not the Queen Victoria of history. (...)”

Each human being has two sides, appropriate to history and fiction” (p. 53). A personagem literária é, deste modo, um ser que, apesar de ter as suas bases na realidade, isto é, nas características físicas e psicológicas humanas, vai ganhando outros contornos, outra complexidade, e, assim, podemos sempre saber mais acerca da sua vida privada, ficcional, do que jamais poderíamos saber na vida real.

Esta maior aproximação, compreensão e, por vezes, identificação com a personagem literária dá-se por conta do autor, também, tendo em conta que “people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist”, ou o autor, “wishes”; “their inner as well their outer life can be exposed” (p. 54).

Ainda seguindo o pensamento de E. M. Forster, podemos ver como este faz a comparação entre um ser humano e uma personagem. Enquanto no caso da personagem literária podemos ter acesso a todos os seus pensamentos, desejos e ambições, tornando-as quase personagens definitivas, com os nossos amigos e familiares, por mais que os conheçamos, não temos acesso aos seus pensamentos interiores e privados, havendo sempre um desfasamento entre a totalidade daquilo que eles são e aquilo que conhecemos deles.

Todavia, se tivermos em conta a vida de um ser humano, esta tem, de acordo com Forster, cinco factos inevitáveis: “birth, food, sleep, love and death” (p. 55). Será que as personagens literárias têm, necessariamente, de passar, vivenciar, estes acontecimentos? É certo que todos nascemos e todos havemos de morrer, mas será que isso são experiências nossas, ou não serão, antes, não experiências? Quando nascemos não temos consciência de tal coisa, apenas o sabemos porque nos relatam, e quando morremos, não podemos saber como é morrer, pois temos apenas uma ideia, sensação ou expectativa do que será morrer, tendo em conta que, num sentido simples, morrer é deixar de ser, deixar de estar. Deste modo, “our final experience, like our first, is conjectural. We move between two darknesses” (p. 55). É com este tipo de situações que o escritor e o escrevente criam as suas personagens, ainda que o seu nascimento seja figurado ou mera criação ontológica. A diferença está em que quem escreve e pensa sabe toda a vida dessa personagem, podendo embora optar por não dar conta de tudo o que conhece, pois

“how soon will he pick up his characters after birth, how close to the grave will he follow them?” (p. 56)

Após estas reflexões acerca do conceito e daquilo que pode ser a fenomenologia da personagem, Forster chega à conclusão de que é necessário fazer uma comparação e diferenciação entre *Homo Sapiens* e *Homo Fictus* que, a nosso ver, ainda hoje tem validade e pertinência. Ora, o *Homo Sapiens* é, portanto, o ser humano materializado, corporizado, aquele com quem vivemos no quotidiano, enquanto que o *Homo Fictus*

is more elusive than his cousin. He is created in the minds of hundreds of different novelists (...) He is generally born off, he is capable of dying on, he wants little food or sleep, he is tirelessly occupied with human relationships. And – most important – we can know more about him than we can know about any of our fellow creatures, because his creator and narrator are one. Were we equipped for hyperbole, we might exclaim at this point: ‘if God could tell the story of the Universe, the Universe would become fictitious’. (p. 63)

Assim, temos acesso aos ataques de pânico e de ansiedade de uma personagem que sente a saudade e a falta dos seus pais e do seu tio. Dá-se a humanização efetiva de João Domingos Bomtempo, o músico que em *Natureza morta* é mais que um compositor; é, sim, a personagem elevada a figura de papel capaz de enfrentar o tempo através da sua obra. Daí que

Em frente ao retrato dos pais, o pânico aconteceu. A morte e o horror de estar vivo. De novo, a inutilidade da música. Debruçou-se na janela tentando encontrar a respiração. (...) Literalmente, para sobreviver tinha de conseguir primeiro estar no mundo como se estivesse em um outro lugar qualquer, estar no mundo sem dar por ele. Tinha de estar no mundo como se já estivesse morto, só assim poderia efectivamente sobreviver. (Miranda, 1998, p. 105)

O *Requiem* é, portanto, de par com o livro de Paulo José Miranda, o texto capaz de immortalizar João Domingos Bomtempo não só como

músico de génio e talento, mas também como figura histórica elevada à personagem literária. Da história de Portugal até à história interior do protagonista, ficamos a saber que

é esta a razão do *Requiem*, esquecer de uma vez por todas as mortes que tenho carregado até aqui. (...) Sofri muito desde que regressei a Portugal. (...) Não se pode confinar a arte à técnica, à arrogância do homem. A arte é precisamente o contrário: a superação de qualquer saber fazer. (...) Esqueci-me de mim, da música e toquei a essência do mistério. (p. 125)

No ensaio *A salvação do belo*, Byung-Chul Han (2016) escreve que “da obra de arte provém um abalo que derruba o espectador” (p. 16). O belo atual, continua o filósofo, consiste numa ideia de polido, macio e suave, tanto no belo como no feio, de modo a não causar qualquer confronto com o espetador, eliminando, assim, qualquer *catarse* ou *pathos* libertador. Porém, a verdadeira missão do belo, seja ele harmonioso ou disfórico, grotesco, deverá ser sempre a revelação, a iluminação interior que vivifica, que liberta, que aprofunda e densifica o nosso conhecimento de nós próprios, dos outros e do mundo. A salvação do belo deve ser, portanto, a “salvação do que vincula” (p. 99).

Natureza morta é um romance que vincula a vida à morte, o transitório à eternidade, a realidade à ficção. Música e Literatura unem-se de forma a dar voz a uma figura e a um tempo a que de outra forma não teríamos acesso.

Em *Breves notas sobre música*, Gonçalo M. Tavares (2015) escreve:

O hidromel era uma bebida que algumas tradições associavam à imortalidade. Uma outra forma de garantir a imortalidade poderá ser a boa escuta, a boa audição. Como se a música pudesse transformar-se num recado, num segredo que permite que o mortal viva ainda mais um pouco. Eis, portanto, o que rapidamente se faz num país imaginário: uma orquestra ambulante de músicos-médicos tenta encontrar a música, não que salve quem está quase a morrer, mas que pelo menos adie um pouco a fatalidade. A morte nada respeita, já se sabe, surge de forma mal-educada em qualquer canto do mundo e em qualquer momento, mas podemos acreditar que, se um conjunto de

músicos encontrar a melodia certa para acalmar um moribundo, a morte, pelo menos, esperará um pouco para não interromper. (p. 11)

Ao pretender fugir de si próprio e da vida, a personagem entra assim no mundo da ficção, não interessando mais as conspirações contra Beresford, a pobreza e a miséria de Portugal nem a morte de Gomes Freire de Andrade.

No fundo e no fim, *Natureza morta* é um romance da história que não teve lugar na história, sendo assim, contado pela literatura, mármore capaz de eternizar como as estátuas e como os *Requiems*.

Referências bibliográficas

- Arnaut, A. P. (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Almedina.
- Bauman, Z. (1991). *O mal-estar da pós-modernidade* (M. Gama & C. Martinelli Gama, Trads.). Jorge Zahar Editor.
- Fokkema, D.W. (1988). *Modernismo e Pós-Modernismo*. Vega.
- Forster, E. M. (1974). *Aspects of the Novel*. Penguin Books.
- Han, B.-C. (2016). *A salvação do belo* (M. S. Pereira, Trad.). Relógio D'Água.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (R. Cruz, Trad.). Imago.
- Lourenço, E. (2017). *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Gradiva.
- Lyotard, J.-F. (s/d). *A condição pós-moderna* (J. B. de Miranda, Trad.). Gradiva.
- Marques, C. V. (Autor), & Castanheira, G. (Realizadora) (2020). *Herdeiros de Saramago* [Série de TV]. Midas Filmes.
- Miranda, P. J. (1998). *Natureza morta*. Cotovia.
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto Editora.
- Steiner, G. (1993). *Presenças reais* (M. S. Pereira, Trad.). Presença.
- Tavares, G. M. (2015). *Breves notas sobre música*. Relógio D'Água.

Fazer amor com o universo, sendo o cão da história: José Saramago, Lídia Jorge e Julieta Monginho^[1]

*Filipe Senos Ferreira**

1. Afirmer que há, no romance contemporâneo português, sobrevida de Saramago^[2] é dizer que nessas narrativas se (pres)ente – direta ou indiretamente e das mais variadas maneiras – a presença do escritor e o peso da sua obra. A este propósito é caso, aliás, para convocar, em jeito de analogia, um dos poemas da *Mensagem* referentes a D. Sebastião, no qual, a dado momento, se lê: “onde o areal está / Ficou meu ser que houve, não o que há”. O *Encoberto*, é certo, morreu na fatídica Batalha de Alcácer-Quibir. Subsiste, porém, enquanto mito e exemplo de ação, capaz de conduzir Portugal, a cabeça futura do *Quinto Império*, à grandiosidade dos tempos idos. Também a obra de Saramago, pese embora o desaparecimento físico do seu criador, continua viva e atuante. Não só porque é abundantemente lida e criticamente estudada, mas também por ser fertilmente acolhida na literatura de hoje. A ficção hipercontemporânea (Arnaut & Binet, 2018; Binet & Angelini, 2016) é, pois, propensa a diversos diálogos que a (re)inventam e a prolongam de maneiras multifárias^[3].

As comemorações oficiais do Centenário quiseram salientar este facto e, cumpre dizê-lo, cabalmente o fizeram. Sob a designação de *Legados saramaguianos*, salientaram-se as relações plurais que, com Saramago, estabelecem diversos escritores de língua portuguesa seus sucedâneos, alguns dos quais galardoados com o prémio que leva o

* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro.

¹ Este ensaio é financeiramente apoiado pela União Europeia e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da Bolsa de Investigação para Doutoramento – FCT (com a referência 2022.12108.BD).

² Veja-se, por exemplo, Reis (2022).

³ Para além destas relações de natureza endoliterária, há também sobrevida de Saramago em domínios transliterários, no cinema, teatro, música, artes plásticas, ópera, dança, etc. A este propósito, consulte-se, por exemplo, a edição 1359 do *Jornal de Letras*.

nome do autor do *Ensaio sobre a cegueira* (Fundação Círculo de Leitores, 2024). Ana Margarida de Carvalho, Adriana Lisboa, João Tordo, José Luís Peixoto, Dulce Maria Cardoso, Bruno Vieira Amaral, Gonçalo M. Tavares e Afonso Reis Cabral são os *herdeiros* selecionados (PLJS, 2024). Para eles, Saramago, por motivos de ordem vária, constitui, efetivamente, uma *pedra no meio do caminho*, como largamente se foi salientando^[4]. Sobre o dito e, diversas vezes, redito, não vale, portanto, a pena insistir. Derivemos, antes, para distintos domínios e centremos a nossa atenção hermenêutica sobre autores outros, menos colocados em diálogo cruzado com Saramago.

Socorrendo-nos, neste ponto, da expressão de Charles de Gaulle, podemos ver o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* como uma “estrela fixa do universo literário” (Marques, 2013, p. 130). Bem luzidia no nosso espaço astral, é impossível que a estrela-Saramago não influencie outros seus parceiros de mister. Abelaira (1996) afirma: “Certos sentimentos do Pessoa, nós interiorizámo-los. Sem o Pessoa seríamos outros e é essa a diferença entre um grande escritor e um escritor simplesmente bom” (p. 244). Se substituíssemos, no passo transcrito, o nome do criador da *côterie inexistente* por Saramago, a frase continuaria a fazer total sentido. De facto, também o autor de *Memorial do Convento* foi – e evite-se, com isto, cair na cilada dos lugares-comuns – um *grande escritor*. Nessa qualidade, o Nobel figura entre aqueles que marcam presença tutelar na atmosfera literário-cultural. Esses escritores, mesmo se nunca lidos, são lidos por “osmose”, para rentabilizar a expressão de Manuel António Pina (2016):

Mesmo sem os lermos, andam por aí no ar e na cultura que respiramos, como um fluido em que estamos permanentemente mergulhados; a sua presença em nós opera-se, naturalmente, quanto mais não seja por osmose. Posso nunca ter lido Shakespeare ou Goethe, mas leram-nos aqueles que eu li, ou aqueles que foram lidos por aqueles que eu li. *Escreve-se sempre com (...) o passado.* (p. 19; itálicos nossos)

⁴ A título exemplificativo, ouça-se a conversa de Carlos Reis com Afonso Reis Cabral (Município de Oeiras, 2022).

Neste estudo, defendemos que Lídia Jorge e Julieta Monginho relevam *escrever com Saramago*, tendo interiorizado, em termos intertextuais, a obra do Nobel português, da qual, consciente ou inconscientemente, se aproximam de maneiras múltiplas. Para a consecução deste propósito de análise, leremos *Misericórdia*, de Lídia Jorge, companheira de geração de Saramago e, ainda, sua amiga (cf. Rodrigues, 2022, p. 223), e *Um muro no meio do caminho* (2018), de Julieta Monginho.

2. O mais recente romance de Lídia Jorge, *Misericórdia* (2022), é protagonizado por uma idosa, Maria Alberta, também conhecida por Alberti, instalada, há mais de dois anos, num lar de terceira idade, o Hotel Paraíso, no qual acaba por sucumbir após ter contraído COVID-19, em 2020. A filha de Maria Alberta é uma romancista consagrada, com diversos livros publicados^[5]. Nas suas idas ao lar, recebe diversos conselhos e alguns julgamentos de Alberti. Em certo encontro, a mãe critica-lhe o tom triste com que terminam as suas narrativas, e remete-a para a imperiosa necessidade de as dotar de finais felizes, forma, aliás, de “animar” os leitores. Numa outra situação, diz-lhe para se aproximar da História oficial, tratando ficcionalmente, e em exclusivo, pessoas reais, importantes e célebres. Mais especificamente, aconselha-a a colocar

⁵ São evidentes, neste romance, os contornos autoficcionais, repudiados, em certa medida, pela própria Lídia Jorge. Este livro resulta do pedido da sua mãe (Maria dos Remédios, também tratada por Maria Alberta), que vivia na Santa Casa da Misericórdia de Boliqueime e faleceu vítima de COVID-19. Num jogo que se institui com o leitor, e que reclama a sua atenção e biblioteca leitora, uma das personagens atribuída a um dos universos ficcionais da filha de Maria Alberta é, na verdade, proveniente de *Combateremos a sombra*, Osvaldo Santos. Este exemplo permite-nos avançar com uma identificação entre personagem ficcional (a filha de Maria Alberta) e entidade empírica (Lídia Jorge). Vejamos o excerto de *Misericórdia* onde é clara a “sobrevida” da personagem: “Pensei em vários dos teus livros, todos com o mesmo defeito. Era só tomar um deles ao acaso. Escolhi aquele em que um médico, boa pessoa a ponto de usar no seu consultório um caderno para apontar os nomes dos pacientes, com uma dupla marcação – se a tinta, o cliente pagava, se a lápis, o cliente era grátis – e dias havia em que a coluna das marcações só estava escrita a lápis. Lembrei-lhe o título o enredo. (...) Disse-lhe – “Lembro-me muito bem do final desse teu livro. Mataste-o. Colocaste uma pistola caída a seu lado, puseste-lhe um orifício mortal na têmpora direita, seis pedras suspeitas junto ao seu cadáver. Mais ainda, enterraste o homem num local não sagrado, e quando o cortejo caminhava atrás da urna, entre ciprestes altos, puseste uma rapariga a cantar umas canções antigas, com palavras que diziam o contrário do que se passava. E assim terminou a vida de um homem justo” (Jorge, 2022, p. 87).

a narração na boca de personagens referenciais ou, em alternativa, a convertê-las em objeto da própria trama. Sugere, para o efeito, diversos nomes, como Jesus Cristo, Gandhi, Churchill, Nelson Mandela ou mesmo Madre Teresa de Calcutá: “Escreve então sobre as figuras da história presente, ou muito próxima. Mas figuras célebres, reconhecidas por toda a gente” (Jorge, 2022, p. 114). Estas sugestões estão, contudo, nos antípodas do que faz a escritora:

No conjunto, os teus livros são um *vale escavado num deserto repleto de gente pobre*. Rotos, descalços, abandonados, loucos, emigrados sem eira nem beira, imigrantes sem lugar onde cair mortos, raparigas feias que todos enjeitam, pelintras de todo o jeito, gente assassinada, gente que se atira à água para morrer, para o destino, em troca, lhes salvar os filhos, gente sem religião, sem abrigo, sem pátria, sem casa, sem modos nem figura. E eu só me pergunto porque te sentes atraída por esse tipo de criaturas. *Figuras que não se levantam do chão. Miseráveis entre os miseráveis*. Ora diz-me, quem gosta de lidar com a vida dos miseráveis? (...) tu escreves sobre pobres de que ninguém conhece o nome. Como tua mãe, pergunto-me porque escreves sobre esse tipo de figuras e não sobre as outras, as que vencem, as que ficam, as que toda a gente já conhece, os fortes, os bons, os heróis, os santos, os válidos... (p. 111; itálicos nossos)

Os feitos heroicos e aqueles que os realizam – “os fortes, os bons, os santos, os válidos” – são, no entender de Maria Alberta, os únicos dignos de figurar nas narrativas literárias, até porque suscitariam, junto do público, uma melhor receção. Todas as outras figuras sem nome – que integram o tal vale escavado (ou *vale de lágrimas*) a que se alude no excerto anterior – são, pelo contrário, isentas de dignidade histórica e, por isso, não deveriam, segundo Alberti, figurar em qualquer romance. Para grande desilusão de sua mãe, a filha de Maria Alberta toma como heróis das suas obras não os que a história oficial consagrou, mas, numa referência intertextualmente explícita ao romance saramaguiano, os que mal se “levantam do chão”, os oprimidos, sofredores, desvalidos, os miseráveis, aqueles que o discurso historiográfico tende a silenciar ou a tratar superficialmente.

Longe de alguma vez corresponder a eventuais pretensões de objetividade e cientificismo, a História é, em boa verdade, um construto, uma interpretação altamente subjetiva dos factos, e, nesse sentido, uma espécie de artefacto literário. *A História é a suprema ficção*, vaticinava Eduardo Lourenço (Letria, 2014). E assim é porque, míope e seletiva, inevitavelmente reproduz a ideologia do poder, do vencedor, fixando uma visão, em detrimento de tantas outras possíveis. A filha de Maria Alberta, intuindo isso, propõe uma leitura transgressiva do passado. “Espia da História” (Jorge, 2022, p. 115), não a vê da posição do dominante, mas sim do ponto de vista do inferior, do débil. Desse modo, a romancista escreve uma *outra história*, a que nos é sonogada pela historiografia. Assim afirma:

Porque eu não me sento à mesa daqueles que fazem a História, a cada um o seu lugar. Mesmo quando me aproximo dessa mesa, é para me sentar debaixo dela, encoberta pela toalha, sem que ninguém me veja, e fico entre os pés, ouvindo o que dizem e o que fazem os comensais. Registo sobretudo como caem no chão as suas migalhas, cheiro-as, avalio-as, trinco-as, como-as às vezes, para saber de que se alimentam os que participam do banquete, e como vivem de migalhas os outros, os que ficam às tenças dos seus actos e palavras. É aí que a sua filha se encontra, escondida, à escuta, debaixo da mesa. Uma espia da História, mais nada. (Jorge, 2022, p. 115)

O comprometimento com a realidade circundante, numa lógica de abnegado humanismo altruísta, é notório na assunção da posição de inferioridade perante esta mesa onde se encontram os célebres comensais, que poderiam corresponder às *grandes figuras*, que sua mãe a aconselha a tratar ficcionalmente. Perante essa mesa, coloca-se debaixo dela, apartada das figuras do poder e bem perto dos desvalidos, que *vivem de migalhas*. Não só adota essa posição fraternal – e silenciosa, reservada, escondida e muito solidária – como também analisa criticamente o que a rodeia: o que comem, fazem e dizem as figuras do alto, e como chegam aos homens de baixo *as migalhas* de que se sustentam. Mais do que generosamente se colocar ao nível dos *miseráveis*, a romancista assume uma postura de questionamento crítico, algumas vezes subversivo: “eu

sou um *cão da História*, vivo para farejar os seus movimentos, denunciá-la, mordê-la, traí-la. Não sou sua parente, sou sua adversária” (p. 116; itálicos nossos). Trata-se, aqui, da possibilidade de a ficcionista fomentar visões críticas (algumas vezes, alternativas) da História, acolhendo nas suas tramas, numa lógica subversiva, anti-heroico-individualista, os anónimos e obscuros^[6]. Testemunha do seu tempo, a filha de Maria Alberta pretende acerrimamente melhorá-lo. Os seus romances são, deste modo, uma espécie de “museu para ensinamento da sociedade inteira” (p. 162). De facto, colocando-se “junto das pequenas coisas”, “fala[ndo] do pequeno mínimo” (p. 164), ela pretende “fazer amor com o Universo inteiro” (p. 162).

A postura que temos vindo a descrever, sendo a da escritora inserta na trama de *Misericórdia*, ressuma muito do que ecoa nos textos da própria Lídia Jorge, todos eles repletos, como é sabido, de um intenso pendor humanista e fraternal. A escritora, como nota Isabel Cristina Rodrigues (2022), “escolheu sempre o chão do mundo como morada primacial das suas narrativas” (p. 224). Entre literato ficcional inscrito na trama narrativa e autora real existe, pois, uma forte identificação. Aliás, é a própria autora quem, em voz própria, no *podcast A beleza das pequenas coisas* (Mendonça, 2022), subscreve integralmente a conduta da filha de Maria Alberta, reconhecendo-a como muito próxima à sua.

Num texto intitulado “O romance como crónica do tempo”, Lídia Jorge (1996) define-se como “testemunha de tempos e espaços” (p. 23). E, tal como a filha da protagonista de *Misericórdia*, é solidária em relação aos mais necessitados. É desejo da autora empírica, desde que começou a escrever, calçar (ainda que metaforicamente) os que ainda andam descalços^[7]. A sua literatura de empenhamento humano e social

⁶ Esta posição desedifica e entristece, quase revolta, Maria Alberta, que se sente, de alguma forma, traída pela filha: “Custa-me aceitar a ironia da vida. Em tempos eu tive uma criança que alimentei ao peito, e depois, para que não crescesse sem tomar leite, ia buscar um púcaro dele a cada manhã, a vários quilómetros de distância, tão cedo que ainda ia a horas de ver ordenhar a vaca. Eu lhe talhei a roupa, a ensinei a ler e a escrever, eu a levei às escolas por onde andou, até que se fez adulta e autónoma, e agora, depois de tudo isso, diz de si própria que se sente um cão. Um cão da História” (Jorge, 2022, p. 129).

⁷ “Delimitei o que posso fazer, reagindo com ficção aos tempos que passam, ao tempo que passei. Porque foi o tempo de que sou testemunha e tem sido uma riqueza enorme, e porque o país que habitamos é um país pobre, periférico, que no final do século XIX ainda tinha traços

é uma forma de (auto)gnose: tem a capacidade de explicar o mundo e de melhor o compreender, procurando melhorá-lo, também. Assim podem ser lidos quase todos os seus romances. Isabel Cristina Rodrigues (2022), a este propósito, afirma:

Para além do que sucede em *O dia dos prodígios*, é igualmente esta (a de testemunha de um tempo que passa) a condição inerente a romances como *A costa dos murmúrios* (1988), *O vento assobiando nas gruas* (2002), *Combateremos a Sombra* (2007), *Os Memoráveis* (2014) ou *Estuário* (2018), todos eles romances absolutamente fundamentais para compreendermos o tempo que é ou foi o nosso e para nos compreendermos a nós dentro desse tempo. (p. 226)

As obras de Lídia Jorge são, em boa verdade, de uma escritora “enraizada nas coisas sociais, [com] um imaginário que também é social [e com] causas [a defender]”, como confessa a própria (Melo, 2022, p. 48). É que, como se sabe, “em vez de voltar as costas ao mundo contemporâneo, Lídia Jorge agarra-o, espreme-o e faz com que dele saia a violência, a corrupção, a mentira e todos os nossos miseráveis pequenos segredos” (Mace-Scaron *apud* Silva, 2013).

Com respeito à relação entre História e ficção abordada em *Misericórdia*, Lídia Jorge – autora de diversos romances em que a temática histórica é nuclear^[8] – afirma que a literatura lava com “lágrimas ardentes” aquilo que é a frieza da História. Por isso, avança ela, em entrevista a Galeno Amorim (Canal do Galeno, 2022), os olhos frios

arcaicos muito fortes. (...) Quando comecei a escrever contei a história das crianças sem sapatos da minha escola, dizia-se que eu contava essa história porque era marxista. Eu respondia que não era marxista, que contava aquela história porque é real e porque a Humanidade se divide em dois grupos, aqueles que têm sapatos e os que não têm sapatos” (Lucas, 2021, pp. 23-24).

⁸ As suas obras, reconhece Isabel Cristina Rodrigues (2022), “colocam-nos em face de questões tão fundamentais como, por exemplo, a do desaire colonial português, a do tormento do racismo e do silêncio no espaço da família, a do terror da corrupção e do crime, a da pedra no sapato que o 25 de abril impôs à História das nossas últimas décadas e, por último, a da grande crise socioeconómica (e ético-moral) por que passámos e se colou a nós do mesmo modo como o fizeram os versos esplendorosos da *Ode Marítima* à mão de Edmundo Galeano, o jovem aprendiz de escritor do romance *Estuário*” (p. 226).

da História – que criva, sob determinado prisma e baseando em dada ideologia, os factos, os números e as entidades que nela surgem – precisam dos olhos da literatura, muito mais livres e capazes, por exemplo, de reconstruir a intimidade, os vazios historiográficos. Em entrevista à revista *LER*, afirma, a propósito da Guerra Colonial: “a certa altura, percebi que a memória individual se iria perder rapidamente, que cada um iria ficar com a sua própria narrativa e que a História oficial, a História dos historiadores, iria transformar experiências em factos com datas e números, engolir tudo o resto e torná-lo ascético” (Melo, 2022, p. 45). Com um olhar renovado, contrário ao dos historiadores, os ficcionistas (e muito particularmente a autora de *Combateremos a sombra*) têm a capacidade de entrar pelas “portas pequenas/transversais da História” (Mendonça, 2022), e, fraternalmente, verem, as migalhas e perspetivarem quem vive delas, alertando-nos para a crueza da realidade e impedindo uma visão “ascética” da História⁹. Estes escritores fazem, em suma, *amor com o universo*: porque têm um olhar amante, de fraternidade humanista, um olhar misericordioso e de compaixão para o que os rodeia. Esse olhar não é meramente contemplativo, mas antes altamente ativo e produtivo: refletindo sobre a essência humana, e sobre o tempo que é/foi o nosso, impele-nos, por intermédio da arte, à (tentativa de) construção de uma melhor realidade. É Lídia Jorge que, em voz própria, afirma:

Para mim é absolutamente fundamental a ideia de que a literatura nos diz que nós nos temos uns aos outros. (...) Olho para as estantes e elas dizem-me duas palavras: “apelo à fraternidade”. Não é a fraternidade simples da distribuição das coisas, no sentido sindical do termo. Não é a fraternidade de natureza política. É uma outra fraternidade: é o reconhecimento de que o meu irmão existe e tem uma narrativa que me implica. (Melo, 2022, p. 48)

⁹ Esta postura havia já sido adotada em outros romances, como *A costa dos murmúrios* ou *Os memoráveis*, “textos que acabam por expor à luz da própria escrita a instabilidade fundacional que sustenta o discurso da História, instabilidade esta que a multiplicação de versões e depoimentos acerca de alguns episódios destes dois romances acaba por pôr a nu” (Rodrigues, 2022, p. 228).

A atração saramaguiana pela História é bem conhecida, constituindo uma das “traves-mestras” da sua produção ficcional (Arnaut, 2008). A ela se associa o tutelar empenhamento social, ideológico e humanitário de Saramago, que, *vivendo no desassossego*, dizia ser seu propósito *escrever para desassossegá-lo* (Arnaut, 2008). Guiado por este intuito, também Saramago faz do romance um “museu para ensinamento da sociedade inteira”, atendendo ao “pequeno mínimo”, se quisermos empregar expressões de *Misericórdia*. Bom exemplo disso é, aliás, a crítica plasmada em *Levantado do chão* à opressão a que sujeitavam os pobres trabalhadores alentejanos,

camponeses rudes obrigados a alugar a força dos braços a troco de um salário e de condições de trabalho que só mereceriam o nome de infames, cobrando por menos que nada a vida a que os seres cultos e civilizados que nos prezamos de ser apreciamos chamar, segundo as ocasiões, preciosa, sagrada ou sublime. (Saramago, 2018, p. 4)

A pulsão delatória face às opressões e violências de ordem diversa está igualmente presente, por exemplo, em *Os poemas possíveis* ou mesmo em *O ano da morte de Ricardo Reis*, com o médico, protagonista da narrativa, a circular em cenário totalitário e de guerra fratricida. A adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos, dos pobres, oprimidos e injustiçados é também evidente em *Memorial do Convento*. Os grandes da História (D. João e sua esposa, que equivaleriam aos tais *comensais* ou aos *célebres e importantes* a que se referia a filha de Maria Alberta) são minorizados e subalternizados. E, em compensação, os esquecidos e anónimos da História são agigantados e elevados a heróis. Valorizada e ouvida, neste romance, é a

multidão de milhares e milhares de homens com as mãos sujas e calosas, com o corpo exausto de haver levantado, durante anos a fio, pedra a pedra, os muros implacáveis do convento, as salas enormes do palácio, as colunas e as pilastras, as aéreas torres sineiras, a cúpula da basílica suspensa sobre o vazio. (Saramago, 2018, p. 5)

Usando a imagem de Lídia Jorge, fica evidente, parece-nos, que Saramago, ao invés de se sentar à *mesa da História*, optara por ficar pelo subsolo, ao lado dos *miseráveis*, fazendo, dessa maneira, “amor com o Universo”.

O que temos pretendido demonstrar é claro, mas, ainda assim, explicitemo-lo: o que diz Lídia Jorge, quer em voz própria, quer através da criatura de papel de *Misericórdia*, serve para analisar (e refletir) não só (sobre) a sua própria produção romanesca, mas também dialoga com a postura autoral de Saramago e com muitas das suas obras. Notemos que, antes de nós, este fértil diálogo foi lucidamente realçado por Isabel Cristina Rodrigues (2022), através da análise da obra de Lídia e do seu respetivo cotejamento com a do Nobel. A ensaísta defende que as produções ficcionais de Saramago e de Lídia Jorge, detentoras de “idêntico ADN” (p. 223), estabelecem entre si uma “espécie de amizade” (p. 223), análoga, de resto, como começa por salientar, à que estabeleceram os seus criadores. A autora de *O dia dos prodígios*, defende Rodrigues, sempre se abeirara “da lombada interminável de Saramago” (p. 224), havendo herdado desse exercício aproximativo “a necessidade de selar o compromisso com a escrita fincada do chão” (p. 226). Ambos os escritores, Saramago e Lídia Jorge, se relacionam com o seu tempo e com a sua História (recente ou passada). Abeiram-se dela, não para se *sentarem à sua mesa*, mas debaixo. Em contracorrente com o discurso historiográfico oficial, quiseram dar voz aos desvalidos (excluídos, minoritários), aos extremamente pequenos, que, da sua pequenez efetiva, conseguiram, por intermédio da ficção, ver-se elevados a heróis:

Lídia Jorge e José Saramago parecem partilhar, no entanto, e sem incómodo de quaisquer fissuras, a convicção de que o sentido possível da História não estará nunca completo sem o reconhecimento que é devido aos seus heróis anónimos[.] (Rodrigues, 2022, p. 230)

Militantes, ambos, da denúncia de opressões, arbitrariedade e desigualdades sociais e políticas, os seus textos balizam-se por um fundo humanístico: a literatura é o espaço do reconhecimento dos direitos e base da fraternidade. Por que razão Saramago e Lídia Jorge não falaram

dos *célebres heróis* como teria aconselhado Maria Alberta? Se uma resposta única houvesse para esta questão, encontrá-la-íamos nos lábios de um dado voluntário, que lê, em certas situações, para a protagonista de *Misericórdia*. Quando lhe apresenta o conto “Cavatori”, que toma como personagens os pobres trabalhadores do mármore, facto curiosamente muito próximo de *Memorial do Convento*, assim se lê:

“E porque acha que o autor desta história em vez de se interessar por esse general se interessou antes pelos talhadores de mármore? Ou de outro modo, porque prestou atenção aos miseráveis desses *talhadores*?” Fiquei à espera. (...) Ele respondeu – “A isso não lhe sei responder. *Só sei que é justo e belo.*” (Jorge, 2022, p. 298; itálicos nossos)

3. Nunca se eximindo das suas “responsabilidades como cidadã” (Vasconcelos, 2018), Julieta Monginho pretende interrogar o seu tempo e, conseqüentemente, qual Saramago, inquietar-nos^[10]. *Um muro no meio do caminho* (2018), vencedor do prémio literário Fernando Namora, presta-se a isso mesmo, analisando, em território ficcional, a condição humana e os muros que nos emparedam, conforme se explicitará adiante.

Eivado, tal como sucede com *Misericórdia*, das vivências de Julieta Monginho, decorrentes da missão humanitária em que esteve envolvida na Grécia, este romance trata ficcionalmente o drama da crise de refugiados que, recentemente, assolou (e continua assolando) toda a Europa. Nele, acompanhamos J., voluntária portuguesa, figura em trânsito com “existência real”^[11], que auxilia nas tarefas do campo de

¹⁰ A própria autora afirma: “A minha ambição, como a de qualquer escritor, é ter um *olhar simultaneamente microscópico e macroscópico relativamente à natureza humana*, a este mistério incrível que é o facto de termos uma raiz tão comum, de sermos tão irmãos na humanidade, tão iguais na humanidade, e, ao mesmo tempo, de sermos tão singulares, tão iguais a nós próprios. Eu acho que a *literatura serve para interrogar*. Para além disso, essa possibilidade de alargar os mundos, de pôr as pessoas a questioná-los... Um livro que nos deixa com mais certezas do que interrogações não é um livro muito interessante. Poderá ser um bom passatempo, mas não é a leitura mais aliciante. No fim, os livros que nos causam mais *intranquilidade* talvez sejam aqueles que mais nos marcam” (Vasconcelos, 2018; itálicos nossos).

¹¹ Também J. se tratará de uma projeção ficcional da própria autora empírica. Além da coincidência da primeira letra (J.), na nota final do romance lê-se: “Este é um livro de ficção.

recepção, acolhimento e triagem de refugiados políticos ou religiosos, na Ilha de Chios, na Grécia. Na labuta que lhe coube, J. contacta com diversas figuras marginais às quais dá voz e que surgem identificadas na lista de personagens com que abre o romance. Dela se podem salientar umas quantas. Amina, a jovem que regista os sonhos num caderninho e que quer (e consegue) fugir com Omid, fazendo-se, para o efeito, passar por homem. Omid, um defensor da paz e da liberdade, valores pelos quais se pugna e que, ajudado por um intérprete, Juan, acabará por ser bem-sucedido na entrevista que, conseqüentemente, lhe concederá o asilo de que necessitava. Ashman, a amiga grávida que deseja ir ter com o marido à Alemanha. Ou Shayma, *a dor em pessoa*, que perdeu tudo o que tinha na vida, pessoas, objetos e incluindo a sua identidade.

Um muro no meio do caminho desafia-nos a uma contínua reflexão crítica. Assumindo um carácter particularmente desconcertante, que nos impede de ficar indiferentes à sua leitura, este romance pretende provocar “arrepios” ao “transmitir o sobressalto humanitário e interrogar o humano” (Monginho, 2018, p. 105). Essa é a missão da arte no entender de J., que tem em mãos a missão de contar as histórias dos refugiados e também dos que se mobilizam para os ajudar: “vê e conta. Vê e conta com os teus olhos que aqui, agora, são olhos para o mundo. Enquanto puderes olhar de frente não vires a cabeça” (p. 90). Sendo os olhos de J., *olhos para o mundo*, também são, bem vistas as coisas, os olhos de que a nossa consciência carece para ter mais sensibilidade (se quisermos, fraternidade) para com o *outro*.

J. pretende, portanto, sensibilizar-nos e trazer à superfície uma discussão sobre o ser humano, especialmente, sobre os refugiados – esses sobreviventes agonizantes, fugitivos do inferno, que, com as vidas em suspenso e o futuro toldado pela incerteza, se veem impelidos a superar uma “maratona de obstáculos” (p. 13). Note-se, desde já, que Julieta Monginho, através da sua narradora homodiegética, se adentra por domínios subjetivos em termos da apresentação das personagens. Sejamos mais claros: os refugiados não são perspetivados no seu todo, como massa amorfa, igual, como amiúde sucede nas imagens televisivas

Nenhuma das personagens, excepto J., corresponde a uma pessoa real” (Monginho, 2018, p. 245). Tal como *Misericórdia*, também este romance assume certos contornos autoficcionais.

ou jornalísticas (cf. Mancelos, 2021). Antes pelo contrário, a trama romanesca incide sobre alguns deles, que são humanizados, porque dotados de um mundo interior, de sonhos, projetos, objetivos, amores e desamores.

Além de uma visão tão lúcida quanto impactante sobre o drama dos refugiados, motivado pela instável conjuntura política e bélica na Síria e noutros países do Médio Oriente, critica-se, nesta narrativa, a maneira como os refugiados são acolhidos em território europeu. Fugindo aos horrores da guerra ou à intolerância político-ideológica dos seus países de origem, resta-lhes agora, chegados a território europeu, uma espera em condições indignas: “Esquecidos de todos. Não esquecidos, humilhados. Hostilizados, por muitos” (Monginho, 2018, p. 98). Para este sentimento de humilhação muito contribuem a fome e os cuidados de saúde precários, quase inexistentes, ou as parcas e más condições de salubridade nos locais onde vivem. A ilha “oferece pouco mais do que o chão sem cadáveres e o céu sem explosões” (p. 40), pois não há casas de banho suficientes, nem mesmo luz. Os refugiados são, ademais, ostracizados pelas populações locais, altamente xenófobas, e os responsáveis pela sua segurança, ao invés de garantirem segurança, acabam – paradoxalmente – por a pôr em causa. Relembre-se o caso do jovem Saud, violado por um polícia.

Excetuando o caso dos voluntários – que “querem vencer a hostilidade dos europeus, tão prontos a renunciar à defesa dos direitos humanos, a escorraçar os fracos e a submeter-se aos fortes” (p. 150) –, denuncia-se, neste romance, a falta de fraternidade e de solidariedade de uma Europa ausente quando em presença de uma “emergência humanitária” (p. 218). Dotada de valores dos quais faz alarde^[12], e auto-proclamando-se aberta, multicultural, disponível a receber, a Europa, em momentos de necessidade, como aqueles em que o romance se centra, fecha-se, xenófoba, sob a justificação de burocracias legais. De facto, a distância existente entre ter o direito e fazer uso dele é colossal e a obra dá bem conta disso, fazendo os refugiados aguardar, com a

¹² “As pessoas em fuga limitam-se a apelar não aos impulsos, mas aos valores estruturantes com que a Europa dos *néons* pavoneia a sua superioridade perante os povos bárbaros. A Síria é um teste para a Europa” (Monginho, 2018, p. 119).

vida suspensa, pelas autorizações^[13]. É que, embora “tenham direitos, sejam seres humanos e não constituam uma ameaça”, como se pode ler na página *Through Refugee Eyes* inscrita no romance (p. 119), eles são tratados justamente como animais ameaçadores, com direitos reduzidos e de lenta aplicação.

Esta obra dedica-se, também, a reflexões sobre a condição da mulher no espaço familiar e social mínimo de que lhe é permitido dispor. A dado momento, lê-se: “Olhar o mundo de uma posição vertical, de baixo para cima, eis uma aprendizagem dificultada às mulheres, ao ponto de grande parte delas se familiarizar com o chão e mirrar até ele” (p. 172). Confundindo-se com o chão, a mulher é objeto exclusivo de sexualidade, educada, portanto, “para acatar as palavras alheias como superiores à sua palavra minúscula, sílabas curtas, gaguejadas” (p. 51), e, conseqüentemente, forçada a manter-se afastada de qualquer tipo de pensamento crítico. A narradora questiona as normas sociais associadas à mulher, desafiando diversas vezes Asmahn, mulher cegamente cumpridora das prescrições culturais e familiares, a emancipar-se^[14].

Um muro no meio do caminho é, pois, um romance não sobre *um*, mas sim diversos muros, que limitam e oprimem as personagens que o integram. Desde logo, o muro do direito internacional que prende os refugiados na ilha grega, suspendendo-lhes as vidas, e impedindo-os de avançar para a Europa. Mas há também o muro da cultura e das instituições (familiar, política, religiosa) que, por exemplo, empareda a mulher, aparentando-a como uma “prisoneira” (p. 29).

Propõe-se, nesta obra, um olhar de solidariedade perante os que perderam tudo. É o caso, por exemplo, da síria Shayma, cuja dor, angústia e solidão são motivadas pela violência de haver perdido filhos, pais e marido: “tudo lhe foi arrancado, deixando-lhe um fio de vida tão fininho que é quase impossível enfiá-lo numa agulha para o coser a um sonho” (p. 69). Não se pense, contudo, que só os refugiados são atingidos pela

¹³ Julieta Monginho traz o seu saber de Magistrada do Ministério Público, para tecer uma crítica ao direito internacional (cf. Monginho, 2018, p. 175).

¹⁴ E, além disso, com travo irónico, desdenha o facto de as mulheres terem de ser apartadas e escondidas nos lugares de culto dos homens, “pois que seria deles, coitados, se no momento de se dirigirem a Alá, baixando a cabeça no solo, dessem com os traseiros femininos erguendo-se, redondos a escassos centímetros do pecado” (Monginho, 2018, p. 49).

infelicidade. Também Ann, uma professora de inglês europeia, tal como Shayma, está totalmente sozinha, pois o seu marido saiu de casa levando consigo o filho^[15]. O que devolveu a Ann o sentido da vida? Começou a dar aulas de inglês, apaixonou-se pelo seu primeiro aluno, Hamid. O amor e o sentimento de missão foram, pois, o paliativo necessário ao abandono dos comprimidos para dormir e estímulo para alcançar a felicidade almejada. O amor ao outro é, em suma, o segredo para viver.

Este romance configura um apelo aos valores da liberdade, igualdade e fraternidade, à aproximação, ao entendimento do *outro*, afinal não tão distante ou diferente de *nós*. O amor surge, com efeito, como corolário lógico desse exercício de aproximação necessária. Se notarmos, só os que encontram na ajuda do seu semelhante o remédio para os seus males^[16] ou no amor a sua razão de viver conseguem sair do limiar de sobrevivência em que se encontravam e viver na plenitude. Só o amor é capaz de restituir a humanidade que, isolados na Grécia, parecem perder. Veja-se o caso de Shayma, a propósito de quem a narradora afirma:

O psicólogo ia ajudar. A água podre que circulava no seu sangue iria sair em borbotões, formando um poço escuro à volta de Shayma. Um poço do qual apenas sairia sacudindo braços, pernas, garganta, e com a ajuda de mais que a puxassem pela blusa. Quem a puxasse veria Shayma vir à tona, corpo que bebe o ar pelo hábito de se manter vivo. Mas não conseguiria vê-la sair pelo próprio pé, com desejo de caminho, se não lhe oferecesse um pensamento para o amor. *O coração de Shayma teria de procurar alguém fora do corpo que pudesse substituir a água negra por um fio de sangue limpo e quente.* (p. 72; itálicos nossos)

¹⁵ “A razão de Ann era uma fuga, idêntica à dos que perderam tudo no país de origem. Se uns tinham perdido casa, terra, entes queridos, Ann tinha perdido o mesmo, na sua terra europeia, numa outra guerra. Guerra sem nuvens de fumo nem derrocadas de cidades, apenas os estilhaços íntimos de quem vê os que ama baterem com a porta sem dizer adeus – o marido e o filho adolescente. Assim, à mesma ilha, naufragos de idênticas perdas vieram aportar: Ann e Shayma, Ann e Asmahn, Ann e Amina, Ann e Eleni” (Monginho, 2018, p. 127).

¹⁶ Ann ou Shayma são exemplos disso, como já dissemos. Poderíamos também aduzir o caso de Juan, intérprete. Além de ajudar Omid na preparação da entrevista necessária à aceitação do seu pedido de asilo, faz traduções humanistas: escolhe palavras, no sentido de mitigar a dor de quem as escuta, por exemplo de uma mãe cujo filho nasceu prematuro e que bem poderá vir a sucumbir.

A relação entre Amina e Omid, amantes que engendraram um plano de fuga em conjunto, é igualmente bom exemplo do poder do amor na revigoração dos indivíduos e da (re)conquista de estímulo vital, ou, se quisermos, do (re)encontro de “uma rota habitável” (p. 72), capaz de acalmar a dor que as circunstâncias em que se veem imersos lhes despoleta.

Este romance abeira-se das “*vidas apanhadas do chão*” (p. 100; itálicos nossos), expressão que não deixa de remeter-nos, explicitamente, para o romance do Nobel, *Levantado do chão*^[17]. Dá-lhes voz. E, como Lídia Jorge, mostra a realidade de outra forma. Escreve sobre os esquecidos e hostilizados, que, mal recebidos na Grécia, vivem em condições deploráveis, desumanas. Critica a Europa, recrimina a xenofobia e a misoginia e apela a valores humanistas e fraternos basilares. Além disso, qual Saramago (que, também ele, terá escrito sobre a história recente^[18]), pretende colmatar os *vazios da História*, falando não só de refugiados, mas também de voluntários. Num exercício semelhante ao do Nobel, quando elenca os nomes, por ordem alfabética, dos fazedores do Convento de Mafra, também a narradora, em jeito de tributo, elen-cará os nomes dos voluntários: “O nome de cada um, querem dizê-lo? Eu chamo-me Lola, eu sou Ed., Mathilda, (...) Pietro, Marie, Ahmin, Samina” (p. 96).

Tal como há, nesta narrativa, *muros no meio do caminho*, também assim há *pedras*. Saramago é, indubitavelmente, *uma pedra no caminho* de Julieta Monginho, escritora, mas antes disso (e simultaneamente) leitora, certamente também da obra do autor de *Ensaio sobre a cegueira*. Além da referência intertextualmente marcada à obra do Nobel, junta-os

¹⁷ Além desta referência à obra do autor, podemos encontrar uma outra, relativa a *A jangada de pedra*. A dada altura, lemos: “a Turquia vai-se afastando da Europa como se se tivesse deslocado para oriente, qual jangada de pedra, com destino de pedra, governada por um homem de pedra, habitada por humanos de sangue e pedra” (Monginho, 2018, pp. 103-104).

¹⁸ *Memorial do Convento* é, como dissemos, bem ilustrativo do impulso revisionista da História que, a par da sua reescrita, como ocorre em *História do Cerco de Lisboa*, ocupa, na ficção de Saramago, importante lugar de relevo. Note-se que, embora a (revisitação da) História seja recorrente na ficção saramaguiana, a História (hiper)recente também não se vê relegada do ambiente romanesco. *A jangada de pedra* é disso cabal exemplo.

um mesmo princípio: dar voz aos marginais, aqueles que a história oficial não contemplará. Fazendo uso da liberdade de que dispõem em terreno ficcional, e que é vetada ao historiador, dotam, além disso, esses marginais de um mundo interior rico, por exemplo, em projetos, sonhos, ambições e medos.

A narradora de *Um muro no meio do caminho*, revisitando a História recente, não se senta à sua mesa e faz, à semelhança de Lídia Jorge, *amor com o universo*, pela atenção que presta ao ser humano. Respondendo ao impulso revisionista da história, J. faz incidir a sua atenção não nos heróis, mas nos “mínimos pequenos”. Estes, da sua condição minúscula, acabam, enfim, por ascender, como Blimunda e Baltasar, à posição máxima do heroísmo. São disso exemplos Omid, Amina, Juan, Ann e tantos outros.

4. Voltemos a *Misericórdia*. Maria Alberta recebe, ao longo do romance, visitas de um voluntário de leitura. Na primeira delas, ele conta-lhe o sonho de Don Gálvez, um professor chileno:

O rapaz leu as breves linhas que referiam o sonho – Na sua vida passada, lá na sua pátria, esse professor de tal forma se havia entregado com dedicação à sua missão, que certa noite, pouco antes de morrer, exilado na Europa, tinha sonhado que havia regressado à escola da sua terra longínqua para ensinar os verbos regulares às crianças, e de tal forma o sonho havia sido intenso e real, que pela manhã havia acordado com os dedos cobertos de pó de giz. (Jorge, 2022, pp. 39-40)

Julieta Monginho – na esteira de Saramago e de Lídia Jorge – dedica a sua atenção de narradora, fraternamente e humanamente, aos sem voz. Acreditamos que a sua pujança de mudar o mundo seja tão forte que também um dia acordará, como este professor de *Misericórdia*, com as mãos tingidas. O importante é, efetivamente, tentar; tentar mesmo que esse gesto esteja condenado ao aparente fracasso. Trata-se, afinal, de gestos mínimos para pessoas mínimas, e isso, sim, também é “belo e justo”. Assim tentou Saramago, e assim tentam Julieta Monginho e Lídia Jorge. Esta última, quando questionada sobre a forma como espera ser

lida no futuro, avança com uma resposta perfeitamente aplicável, face ao exposto, aos três romancistas aqui analisados: “[quero ser recordada] Como uma pessoa que passou pela Terra e teve um sonho. Como alguém que escreveu pensando que, entre o seu nascimento (...) e a sua morte (...), o mundo terá ficado melhor e com mais amor” (Melo, 2022, p. 51). Melhorar o mundo, *desassossegá-lo, fazer amor com ele, sendo o cão da História*, é, em suma, o supremo mister dos escritores que foram alvo desta nossa exegese.

Referências bibliográficas

- Abelaira, A. (1996). *Outrora agora*. Editorial Presença.
- Arnaut, A. P. (2008). *José Saramago*. Edições 70.
- Arnaut, A. P., & Binet, A. M. (2018). Introdução. *Revista de estudos literários*, 8, 11-15.
https://doi.org/10.14195/2183-847X_8
- Binet, A. M., & Angelini, P. R. K. (2016). Literatura hipercontemporânea. *Letras de hoje*, 51(4), 447. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2016.4.26164>
- Canal do Galeno (2022, 6 de julho). *Dia 3 - CONINLER2022 - Congresso Internacional de Leitura* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6HTti5VxfTE>
- PLJS (2024). *Vencedores*. <https://www.premiojosesaramago.pt/vencedores/>
- Fundação José Saramago (2024, 1 de março). *Legados saramaguianos - programa completo*. <https://www.josesaramago.org/legados-saramaguianos-programa-completo/>
- Jorge, L. (1996). O romance como crónica do tempo. In M. Mendes (Ed.), *A língua portuguesa em viagem* (pp. 17–25). Verlag Teo Ferrer de Mesquita (TFM).
- (2022). *Misericórdia*. Dom Quixote.
- Letria, J. J. (2014). *Eduardo Lourenço: a História é a suprema ficção*. Guerra & Paz.
- Lucas, I. (2021). Entrevista a Lídia Jorge. *Somos livros*, 18–27.
- Mancelos, J. de (2021). *Um muro no meio do caminho*, de Julieta Monginho [recensão]. *Revista portuguesa de Humanidades*, 25, 395–398.
- Marques, C. V. (2013). *Os escritores (também) têm coisas a dizer*. Tinta-da-china.
- Melo, F. (2022). Tudo existe e tudo passa: se não for escrito não há eternidade. Entrevista a Lídia Jorge. *Revista LER*, 165, 35–51.
- Mendonça, B. (Apresentador) (2022, 28 de outubro). Lídia Jorge: “Os escritores estão debaixo da mesa a ver que migalhas caem e quem vive delas. É preciso estar com quem vive de migalhas” [Episódio de podcast de áudio]. In *A beleza das pequenas coisas*. *Expresso*. <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2022-10-28-Lidia-Jorge-Os-escritores-estao-debaixo-da-mesa-a-ver-que-migalhas-caem-e-quem-vive-delas.-E-preciso-estar-com-quem-vive-de-migalhas-f572524b>
- Monginho, J. (2018). *Um muro no meio do caminho*. Porto Editora.
- Município de Oeiras (2022, 7 de fevereiro). *Legados saramaguianos. Convidado Afonso Reis Cabral* [Vídeo]. Facebook. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1269570746888085
- Pina, M. A. (2016). *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Documenta.

- Reis, C. (2022). A sobrevida de José Saramago: pensamento literário e social. *Cincinnati Romance Review*, 52, 5–16.
- Rodrigues, I. C. (2022). Levantados do chão: Lídia Jorge e José Saramago. In M. C. Pimentel, R. Nobre, C. I. do Carmo, J. M. Frias & R. Patrício (Coords.), *Presença e memória: homenagem a Paula Morão* (pp. 223–235). Colibri.
- Saramago, J. (2018). *Saramago: discursos de Estocolmo*. https://www.portoeditora.pt/responsive/landing-pages/saramago/imagens/pdf/saramago_discursos_de_estocolmo.pdf
- Silva, M. (2013, 30 de julho). Lídia Jorge considerada uma das “10 grandes vozes da literatura estrangeira” pela revista francesa *Le Magazine Littéraire*. *Público*, s.p.
- Vasconcelos, C. (2018, 28 de fevereiro). Julieta Monginho: o mundo é uma biblioteca sem fronteiras. *JPN*, <https://www.jpn.up.pt/2018/02/28/julieta-monginho-mundo-biblioteca-sem-fronteiras/>

Claraboias musicais e pictóricas: a écfrese em Saramago

Maria João Simões*

1. Intróito

Uma réstia de luz entra pela claraboia, abrindo um ângulo de luminosidade que permite a captação visual e, simultaneamente, viabiliza uma espécie de *insight view*, ou uma percepção mental. A claraboia pode funcionar, então, à semelhança de uma janela, de um postigo, de um buraco de fechadura, como um ângulo por onde se espreita. O empréstimo desta palavra, contraído com Saramago, poderá ajudar-nos na abordagem dos vários modos como o escritor dialoga com outras artes, na medida em que, a partir de uma “mirada”, ele faz recair o seu olhar numa determinada obra de arte, iluminando os seus sentidos. Ao espaço aberto por este contacto iluminante, Mário Avelar (2018) chama *lugar de encontro*, considerando-o como ponto-chave do acionamento da intermedialidade^[1]. Segundo a argumentação deste crítico, é fundamental “reconhecer a centralidade desse instante de fluidez que será o *lugar de encontro* no solo da criação artística” (p. 21), o qual é irrigado pela memória. Interessado no entrelaçamento entre écfrese e confessionalismo na poesia, Mário Avelar parte à procura do *espaço entre* “onde habita o sujeito” (p. 20), no qual ganha relevo a memória daquele que convoca outra arte (ou outros objetos de arte), para sublinhar os sentidos apreendidos, ou para engendrar comparações.

Esta presença da memória é muito evidente em *Manual de pintura e caligrafia* e mais ténue ou mais subtil em *As intermitências da morte*,

* Centro de Literatura Portuguesa / Universidade de Coimbra.

¹ Mário Avelar (2018) satiricamente reconhece que o conceito de intermedialidade é por vezes aplicado apenas porque ficou na moda (p. 19). Por seu turno, Johanne Villeneuve (2003) alerta para a possibilidade de o termo se tornar caduco: “Depuis les débuts du Centre de recherche sur l’intermédialité de Montréal (cri), plusieurs de mes collègues l’ont souligné : d’un point de vue strictement théorique, le terme « intermédialité » peut devenir caduc en vertu de sa signification abyssale, car il désigne un « inter » de l’inter : la médialité ou la médiation désignant d’emblée la fonction d’intermédiaire, l’intermédialité toucherait en quelque sorte la médiation des médiations. Cette différence de degré n’est cependant pas inintéressante” (p. 14).

em grande medida porque, na primeira obra, ganham relevo as artes visuais e, na segunda, a música. Demoremo-nos primeiro na escuta do que musicalmente impressionou a morte (re)criada por Saramago, para, depois, ainda que de forma breve, seguirmos o olhar do narrador do *Manual* derramando-se sobre diversas obras pictóricas.

O diálogo da literatura com a música é menos apriorístico e menos fácil de reconhecer do que o diálogo com a pintura, sobretudo num primeiro contacto mais rápido e superficial. De facto, a presença e a intensidade do visual no nosso quotidiano fazem-nos pretensos sábios das cores e dos volumes distribuídos no espaço bidimensional das telas. Se somos ou não sabedores dos profundos significados das cores e da volumetria, isso fica por averiguar... Porém, no caso da música, devido à sua frequente não-referencialidade, torna-se mais difícil expressar as conexões interartísticas despertadas pelas emoções e por todo o sentir que ela provoca, se não houver algum conhecimento musical mínimo do modo como a música se constrói e como se expõe ao ouvido, deixando uma maior margem para a subjetividade na apreciação. Relativamente às relações entre literatura e música, tem sido tradicionalmente utilizada a divisão apresentada, na década de 70 do século XX, por Steven Paul Scher^[2], exposta pela seguinte tríade: literatura e música, literatura na música e música na literatura. Revisitando estas aproximações, no texto que prepara para *Handbook of Intermediality*, Werner Wolf não só distingue estas conexões recorrentes e mais algumas outras, como ainda as sistematiza no seguinte digrama:

² Um dos primeiros textos de Steven Paul Scher sobre este tópico, com o título “Notes Toward a Theory of Verbal Music”, foi publicado na revista *Comparative Literature*, número 22, de 1970 (cf. Wolf, 2015, p. 622), tendo sido republicado numa coletânea de textos do autor em 2004 (cf. Lima, 2021, p. 284).

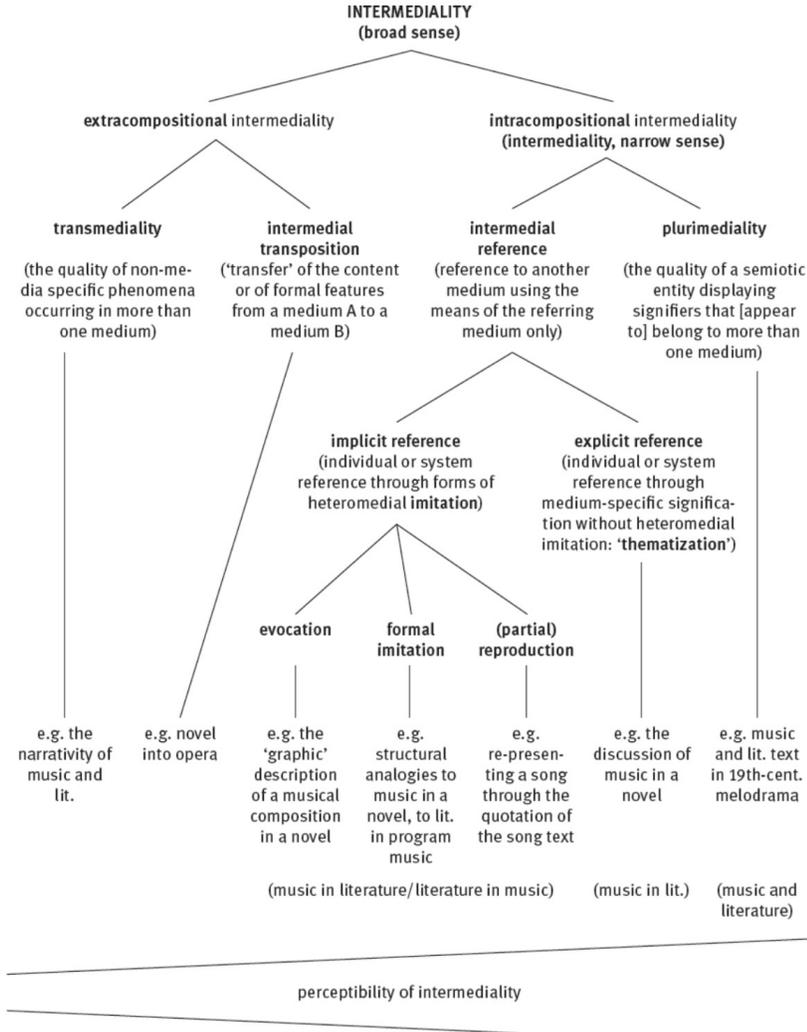


Figura 1. Diagrama de Werner Wolf (2015, p. 468).

Com uma focagem direcionada para a intermedialidade compositiva, Cecília Lima (2021, p. 260), por seu turno, expõe uma versão sintética do diagrama de Werner Wolf, na qual sobressai a relação estabelecida pela referência explícita:

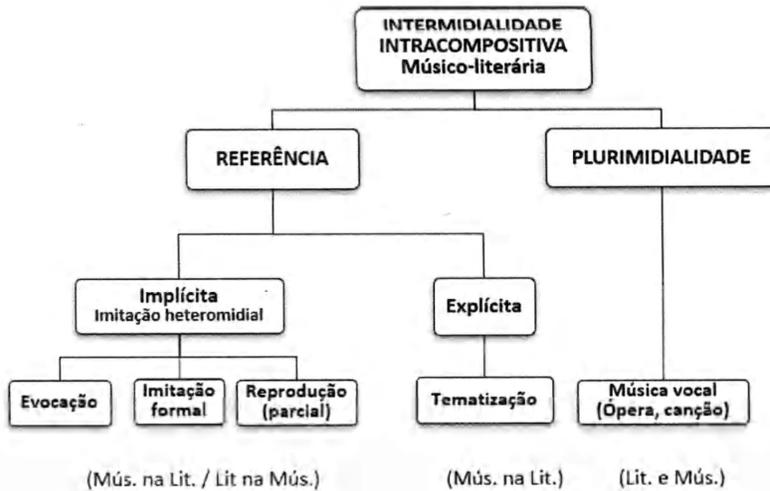


Figura 2. Diagrama elaborado por Cecília Lima (2021, p. 260), a partir do esquema das categorias músico-literárias intracompositivas apresentado por Wolf (2015, p. 468).

Se se considerar este diagrama, é possível realçar que a referência explícita é a relação mais utilizada por Saramago nas andanças dessa morte figurada, à qual o autor dá vida ficcional na obra *As intermitências da morte*. Com efeito, aqui, as músicas são referidas explicitamente, sendo algumas descritas de forma bem pormenorizada e sugestiva.

Então, como resolve Saramago essa dificuldade de dizer ou de falar da música? Quais as suas escolhas para expor o seu diálogo com a música? Propõe-se, como possibilidades de resposta a estas perguntas, a abordagem de três estratégias acionadas pelo autor, as quais são verificáveis nas écfrases sobre música presentes na obra: o insólito (seja através do *fantástico* ou da *fantasia onírica*), a *narrativização pela anedota ou historieta* e o *travejamento comparativo*.

2. Allegro fantástico e fantasioso

No caso da *estratégia do fantástico*, poderá dizer-se que ela se espraia genericamente na obra através da figuração da morte como melómana. Convém notar que Saramago está ciente da sua incursão no espaço da interartisticidade, pois, quando descreve a primeira visita da morte

à casa do violoncelista, o narrador fala explicitamente da relação da literatura com a música:

A morte seguiu pois pelo corredor até à primeira porta à direita de quem entra e por aí passou à sala de música, que outro nome não se vê que deva ser dado à divisão de uma casa onde se encontra um piano aberto e um violoncelo, um atril com as três peças da fantasia opus setenta e três de robert schumann, conforme a morte pôde ler graças a um candeeiro de iluminação pública cuja esmaecida luz alaranjada entrava pelas duas janelas, e também algumas pilhas de cadernos aqui e além, sem esquecer as altas estantes de livros onde a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia, que hoje é a ciência dos acordes depois de ter sido a filha de ares e afrodite. A morte afagou as cordas do violoncelo, passou suavemente as pontas dos dedos pelas teclas do piano, mas só ela podia ter distinguido o som dos instrumentos, um longo e grave queixume primeiro, um breve gorjeio de pássaro depois, ambos inaudíveis para ouvidos humanos, mas claros e precisos para quem desde há tanto tempo tinha aprendido a interpretar o sentido dos suspiros. (Saramago, 2005, p. 147)

Neste excerto, o escritor destaca a ligação da música à beleza e ao amor, através da sua filiação a Ares e a Afrodite, e, além disso, realça também a ligação da música à voz primordial, ao canto singelo, expressão de alegria ou de tristeza, que tanto inspira poetas como ficcionistas. Saramago inclui ainda a ideia de um específico saber musical através da expressão “ciência dos acordes”, a qual implica simultaneamente o reconhecimento do saber técnico^[3] e da harmonia.

Mas, para além destes aspetos, no que toca ao acionamento da estratégia do fantástico, alude-se, no excerto transcrito, aos sons não

³ Uma outra passagem de *As intermitências da morte* revela, por parte do escritor, esse reconhecimento técnico específico de cada arte, o qual, precisamente pelo facto de ser especializado, não é acessível aos que não conhecem os segredos dessa arte: “O maestro interrompeu o ensaio, repenicou a batuta na borda do atril para um comentário e uma ordem, pretende que nesta passagem os violoncelos, justamente os violoncelos, se façam ouvir sem parecer que soam, uma espécie de charada acústica que os músicos dão mostras de haver decifrado sem dificuldade, a arte é assim, tem cousas que parecem de todo impossíveis ao profano e afinal de contas não o eram” (Saramago, 2005, p. 165).

detetáveis pelos humanos e que a morte, na sua fantástica corporeidade esquelética, consegue detetar, fazendo jus à sua personificação extravagante, poderosamente fantástica, porque tem poderes metaempíricos e com eles pode “interpretar o sentido dos suspiros”.

Como se analisou anteriormente (cf. Simões, 2018, p. 55), a figuração fantástica ora procede por adição, ora por subtração e, no caso desta morte intermitente, se a ausência inicial de corpo exhibe a estratégia da subtração, o adereço da gadanha, por exemplo, serve para marcar a sua presença por adição de elementos^[4]. Insere-se neste último tipo a audição extraordinária da morte, deduzindo-se que é a característica fantástica de poder ouvir sons não perceptíveis ao comum ouvido humano^[5] aquela que permite à morte captar aqueles sons interiores dos múltiplos seres em sofrimento e os gritos de dor engolidos e não vocalizados. Sugere-se ainda que os próprios instrumentos ganham vida e o seu timbre queixoso é escutado pela morte, mas estes sons são inaudíveis aos humanos, expondo como a sugestão é simultaneamente uma estratégia do fantástico e uma estratégia interartística capaz de ligar literatura e música.

Um exemplo do aproveitamento da fantasia onírica para incluir a música na literatura pode ser observado quando a morte vê o violoncelista dormindo e o narrador coloca a hipótese de o artista estar a sonhar que “lhe tivesse saído uma nota falsa” enquanto está tocando as “peças de schumann” que tem abertas no atril em casa (Saramago,

⁴ Assaz conhecido dos escritores, este procedimento é utilizado várias vezes por Saramago para descrever e representar a morte, como ilustra a referência ao pormenor da névoa com que ela se faz anunciar sem se mostrar, ou, nas palavras do narrador, “a imponderável névoa em que às vezes te transformas quando não queres ser de todo invisível” (Saramago, 2005, p. 153). As apresentações da morte a quem só aparecem “os extremos dos ossos das mãos e do pés”, ou como esqueleto, ou como apenas uma caveira, são representações por redução (Saramago, 2005, p. 155).

⁵ Repetidas vezes surge a sugestão de a morte ter a capacidade de perceber ultrassons ou infrassons, como o som da vibração das asas da borboleta “atropos”, como se pode observar na seguinte passagem: “O solo terminou já, a orquestra, como um grande e lento mar, avançou e submergiu suavemente o canto do violoncelo, absorveu-o, ampliou-o como se quisesse conduzi-lo a um lugar onde a música se sublimasse em silêncio, a sombra de uma vibração que fosse percorrendo a pele como a última e inaudível ressonância de um timbale aflorado por uma borboleta. O voo sedoso e malévolo da acherontia atropos perpassou rápido pela memória da morte” (Saramago, 2005, p. 190).

2005, p. 148). O escritor aproveita para falar da diferença entre o piano e o violoncelo, aludindo à maior dificuldade de execução deste último:

um violoncelo não é como um piano, o piano tem as notas sempre nos mesmos sítios, debaixo de cada tecla, ao passo que o violoncelo as dispersa a todo o comprimento das cordas, é preciso ir lá buscá-las, fixá-las, acertar no ponto exacto, mover o arco com a justa inclinação e com a justa pressão, nada mais fácil, por conseguinte, que errar uma ou duas notas quando se está a dormir. (p. 148)

3. Andante narrativo

A estratégia da *narrativização pela anedota ou historieta* é acionada, por exemplo, num breve episódio que serve para dar densidade à personagem do violoncelista, ao mesmo tempo que permite especificar o seu carácter, apresentando-o como alguém simples e até banal. A história constitui uma analepse, permitindo ao leitor ter uma ideia da relação de importância do violoncelista no meio dos colegas:

Um dia, em conversa com alguns colegas da orquestra que em tom ligeiro falavam sobre a possibilidade da composição de retratos musicais, retratos autênticos, não tipos, como os de samuel goldenberg e schmuyle, de mus-sorgsky, lembrou-se de dizer que o seu retrato, no caso de existir de facto em música, não o encontrariam em nenhuma composição para violoncelo, mas num brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior. Quiseram saber porquê e ele respondeu que não conseguia ver-se a si mesmo em nada mais que tivesse sido escrito numa pauta e que essa lhe parecia ser a melhor das razões. E que em cinquenta e oito segundos chopin havia dito tudo quanto se poderia dizer a respeito de uma pessoa a quem não podia ter conhecido. Durante alguns dias, como amável divertimento, os mais graciosos chamaram-lhe cinquenta e oito segundos, mas a alcunha era por de mais comprida para perdurar, e também porque nenhum diálogo é possível manter com alguém que tinha decidido demorar cinquenta e oito segundos a responder ao que lhe perguntavam. (Saramago, 2005, p. 169)

Além da narração do episódio ocorrido com os colegas do violoncelista, verifica-se aqui um subtil jogo metaficcional engendrado por Saramago, uma vez que os retratos da Suite para piano de Moussorgski a que o escritor se refere dizem respeito ao andamento da peça intitulado “Samuel Goldenberg and Schmuyle”, no qual o compositor pretendia dar conta de dois retratos-tipo elaborados pelo seu amigo Viktor Hartmann – ou seja, estas peças são, elas próprias, écfrases musicais^[6] retratistas e não écfrases sobre músicas. Por seu turno, os próprios quadros de Hartmann já eram interpretações pictóricas de cenas reais ou de motivos literários e fantasiosos. Estes retratos do pintor e arquiteto russo foram exibidos numa exposição da sua obra, em homenagem póstuma, que foi visitada por Moussorgski, dando origem à Série ou Sequência para piano^[7] intitulada *Tableaux d'une exposition [Pictures at an Exhibition]*, composta, em 1874, mas apenas publicada depois da sua morte. Posteriormente, a obra foi divulgada através de versões orquestradas por diversos compositores, de entre os quais se conta Ravel. Esta Sequência musical constitui um exemplo muitas vezes referido da chamada “Música de programa”, ou “Música programática”, ou “Música descritiva”, que pretende expor ou evocar uma cena, uma narrativa, ou um assunto extramusical, dando assim à música um cunho referencial. Convém lembrar ainda que muitas músicas de Moussorgski são inspiradas em obras de escritores como Flaubert (*Salammbô*), Gogol (comédia) ou Byron (maioritariamente poemas de escritores europeus ocidentais e russos).

À laia de brincadeira ficcional, o narrador coloca os músicos a discutir a capacidade representativa da música e dos ecrásticos retratos-tipo musicais de Moussorgski, para, a seguir, obrigar a sua própria personagem, o violoncelista, a reivindicar uma maior fidelidade representativa

⁶ Sobre esta caracterização, veja-se Kennedy (2020).

⁷ Trata-se de um conjunto de peças musicais que em alemão se designa “Klavierzyklus” para ser diferenciada da Suite (sobretudo a suite barroca), pois, nesta última, as diversas peças musicais estão, tradicionalmente, unidas pela mesma tonalidade, ao passo que a Sequência para piano é de forma livre.

na sua identificação com esse “brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior” (Saramago, 2005, p. 169)^[8].

Ao leitor serão sugeridas as características deste estudo através da apreciação que dele faz a morte:

A morte (...) teve pela primeira vez na sua longuíssima vida a percepção do que poderá chegar a ser uma perfeita convizinhança entre o que se diz e o modo por que se está dizendo. Importava-lhe pouco que aquele fosse o retrato musical do violoncelista, o mais provável é que as alegadas pareenças, tanto as efetivas como as imaginadas, as tivesse ele fabricado na sua cabeça, o que à morte impressionava era ter-lhe parecido ouvir naqueles cinquenta e oito segundos de música uma transposição rítmica e melódica de toda e qualquer vida humana, corrente ou extraordinária, pela sua trágica brevidade, pela sua intensidade desesperada, e também por causa daquele acorde final que era como um ponto de suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte, como se, irremediavelmente, alguma cousa ainda tivesse ficado por dizer. (Saramago, 2005, p. 170)

Desenha-se aqui um tipo de écfrese que se institui pela escolha descritiva do pormenor – catapultando para a écfrese essa distinção dual que Philippe Hamon (1993) propõe para a descrição pensada segundo um eixo horizontal, no caso da enumeração, ou segundo um eixo vertical, no caso do pormenor (pp. 60-62). Efetivamente, aqui, é ressaltado o pormenor da suspensão no final da composição, o qual atrai, de sobremaneira, a morte, o que se compreende na medida em que a suspensão representa o ainda não dito, ou o ainda não vivido, porque não se sabe o que vai acontecer – algo por demais estranho para a morte, muito habituada a lidar com os fins...

4. Vivace comparativo

Outra forma muito interessante da inclusão ecfrástica da música nesta ficção é aquela que se apoia numa *estratégia comparativa*. Para ilustrar esta estratégia, pode observar-se o modo como o autor aciona todo um

⁸ Para ouvir a exímia interpretação do “Étude Op. 25, N.º 9 (Butterfly)”, de Chopin, realizada por Claudio Arrau, em 1956, cf. Melanie Peoska (2008).

travejamento comparativo para falar da Suite n.º 6 de Bach, servindo-se de semelhanças e diferenças no que diz respeito a *performances* ou executores da referida música. Trata-se de uma peça musical que supostamente o violoncelista tem dificuldade em tocar, por conter uma “passagem escabrosa, um pianíssimo absolutamente diabólico” (Saramago, 2005, p. 176), ficando a morte com pena por ele não ter tempo suficiente para treinar esses compassos de modo a conseguir tocar bem a peça. Ora, é precisamente o Prelúdio da Suite n.º 6, onde está esta difícil passagem, que a morte pede ao violoncelista para tocar, quando se encontra com ele metamorfoseada numa atraente mulher de “trinta e seis anos de idade” (p. 127). Para persuadir o violinista a tocar, a morte argumenta por comparação:

A mulher pegou no caderno da suite número seis de bach e disse, Isto, É muito longa (...), Há uma passagem no prelúdio em que tenho dificuldades, Não importa, salta-lhe por cima quando lá chegar, disse a mulher, ou nem será preciso, vai ver que tocará ainda melhor que rostropovitch. O violoncelista sorriu, Pode ter a certeza. Abriu o caderno sobre o atril, respirou fundo, colocou a mão esquerda no braço do violoncelo, a mão direita conduziu o arco até quase roçar as cordas, e começou. De mais sabia ele que não era rostropovitch (...) mas aqui, perante esta mulher (...) era o próprio johann sebastian bach compondo em cöthen o que mais tarde seria chamado opus mil e doze (...). A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. (p. 207)

Observa-se que a estratégia para descrever a música passa pela comparação com os murmúrios de fontes ou de vozes, com o canto e com o rugir do vento ou do mar, mas também com as performances do maestro e violoncelista Mstislav Rostropovich. Atrelado a estas comparações, surge, repetidamente, o comentário sobre o grau de intensidade a realizar na execução, ou seja, o modo como devem ser interpretadas as nuances de intensidade marcadas na notação musical da partitura,

com destaque para um *pianississimo*, ou, como dizem os italianos, *più piano possibile*.

O Prelúdio da Suite é escrito num compasso de 12/8, que é um compasso quaternário, mas que contém um ritmo interno ternário transcrito e exposto pelas tercinas. Todo o Prelúdio está construído com uma repetida alternância entre a notação *forte* e *piano* de um compasso para o seguinte – o que é executado maravilhosamente por Rostropovich^[9].

SUITE VI.

À cinq cordes, accordées en C_2

Prelude.

Figura 3. Partitura do início da Suite n.º 6 de Bach^[10]

5. Coda: Aplicabilidade das estratégias

As estratégias identificadas não se aplicam apenas a éfrases musicais. Na verdade, pelo contrário, elas são muito mais ágeis e frequentes na éfrase pictórica, ou na éfrase gráfica, sendo esta última também explorada por Saramago, na mesma obra, ao descrever, por exemplo, a fotografia da “borboleta caveira” *acherontia atropos* que vem no livro de Entomologia que o violoncelista lê. Saramago logo aproveita para ficcionalizar a inveja da morte que não se lembrou de utilizar esta borboleta como sua mensageira (cf. Saramago, 2005, p. 174).

⁹ Sobre esta performance, cf. Prgmctan (2008). Poderá confrontar-se esta performance com a de Xenia Jankovic – cf. Xenia Jankovic (2020).

¹⁰ Para uma visualização desta partitura, cf. OpenScore Transcription (2024).

Mas Saramago acionou este procedimento estilístico pelo menos desde 1977, na obra *Manual de pintura e caligrafia*. Ainda que de forma rápida, é possível observar que, de entre muitas estratégias, a estratégia comparativa é utilizada também neste romance. Com efeito, para descrever a surpreendente descoberta do pintor Vitale di Bologna e a forte impressão causada pelo seu quadro *S. Jorge e o dragão*¹¹, o narrador-autor aproveita a semelhança de certos aspetos da figuração do cavalo para estabelecer uma comparação com a célebre representação de uma cabeça de cavalo feita por Picasso na *Guernica*. Uma vez estabelecida e transmitida, esta comparação de pormenor pode ser (con)sentida e compartilhada pelos leitores, pois é facilmente reconhecível:

Aquele S. Jorge Matando o Dragão tem (...) um movimento convulsivo (...) que envolve as figuras num turbilhão incessante. (...) [O cavalo], que ergue o focinho para o céu, apavorado, e resiste ao puxão da rédea com que o santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco. (Saramago, 1998, p. 180)

Se a estratégia do fantástico e da fantasia é mais difícil (ainda que não impossível) de reconhecer no pictórico, já a estratégia da narrativização é utilizada profusamente pelo autor neste romance. Um dos exemplos mais flagrantes e mais ilustrativo é aquele em que o narrador descreve as esculturas de aves de Valeriano Trubbiani:

Posso jurar que em Veneza (...) estavam de facto aqueles pássaros de que falo, as aves de Trubbiani, feitas de zinco, alumínio e cobre, presas a mesas de tortura, com as asas meio decepadas, o dispositivo mecânico que acerta e vai desferir uma lâmina de guilhotina, ou disparar um revólver, ou apenas prolongar uma lenta agonia. (p. 163)

Logo a seguir à descrição das esculturas, o narrador convoca um episódio de infância que é narrado em estreita conexão com a expressividade

¹¹ Para uma visualização deste quadro do século XIV, cf. Pinacoteca Nazionale di Bologna (2025).

crua das esculturas: uma criança, com uma fisga, tenta acertar num passarito numa árvore, sem conseguir, e, já sem muita convicção, atira uma última pedra que por fim lhe acerta, acabando por lhe vir parar às mãos o passarito agonizante. O remorso de suprimir o voo de quem se iniciava nessa aventura leva-o a preparar-lhe um enterro no quintal. Quer esta história quer as esculturas suscitam toda uma reflexão sobre a crueldade humana.

Assim, para Saramago, tal como para muitos outros escritores, a écfrase serve para convocar a arte e o seu saber, serve para refletir sobre a humanidade, mas também evoca e suscita recordações. A memória é um catalisador da écfrase e, num efeito de *bumerangue*, a écfrase concorre para o desencadear de memórias subjetivas. Recorde-se que o conjunto das nove musas do Olimpo também têm ligação com a memória, pois são consideradas filhas de Zeus e de Mnemosine^[12], a deusa (justamente) da memória. Mas, se a écfrase é um procedimento estilístico que, pelo seu poder evocativo, implica a memória, ela é, simultaneamente, um recurso inventivo tão estimulante que chega a ser recomendado como exercício para fomentar a criatividade (cf. Kennedy, 2020), à semelhança do que aconteceu e acontece com o *pastiche*. Porém, diferentemente deste último, a écfrase não recorre à imitação, antes implica um jogo de transposição intermedial capaz de dar asas à imaginação.

¹² Aliás, Mneme, em versões mitológicas antigas, era uma musa.

Referências bibliográficas

- Avelar, M. (2018). *Poesia e artes visuais: confessionalismo e éfrase*. INCM.
- Hamon, P. (1993). *Du descriptif* (4.^a ed.). Hachette.
- Kennedy, R. J. (2020, 22 de maio). A Short Image of a Musical Ekphrasis. *Interlude*. <https://interlude.hk/a-short-image-of-a-musical-ekphrasis/>
- Lima, C. N. de (2021). Relações músico-literárias ilustradas. In A. M. Querido, J. E. de A. Mantovani, & S. Barbosa (Orgs.), (*Arte*)*Fatos literários: entre textos, mídias e artes* (pp. 257-284). Pontes Editores.
- OpenScore Transcription (2024, 14 de maio). *Bach - 6 Cello Suites - No. 6 in D major, BWV 1012*. MuseScore. <https://musescore.com/openscore-transcriptions/scores/5073039>
- Melanie Peoska (2008, 22 de agosto). *CLAUDIO ARRAU - Chopin Etude no. 9 op. 25* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qsYvXwtp7Ms>
- Pinacoteca Nazionale di Bologna (2025). *San Giorgio e il drago*. <https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/sala-1-dal-duecento-al-gotico/item/370-san-giorgio-e-il-drago-370>
- Prgmctan (2008). *Rostropovich Plays Bach 6 Prélude* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ULmx4yWAFSQ>
- Saramago, J. (1998). *Manual de pintura e caligrafia* (5.^a ed.). Caminho.
- (2005). *As intermitências da morte*. Companhia das Letras.
- Simões, M. J. (2018). Personagem irreal: estratégias da figuração disforme ou informe. In F. García, C. Reis, M. C. Batalha, A. C. dos Santos, J. França, & R. Michelli (Orgs.), *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional* (pp. 53-69). Dialogarts.
- Villeneuve, J. (2003). La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique. *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (2), 11-29. <https://doi.org/10.7202/1005454ar>
- Xenia Jankovic (2020, 4 de agosto). *Xenia Jankovic JS Bach Suite No 6 in D major, BWV 1012 2*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MsuaPI5gT6g>
- Wolf, W. (2015). Literature and Music: Theory. In G. Rippl (Ed.). *Handbook of Intermédiality: Literature, Image, Sound, Music* (pp. 459-474). Walter De Gruyter.

Saramago e o cinema: atração, resistência e tentação

*Eduardo Nunes**

Uma forma de relacionamento com contemporâneos a que os melhores criadores de histórias dificilmente escapam é aquela que se materializa na adaptação para cinema de textos literários da sua autoria. Que a prática da adaptação pressuponha sempre um distanciamento temporal, ainda que muito variável, entre a produção do filme dela resultante e a publicação (necessariamente anterior) do texto literário transposto não impede a sua justa apreciação enquanto forma de relação (inter) artística entre contemporâneos. Assim é, mesmo quando em causa está a transposição fílmica de uma obra que escapa aos limites cronológicos impostos por uma noção estreita de contemporaneidade, porquanto adaptar um texto de Shakespeare, por exemplo, independentemente das operações de atualização diegética que sobre ele se possam executar (Hutcheon, 2006, p. 146), sugere, de modo mais ou menos explícito, que essa obra conserva pelo menos parte da sua pertinência nos tempos hodiernos. O caso de José Saramago prescinde, contudo, da maleabilidade a que o conceito de contemporâneo se presta, atendendo à coetaneidade real do escritor por referência aos adaptadores fílmicos de obras suas – incluindo nesta graduação os argumentistas e os realizadores –, facto que não se deixa prejudicar por nem todas as adaptações que hoje se conhecem terem ocorrido durante o tempo de vida do romancista.

Até à presente data, foram transpostos para cinema seis textos de Saramago: *A jangada de pedra*, para *La balsa de piedra* (2002), com realização de George Sluizer e argumento de Yvette Biro; o conto infantil “A maior flor do mundo”, para uma curta-metragem de animação *stop motion* intitulada *La flor más grande del mundo* (2007), escrita e realizada por Juan Pablo Etcheverry; *Ensaio sobre a cegueira*, para a longa-metragem *Blindness* (2008), realizada por Fernando Meirelles e escrita por Don McKellar; “Embargo”, conto integrante da coletânea

* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro.

Objeto quase, para um filme homónimo (2010) de António Ferreira, a partir do guião de Tiago Sousa; *O homem duplicado*, para *Enemy* (2013), com realização de Denis Villeneuve e argumento de Javier Gullón; e *O ano da morte de Ricardo Reis*, para um filme com o mesmo título (2020), escrito e realizado por João Botelho. O apreciável número de adaptações de narrativas saramaguianas já levadas a cabo revela a relação profícua que a obra do escritor português tem mantido com cineastas contemporâneos e de latitudes diversas: do Canadá, Estados Unidos da América, Uruguai, Brasil, Países Baixos, Espanha, Portugal e Hungria.

Ora, esta proficuidade é tanto mais surpreendente quanto se tiver em conta que o autor dessas exatas narrativas resistiu, ao longo de vários anos, a um tal fenómeno. Em 1997 – data prévia, portanto, a qualquer adaptação cinematográfica da sua obra, mas já posterior à redação de um guião a partir de *A jangada de pedra*¹ –, José Saramago admitia, após haver discorrido sobre a transformação operática de *Memorial do Convento*: “Aceito muito melhor isso do que aceitaria (e até hoje não aceitei e não creio que venha a aceitar) a adaptação de romances meus ao cinema” (Reis, 1998, p. 106).

A relação de Saramago com o cinema presta-se consabidamente a indagações sob múltiplos ângulos de análise. Por ora, a tarefa que me proponho cumprir é a de rastrear e compreender a mudança de posicionamento de Saramago a respeito da questão da adaptação cinematográfica das suas obras. A reflexão que de seguida desenvolvo estrutura-se em quatro partes: na primeira, descrevo o poder de *atração* que o cinema desde cedo terá exercido no escritor, que, no prólogo a *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, se confessou “um cinéfilo dos mais precoces” (Saramago, 2018a, p. 9); na segunda, atento na *resistência* de Saramago à prática adaptativa, procurando indagar criticamente os motivos por ele alegados para uma tal disposição; num terceiro momento, pondero outras razões dessa resistência, que, sem terem sido expressamente apontadas pelo autor, são, em todo o caso, dedutíveis da sua produção ensaística e diarística; por último, considero a cedência do escritor à *tentação* da adaptação para cinema (por ele assim apodada), atentando

¹ Na entrada de 2 de julho de 1994, no segundo volume dos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago (1995) refere-se ao “guião que já há” (p. 147).

nos dois processos de transposição de romances que conheceu em vida e dos quais deixou testemunho escrito (*La balsa de piedra* e *Blindness*).

1. Em *As pequenas memórias*, de 2006, Saramago nomeia os lugares que compuseram a geografia da sua primeira idade, dividida entre a aldeia ribatejana da Azinhaga, onde nasceu e à qual assiduamente regressou, e a cidade de Lisboa, para onde os pais o levaram quando contava apenas dois anos de vida^[2]. Se a topografia objetivamente lisa da Azinhaga não ilude o relevo maior que, no plano afetivo, cabe à casa dos avós Jerónimo e Josefa – “esse mágico casulo onde sei que se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente” (Saramago, 2014, p. 15) –, o pessoalíssimo desenho cartográfico da capital portuguesa advém inequivocamente disperso, destituído de um principal polo agregador, em resultado, desde logo, das relocações sucessivas da família, mas também dos múltiplos lugares não domésticos, entre escolas e salas de cinema, conhecidos pela criança de então.

Precisamente, dentro da geografia mais dilatada da infância e da adolescência do escritor, descobre-se a geografia particular da sua iniciação

² Reconheço, desde já, a incerta margem de ficcionalização que contamina o relato memorialístico de José Saramago, admitida pelo próprio autor, designadamente quando coloca em dúvida a proveniência das memórias que fixa narrativamente como sendo suas (Saramago, 2014, p. 55) ou “[n]os vários momentos em que”, conforme observa Ana Paula Arnaut (2011), “indo a *história* já avançada, (...) sente necessidade de completar e/ou de corrigir informações anteriormente dadas como certas” (p. 47; *italico* no original). O que esta e similares manobras retórico-discursivas acabam por produzir é “um véu de suspeição sobre a veracidade total e absoluta desta autobiografia” (Arnaud, 2011, p. 47). De qualquer modo, não me parece irrefletido procurar em *As pequenas memórias* testemunhos dos primeiros contactos do futuro escritor com a sétima arte, não apenas porque esta obra constitui, para todos os efeitos, o meio de acesso privilegiado à fase primeira da vida de Saramago (ou a uma sua versão possível, tal como o próprio escritor nos ensinou que qualquer narrativa propõe daquilo acerca de que fala) – como bem comprova a recente biografia publicada por Miguel Real e Filomena Oliveira (2022), cujo capítulo dedicado à infância do romancista surge largamente apoiado no que o texto memorialístico em apreço deu a conhecer –, mas também porque algumas das informações nela presentes a respeito do assunto deste ensaio seriam ou haviam já sido reiteradas ou complementadas em crónicas, entrevistas e diários, sinalizando uma coerência que não se deve desdenhar. Além disso, bem vistas as coisas, se *As pequenas memórias* configuram uma reinvenção “no sentido em que [Saramago] está a recuperar a criança e o adolescente que foi à luz do que é o adulto escritor” (Ruivo, 2021, p. 59), nem por isso a obra cobra menor relevância para entender a relação de Saramago-escritor com a arte fílmica, conforme aqui (também) me interessa.

à sétima arte, a partir dos seis anos de idade³. Integram-na “o Cinema Salão Lisboa” (p. 32), na Mouraria, o “Cinema Animatógrafo, na Rua do Arco da Bandeira” (p. 53), e “o Salão Oriente e o Royal Cine”, “onde é hoje a Avenida General Roçadas e depois a Rua da Graça” (pp. 98-99). Cada uma destas salas assume uma importância distinta na formação de Saramago como cinéfilo. Do Salão Lisboa, a que tinha o hábito de ir sozinho (p. 32), o autor recorda sobretudo “a parafernália, então ainda no jardim da infância, do susto individual e coletivo a baixo preço” (p. 51), motivo que presume estar na base dos pesadelos experimentados à época. Significativamente, tais recordações permitem intuir um sentimento de comunidade que unia Saramago aos demais espetadores da sala, seja pela opção de a ela se referir pela designação popular de “Piolho”, seja pelo reconhecimento da existência de um socioleto próprio do público que a frequentava: diz o escritor que, ao “galã da história”, “nós, os do «Piolho», chamávamos-lhe, sem cerimónias, o rapaz”, e à “rapariga”, simplesmente “ingénua” (pp. 50-51). Por sua vez, o Animatógrafo é lembrado pelas “fitas cómicas, em geral curtas, com o Charlot, o Pamplinas, o Bucha e o Estica” e os diletos “Pat e Patachon” (p. 53), filmes, em suma, alocáveis a um género claramente diferenciado daquele com que na outra sala contactava. Era, porém, no Salão Oriente e no Royal Cine que o futuro romancista mais notoriamente exibia as competências de efabulação absorvidas como espetador regular de cinema, num exercício de interesse proporcional à invulgaridade do espaço em que decorria: não no interior escuro das salas, mas no seu exterior. Consistia esse exercício na invenção de “enredos de filmes que nunca tinha visto” (p. 98), diante dos colegas que consigo por lá passavam, tendo por único ponto de partida os cartazes promocionais expostos:

A partir dessas poucas imagens, no total umas oito ou dez, armava eu ali mesmo uma completa história, com princípio, meio e fim, sem dúvida auxiliado na manobra mistificadora pelo precoce conhecimento da Sétima Arte que havia adquirido no tempo dourado do «Piolho» da Mouraria. Um pouco invejosos, os companheiros ouviam-me com toda a atenção, faziam

³ A datação é feita em entrevista a João Céu e Silva: “Eu comecei a ir ao cinema aos seis anos” (Silva, 2009, p. 390), declara Saramago.

de vez em quando perguntas para aclarar alguma passagem duvidosa, e eu ia acumulando mentiras sobre mentiras, não muito longe já de acreditar que realmente tinha visto o que apenas tinha inventado... (pp. 98-99)

Embora não calhe aqui a aferição rigorosa do efeito que tais convivências temporãs com a arte fílmica terão ou não produzido na obra ficcional de Saramago, justifica-se a asserção de que, já para o imberbe espetador, o visionamento de filmes não era uma atividade que se exauria na duração factual das metragens, mas uma experiência cujo impacto perdurava fora dos limites das salas de exibição. Isso mostram as aflições noturnas e diurnas aguçadas pelos filmes de terror do “Piolho” ou a espontânea e hábil imaginação de intrigas cinematográficas com base em imagens obstinadamente fixas, da mesma maneira que o comprova a revelação, feita no prólogo a *Don Giovanni*, de que o filme *Der Golem* (1920), de Paul Wegener e Carl Boese, visto “quando nem sete anos havia cumprido ainda”, fora, muito antes da leitura de Kafka, a razão primordial de “sempre [ter] imagin[ado] a cidade de Praga a preto e branco” (Saramago, 2018a, p. 9).

Conforme denuncia esta revelação, a influência do imaginário fílmico na percepção do mundo (ou de determinadas partes dele), desde cedo sentida, subsistiria na vida adulta. As impressões de uma viagem a Nova Iorque que o jornal *Público* o convida a escrever, em 1996, e que o autor inclui no quarto volume dos *Cadernos de Lanzarote* denotam uma compreensão da cidade norte-americana intensamente permeada pelo cinema, como logo expressa a dupla interrogação que abre o texto:

Será Nova Iorque realmente uma cidade? Não será antes um enorme estúdio de cinema, com ruas, avenidas, táxis, autocarros, ascensores, escadas rolantes e carruagens de metropolitano para nos levarem a cenários onde em cada momento se filmam todos os guiões possíveis, e alguns inimagináveis? (Saramago, 1997, p. 248)

Ao longo dessas impressões, assomam menções várias a filmes – *Batman*, *Blade Runner*, *Citizen Kane* (p. 248), *Breakfast at Tiffany's* (p. 249), *The Immigrant* (p. 252), *Manhattan* (p. 254) – e a estrelas do cinema – Audrey Hepburn (p. 249), Charlie Chaplin (p. 252) e Woody Allen (p.

254). A cultura fílmica de Saramago daí depreendida é confirmada pela leitura das restantes páginas dos seus diários. Nelas, o escritor deixou registo, entre tantos assuntos mais, do visionamento de filmes que lhe mereceram elaborações críticas: *Lulu*, de Valerian Borowczyk (1994, pp. 14-15); *Husbands and Wives*, de Woody Allen (1994, p. 31); *El sol del membrillo*, de Victor Erice (1994, p. 119); *Schindler's List*, de Steven Spielberg (1995, p. 70; 2018b, p. 192); *The Fugitive*, de Andrew Davis (1995, pp. 79-80); *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola (1996, pp. 173-174); *Il gattopardo*, de Luchino Visconti (1996, p. 203); e *Miracolo a Milano*, de Vittorio De Sica (2018b, p. 41). Mais do que a substância acentuadamente heterogénea do discurso produzido sobre essas obras – nuns casos, relevando, positiva ou negativamente, a composição dos planos, noutros, a eleição de certos motivos ou estruturas narrativas e, noutros ainda, os sentidos globais inferidos –, importa notar o ecletismo de um tal conjunto de referências, tanto do ponto de vista das nacionalidades quanto dos géneros acolhidos, de algum modo já embrionariamente anunciado na inclinação infantil e adolescente para os filmes de terror do “Piolho”, mas também para as comédias do Animatógrafo. A alusão variavelmente explícita a outros filmes, que o escritor demonstra conhecer ou afirma ter visto num passado mais longínquo – afora os já mencionados *Der Golem* (1995, pp. 111-112) e *Citizen Kane*, de Orson Welles (1994, p. 165), *A Yank at Oxford*, de Jack Conway (1994, pp. 228-229), *L'ultimo imperatore*, de Bernardo Bertolucci (1998, pp. 65-66), e *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de Robert Wiene (2018b, p. 46) –, aliada ao extenso e não menos eclético catálogo de filmes que ele terá visto entre 1976 e 1991, compilado por Gómez Aguilera (2008, pp. 163-165)⁴, mais não faz do que atestar a incidência abrangente da sua cinefilia.

2. Do exposto, conclui-se que a relutância inicial de José Saramago em permitir a transposição de obras suas para cinema não pode ser atribuída

⁴ A listagem segue “as anotações que constam das (...) agendas pessoais” de Saramago (Gómez Aguilera, 2008, p. 163). Dominada por obras de cineastas franceses, italianos e norte-americanos, ela inclui também filmes de realizadores da Alemanha, da Áustria, de Espanha, da Grécia, da Índia, do Japão, da Polónia, de Portugal, do Reino Unido, da República Checa, da Rússia, da Suécia, da Suíça, da Turquia e da União Soviética.

a um eventual desprezo ou insuficiente conhecimento da arte fílmica, globalmente considerada^[5]. Serve esta primeira conclusão para circunscrever o objeto da resistência do escritor, no que ao cinema concerne, à prática particular da adaptação de textos literários. Mais especificamente ainda, esta é, para Saramago, uma questão pessoal, isto é, tão-só relativa aos romances da sua lavra. Admitindo, nos *Cadernos de Lanzarote*, “os [s]eus velhos medos às versões, transposições e adaptações de obras literárias (...) ao cinema”, logo precisa ele: “(das minhas falo, claro está)” (Saramago, 1994, p. 160). Prova do escopo restrito desses medos é que ele assuma, no prólogo a *Don Giovanni*, o forte abalo que lhe provocou o filme *Der Golem*, quando “nunca t[e]ve a paciência de ler até ao fim” o livro que ele adaptava (Saramago, 2018a, p. 9) – passagem significativa, também, por nela se encontrar latente a recusa de uma ideia de adaptação enquanto produto artístico de interesse ou valor forçosamente inferior ao do texto adaptado. Com efeito, nas razões apresentadas pelo autor para, até dada altura, não ter consentido a transposição fílmica de qualquer obra sua, não é possível detetar um entendimento inerentemente depreciativo da prática adaptativa; o que não significa que as mesmas razões se isentem, por inteiro, de uma visão equivocada do que é, ou pode ser, ou pretende ser o cinema quando em relação com a literatura. Delas me ocuparei agora.

Depois de declarar (conforme inicialmente citei) que descrevia da possibilidade de vir a anuir à adaptação cinematográfica de obras suas, Saramago começou por fundamentar assim essa disposição, sempre tendo em mente, como contraponto, a encenação teatral e operática das suas narrativas:

No caso da ópera – como foi o caso da *Blimunda* [ópera de Azio Corghi a partir de *Memorial do Convento*] – ou na teatralização de romances meus, se eu vier a concordar com isso, o que acontece ali é uma sucessão de quadros-situações articuláveis e articuladas, mas que não aspiram a contar o livro. E é isso que os torna outra coisa, ao passo que o cinema, de uma certa maneira, quereria ser a mesma coisa. A teatralização do *Memorial do*

⁵ Pese embora a impostura sentida por Saramago quando convidado a participar num seminário sobre cinema na Universidade Internacional Menéndez Pelayo, assegurando “de cinema não percebe[er] mais que o mais vulgar dos espectadores” (Saramago, 1998, p. 141)

Convento não «concorre», não entra em competição com o romance. Mas o cinema sim, entra; aí é que está a diferença. (Reis, 1998, p. 106)

Esteia o autor esta sua tese da concorrência do cinema com a literatura no pressuposto de que, enquanto o teatro procede a um trabalho de seleção do material diegético contido no romance adaptado, com claro privilégio “[d]aquilo que tem valor dramático ou que pode ser (...) exposto em cima do palco”, o cinema, em virtude do seu pendor marcadamente narrativo, intenta uma transposição íntegra e absoluta da história original, condicionado apenas pelos seus próprios limites mediais – quer dizer, “aspira[] 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” (p. 106).

É curioso que Saramago assim argumente – sublinhando a suposta predestinação de um filme para ser *a mesma coisa* que o romance que adapta –, quando um dos aspetos que mais tendem a suscitar o lamento dos leitores-espetadores – designo desta forma os recetores de uma adaptação que conhecem o respetivo texto adaptado – é a patente supressão de personagens, diálogos, ações ou episódios completos na passagem para filme. Como é sabido, também o cinema procede a uma seleção não pouco meticulosa dos dados narrativos fornecidos pelo romance, eventualmente compensada pela adição de novos elementos, para além de, quase inevitavelmente, se transformarem outros já existentes no texto literário (Stam, 2005, p. 34). Saramago, ainda que sem a nomear diretamente, parece evocar, no seu arrazoado, a insuperável questão da fidelidade literal da adaptação ao texto adaptado, invertendo, contudo, os termos em que ela habitualmente se coloca no discurso quotidiano ou não-académico: se muitos leitores-espetadores desejariam, talvez, ver cinematograficamente concretizada a exata leitura que fizeram do romance – desejo esse que, a realizar-se (e supondo que fosse realizável), obrigaria decerto à existência de tantas adaptações quantos leitores do texto adaptado houvesse –, entendendo eles como traição todo e qualquer desvio da adaptação com referência à memória que guardam da obra literária, Saramago, por seu lado, insinua que um tal excesso de fidelidade é uma inevitável decorrência das adaptações

ao cinema e a causa primeira da sua recusa em autorizar transposições dos seus romances.

No entanto, a segunda razão que o escritor alega para não aceder a propostas de adaptações arrisca a coerência da sua argumentação. Afirma ele:

enquanto eu às vezes digo que, no caso da adaptação ao cinema, não quereia ver as caras das minhas personagens, no caso do teatro não me importo, isso não me choca. Mas provavelmente eu não aguentaria ver a Madonna, para dar um exemplo bastante disparatado, a representar a Blimunda ou a Maria Madalena [de *O evangelho segundo Jesus Cristo*], num filme. 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, 1998, pp. 106-107)

O argumento toca um assunto pertinente, que se prende com as consequências que o trânsito intermedial de uma narrativa tem nos processos (re)figurativos das personagens (Nunes, 2019; Reis, 2018, pp. 421-422). Como esclarece Robert Stam (2000), a *diferença automática* verificável entre a literatura e o cinema, fruto da multimodalidade congénita do segundo por contraste com o tradicional logocentrismo da primeira, determina que a adaptação fílmica gere um *suplemento inevitável* em relação ao texto literário adaptado, o qual se torna mormente visível na necessidade de fazer encarnar na figura de um ator, com todo o investimento de caracterização que sobre ele recaia, uma personagem só verbal e laconicamente descrita (pp. 55-56). Acontece que o modo como Saramago encara esta circunstância contradiz a repulsa do dever de fidelidade ao texto de origem ainda antes sugerida. Afinal, aquilo que o escritor também condena numa possível adaptação de um seu romance é uma atividade indeclinável da prática adaptativa que, passando pela composição do retrato das personagens, a ela não se adstringe: a saber,

o preenchimento dos inúmeros vazios promovidos por um discurso verbal omissivo e plurissignificante (Sousa, 2001, p. 32). A implicação deste segundo argumento de Saramago é resumível nos seguintes moldes: o que o romance não diz, o filme tampouco deverá dizer; ou seja, pelo menos neste parâmetro, a adaptação fílmica deve, de facto, procurar ser *a mesma coisa* que o romance adaptado, e, não o podendo ser, é enjeitada.

Mas porque não, então, estender a mesma lógica ao teatro, que procede a um igual preenchimento de vazios? Dada a ausência de uma explicação por parte do autor a esse respeito, resta apenas conjecturar que tal se justifique pela impossibilidade de um grande plano numa sala de teatro, o qual, como num filme, permitisse a contemplação demorada do rosto das personagens, revelado com invulgar detalhe, ou, porventura mais determinadamente, pela capacidade de reprodução e difusão típica do cinema – e que o teatro, a menos que gravado, desconhece –, responsável pela maior longevidade, se não mesmo pela virtual eternidade, das representações icónicas das suas personagens. De facto, a imagem e certas propriedades aurais (como a voz) dos atores de uma adaptação fílmica mostram-se fatalmente influentes em (re)visitações posteriores dos textos adaptados (Hutcheon, 2006, pp. 121-122). E essa é a presumível preocupação de Saramago: que a adaptação ao cinema retroaja sobre a figuração romanesca das suas personagens, aparentemente imune a remediações teatrais ou operáticas.

Mas o contraste que o escritor vinca entre o cinema e o teatro, no atinente ao fenómeno das transposições intermediais, não fica por aqui. Ele pode similarmente deduzir-se da confrontação entre, por um lado, uma visão do romance enquanto referente que, conforme acaba de ser observado, o cinema não deve nem imitar em demasia, sob o risco de se tornar indistinto dele, nem contrariar ou sequer precisar, e, por outro lado, uma conceção do texto dramático como objeto aberto à intervenção transformadora do encenador teatral. Infere-se este segundo termo comparativo da resposta dada por José Saramago, quando questionado acerca do extremo pormenor das suas didascálias:

Essa minúcia, no fundo, serve apenas a pessoa que está a escrever, não é impositiva, no sentido de que tudo na encenação seja cumprido

rigorosamente. Não é o caso; o texto secundário é um ponto de apoio do próprio autor, o autor precisa de saber onde está, como é que as coisas estão a funcionar imaginariamente num palco, para que tenha sentido a entrada, a saída, a presença, o que vem depois. O encenador é livre e sempre o seria, evidentemente[.] (Reis, 1998, pp. 115-116)

O que causa surpresa não é, está claro, a proclamação da liberdade criativa do encenador; é, ao invés, que um texto dramático, caracterizado, entre outros aspetos, pela sua natural vocação para ser encenado^[6], ostente, no entender de Saramago, um carácter impositivo menor sobre o autor dessa transposição do que aquele que um romance, à luz do segundo argumento aqui considerado, exerce sobre um eventual argumentista ou realizador de cinema, apesar de escrito sem que se soubesse – e, as mais das vezes, sem que se pudesse adivinhar – que viria a ser adaptado para filme.

3. Em suma: a alegada vontade de identificação do cinema com a literatura e o receio de condicionamento da imaginação das personagens literárias. São estes os motivos identificados ou sugeridos pelo autor para, durante vários anos, ter procurado salvaguardar os seus romances da passagem ao ecrã. Sobre a fundamentação destas razões, age, como se assinalou, um juízo ambíguo do mandamento da fidelidade, facto que não é demais realçar por se tratar de um tópico norteador de tantas discussões sobre a adaptação. Seja como for, ambivalências e indeterminações à parte, a resistência de Saramago à prática adaptativa dos seus romances harmoniza-se com outros posicionamentos do autor que aqui compete explicitar, concernentes quer, desde logo, à sua própria obra, quer aos meios audiovisuais, tomados numa aceção lata.

Um desses posicionamentos beneficiou de uma explanação circunstanciada num ensaio com o elucidativo título “O autor como narrador omnisciente”^[7]. Nele sustentou Saramago, contra o razoável consenso

⁶ Vocação essa reconhecida pelo próprio Saramago, que, no segundo volume dos *Cadernos de Lanzarote*, resumindo o discurso que proferira na cerimónia de entrega do Grande Prémio de Teatro, escreve que “a palavra só no palco, na boca dos actores, é que se torna completa, total” (1995, p. 133).

⁷ Tendo embora conhecido diferentes versões anteriores (Reis, 2022, pp. 26-27), o ensaio que aqui considero corresponde à conferência que Saramago proferiu, em 1999, no Colegio

dos teóricos da literatura, não haver uma diferença significativa entre o escritor que escreve um romance e a voz, que a convenção diz ser a de um narrador, que conta a história contida nesse exato romance. E foi inclusivamente mais longe, propondo como *provável* uma hipótese que a seguinte máxima abrevia: “o leitor não lê o romance, lê o romancista” (Saramago, 2022, p. 85)⁸. Ora, aceitando que, para Saramago, o escritor se implica naquilo que escreve – implicação essa, de mais a mais, que ele reclama constituir a subversão real da sua obra, em detrimento da mais célebre questão da “arrumação do discurso” (Reis, 1998, p. 97) –, compreender-se-á melhor a resistência sustida relativamente à adaptação: transpor um seu romance passaria também, na perspectiva de Saramago – e por simples inerência lógica –, por transpor a “parcela identificada da humanidade” (Saramago, 2022, p. 85) que na ficção romanesca se expressa. A compreensão alcançada será tanto mais profunda quanto se atenda a que, do ponto de vista do autor de *Memorial do Convento*, o escritor não se manifesta apenas no “estilo” ou no “modo de narrar”, isto é, em “tudo isso” que, como acima se viu, o cinema putativamente ignora quando se acerca da literatura; o escritor acha-se igualmente no *assunto* das suas narrativas: “En sustancia”, declarou Saramago a Juan Arias, “yo soy la materia de lo que escribo” (Arias, 1998, p. 36).

Por seu turno, a tese da concorrência entre cinema e literatura combina com a lógica de competição que, de acordo com Saramago, governa as relações entre certas formas e gêneros literários (entre os quais, o romance) e alguns formatos audiovisuais com reconhecíveis valências narrativas. Em diálogo com Carlos Reis, e após assegurar que não acreditava na morte do romance, o escritor confessou enfim: “com todos estes avanços e desenvolvimentos tecnológicos na área do audiovisual, não sei até que ponto o romance contado num livro, a história contada num livro têm grande futuro” (Reis, 1998, p. 137). Recordou, a título de exemplo, o caso do “folhetim do século XIX e também o deste século [XX], pelo menos até aos anos

Nacional, no México.

⁸ A reponderação que essa máxima viria a merecer – “é demasiado ousado dizer que o leitor não lê o romance mas o romancista”, diria Saramago, em entrevista a João Céu e Silva (2009, p. 312) – não bastaria para elidir o essencial da sua tese, porquanto a fórmula emendada, menos sonante mas pretensamente mais sensata, que o escritor então avança – “o leitor lê o romance para chegar ao romancista” – não comporta uma substancial alteração semântica.

30, ou os anos 40, (...) substituído não só pelo cinema mas sobretudo pela telenovela”, para depois constatar: “Evidentemente que, com aquilo que a telenovela conta, quem se interessa por acções, por episódios, por histórias de amores, por encontros e desencontros, está suficientemente abastecido e satisfeito, se não tem outras exigências estéticas” (p. 137).

A ideia de competição concorrencial dos meios audiovisuais com a literatura não se afigura dissociável de uma certa reserva crítica, quando não moral, que Saramago, nos *Cadernos de Lanzarote*, mostra guardar em relação às imagens, particularmente às que lhe chegam pela televisão. Julga-as ele, para começar, indutoras de uma dormência problemática no espetador. Relatando um acidente numa etapa da Volta à França a que pôde assistir em direto, o escritor nota que, não obstante “o pânico” e “a brutal realidade” da situação, com a sua dose de sangue e ferimentos, ele se manteve sentado no sofá, vendo o acontecimento repetir-se a partir de múltiplos ângulos e através de diferentes lentes. Sobre isso, comenta: “A realidade do acidente tornara-se imediatamente em pura imagem, em exercício de movimentos, em *découpage* técnico... Por outras palavras: em caminho para a insensibilidade...” (Saramago, 1995, p. 149). Escassos meses depois, a imagem volta a ser o alvo de uma sua reflexão. Desta vez, hospedado num hotel em Lisboa, conta Saramago que ligou a televisão num canal espanhol que estava então a emitir um programa acerca do bairro lisboeta da Bica, programa esse que, tendo-lhe logo despertado “uma espécie de saudade pungente e irresistível” pela zona em apreço, não bastou para o fazer “pens[ar] sequer em sair para ir rever, com os [s]eus próprios olhos, aquelas ruas empinadas, aquele ascensor de brinquedo, aquelas lojinhas arcaicas, aquelas pessoas sem tempo” que o televisor lhe dava a ver e que se encontravam *realmente* perto de si (p. 238). E, nas interrogações que um tal efeito estimula, deteta-se uma nova implicação moral: “Que perversão é esta? Como podem as imagens tomar assim o lugar da realidade?” (p. 238).

Evidentemente, quando isto escreve, Saramago pensa na televisão, e as suas palavras alojam-se num contexto específico: surgem depois de assistir à transmissão de um evento em direto ou de uma (presumível) reportagem jornalística, ancorados, um e outra, num registo não-ficcional, que lhes confere um mandato acrescido de vinculação à realidade,

diverso do que seria exigível a adaptações de romances seus. Ainda assim, e conquanto haja que restringir o alcance potencialmente abrangente dos comentários citados ao âmbito temático do presente ensaio, não se deve desatender ao seguinte: a percepção de uma insensibilidade instilada pela televisão e o pressentimento da possível permuta do real pela sua imagem indiciam uma suspeição eventualmente mais ampla acerca da influência dos meios audiovisuais na faculdade imaginativa do espetador, cerceada ou entorpecida. Trata-se, aliás, de uma suspeição secundada noutros passos dos diários do escritor. Ao recordar os tempos do seu crescimento na Azinhaga e, em especial, os números musicais e teatrais lá presenciados, considera ele que, “Naqueles anos, qualquer espectáculo, por mais insignificante que fosse, era uma janela de imaginar. Hoje, no momento em que se liga a televisão, desliga-se a imaginação. Convém adormecer rapidamente para que o sonho acuda a salvar-nos” (Saramago, 1998, p. 93); e, reportando-se já ao cinema, “protesta[] contra os denominados «efeitos especiais» que acabarão por nos matar a imaginação” (p. 142).

Tais comentários seriam indignos de maior importância, não reenviassem eles, no quadro deste ensaio, ao tópico do retrato das personagens, parcelarmente traçado no romance e inevitavelmente completado em filme, nem se repercutisse o pensamento neles expresso na questão da adaptação fílmica de romances, tal como abordada pelo próprio Saramago em entrevista à *Playboy* brasileira, reproduzida no *Último caderno de Lanzarote*. Confrontado pelo entrevistador, Humberto Werneck, com a hipótese de nem uma “proposta extremamente tentadora” (Saramago, 2018b, p. 139) o fazer reavaliar a recusa de permitir a adaptação fílmica de *Ensaio sobre a cegueira* – esse que ele prometera um dia resguardar dos assaltos do cinema⁹ –, Saramago responde ser “preciso pensar sobre o que produtores norte-americanos fariam de um livro como esse”:

⁹ Às notícias do interesse de numerosas produtoras norte-americanas em adquirir os direitos do romance publicado em 1995, Saramago reage deste modo: “Por meras razões de simpatia (não fui capaz de dizer não a Yvette Biro), já se me escapou das mãos *A Jangada de Pedra*, mas juro pelos deuses de todos os céus e olimpos que no *Ensaio sobre a Cegueira* ninguém toca” (Saramago, 2018b, p. 67).

»Aproveitariam o que no livro há de mais exterior, que é a violência e o sexo. E aquilo que é importante, a interrogação sobre como é que nós nos comportamos, que uso fazemos da nossa razão, que cegueira nossa é essa que não é dos olhos mas do espírito, que relações humanas são essas a que chamamos humanas e que de humanas têm tão pouco. A lição que o livro pretende dar desapareceria completamente. (p. 140)

De novo, não é o cinema, enquanto meio artístico, que aqui é posto em causa; é, sim, um modo particular de fazer cinema, identificado por Saramago com as produções norte-americanas, que ele tacitamente acusa de falta de tato, subtileza ou cuidado suficientes – numa palavra, da sensibilidade necessária – para conseguir tratar de temas cujo teor escapa à espetacularidade daquilo que é mais imediatamente apercebido pela visão. Se, conforme esclarece o escritor, a “cegueira” de que fala o *Ensaio* “não é dos olhos mas do espírito”, poder-se-á afirmar, recorrendo aos mesmos termos, que o cinema do qual ele se procura manter afastado é aquele que, bem pelo contrário, privilegia o que os “olhos” melhor podem apreender, em prejuízo daquilo que, sendo caro ao “espírito”, é mais avesso à materialidade própria do visual^[10]. Assim, às objeções acima ponderadas (a suposta propensão do cinema para ser igual à literatura e o preenchimento de vazios implicado pela escolha de um ator para representar uma personagem), acrescenta-se agora uma outra: a expectável inobservância, por determinada casta de adaptadores, dos temas ou da “lição” medular do romance.

4. Justamente, o conhecimento do adaptador (ou do candidato a adaptador) revela-se crucial para Saramago repensar a sua resistência a adaptações fílmicas da sua obra. Por exemplo, quando Humberto Werneck lhe pergunta

¹⁰ Nesta condenação de um cinema de imanência visual puramente objetiva, da mesma forma que na crítica da alegada letargia recetiva dos espetadores de cinema e de televisão, detetam-se ecos do pensamento de Horkheimer e Adorno (2002), designadamente da ideia de que a *indústria cultural* visa uma estandardização dos produtos culturais e que o cinema nela enquadrado, em específico, torna supérflua a necessidade de imaginação, empenhado que está em, fazendo uso do seu prodígio técnico, *duplicar* o mundo empírico, ao ponto de este poder ser assimilado pelo espetador como “a seamless extension of the one which has been revealed in the cinema” (p. 99).

se “um cineasta sensível, um Antonioni”, que se dispusesse a transpor o *Ensaio* para cinema não o faria mudar de ideias, o escritor admite haver “dois ou três nomes” que o poderiam fazer vacilar (Saramago, 2018b, p. 140). De resto, escassos nove dias antes de ser contactado por Yvette Biro pela primeira vez, com vista à elaboração de um guião a partir de *A jangada de pedra*, Saramago é informado do interesse de “(mais um)” produtor em adaptar o *Memorial do Convento*, desta feita com a realização de Bernardo Bertolucci (Saramago, 1994, p. 156). Interroga-se então: “se isto viesse a confirmar-se (do que francamente duvido), teria eu forças bastantes para resistir à tentativa?” (p. 156). E, se Bertolucci é um daqueles “dois ou três” realizadores a quem o romancista talvez confiasse a adaptação de uma obra sua, outro é declaradamente João César Monteiro, falado, a dada altura, para filmar *A jangada de pedra* (Saramago, 1995, p. 147).

Porém, nem só de realizadores se faz a transposição de um romance para cinema. Um papel habitualmente mais discreto, mas porventura mais preponderante na definição do tipo de relação (aferido em termos de maior ou menor distanciamento) que o filme vem a estabelecer com o livro, é aquele que cabe ao guionista. É, de facto, a “óbvia sensibilidade e inteligência” que Saramago reconhece em Yvette Biro, quando esta lhe explica, numa carta, o argumento que tem idealizado para *A jangada de pedra* (Saramago, 1994, p. 160), o predicado que, para além do distinto currículo da guionista^[11], o convence a consentir a primeira adaptação de um romance seu ao cinema^[12]. Provavelmente, são essas mesmas sensibilidade e inteligência, afinal possíveis numa transposição fílmica da sua obra, contrariando o que receava, que o levam a limitar a sua interferência num tal processo a conversas esparsas com a argumentista – pelo menos, a julgar pelo que faz saber nos seus diários^[13]. Mas, se este distanciamento em relação ao processo

¹¹ Dando novas provas do carácter eclético da sua cinefilia, Saramago destaca, do currículo de Yvette Biro, os trabalhos já realizados “com Zlotan Fabri, Márta Mészáros, e sobretudo com Miklós Jancsó, o realizador do *Salmo Vermelho*” (Saramago, 1994, pp. 160-161).

¹² Similarmente, quando lhe é proposta a adaptação do conto “Desforra”, de *Objeto quase*, para uma curta-metragem, Saramago enaltece a “sensibilidade” e a “inteligência” do proponente, Roger Bourdeau, qualidades essas que entende como “nada habituais nestas questões” (Saramago, 1995, p. 239).

¹³ A linha cronológica do processo adaptativo de *A jangada*, de acordo com o que registam os *Cadernos de Lanzarote*, é esta: a 21 de novembro de 1993, Saramago recebe um primeiro telefonema de Yvette Biro (Saramago, 1994, p. 159); três dias depois, recebe a já mencionada

adaptativo pode surpreender à luz das ansiedades de Saramago sobre o assunto, ele pode também exatamente atribuir-se, segundo o próprio, ao desejo discreto de “que tudo isso abortasse” (Saramago, 2018b, p. 139).

Terá sido *Blindness*, no entanto, a aplacar, de maneira mais decisiva do que *La balsa de piedra*^[14], os receios do escritor relativos à transposição fílmica de romances seus. Os dois casos começam por apresentar semelhanças. Saramago conhece primeiro o argumentista, Don McKellar, e só mais tarde se discute o nome de um realizador, Fernando Meirelles, interessado em adaptar o *Ensaio* já desde 1997, e que o escritor aprova com base no seu currículo (Saramago, 2018c, p. 88). Também então Saramago conserva uma distância razoável quanto ao processo adaptativo, circunscrevendo praticamente a sua intervenção à fase de pré-produção do filme. Meirelles conta, em *Diário de Blindness* (2008), o seu primeiro encontro com o escritor, em Lisboa, numa altura em que preparava ainda, com McKellar, uma nova versão do guião. Nessa circunstância, logo identifica a renitência de Saramago em falar sobre o romance, limitando-se o escritor tão-só a fazer uma recomendação específica acerca do porte do *Cão das Lágrimas* e a aprovar alguns nomes do elenco (p. 8). Saramago corroboraria as linhas gerais desse testemunho, referindo que apenas dera “três ou quatro opiniões” (Silva, 2009, p. 193), apesar de mencionar a existência de “conversas” (no plural) cuja datação não precisa (p. 391). Além disso, mostra-se pouco entusiasmado com a perspectiva de assistir às filmagens – momento já enquadrado na fase de produção do filme – e recusa não só a necessidade de aconselhar os atores no seu trabalho de representação, como a hipótese de ele próprio se lhes juntar no elenco (Silva, 2009, pp. 193-194), dizendo algo muito

carta da guionista (1994, pp. 160-161), que o visita, na ilha canarina, a 11 de março seguinte (1995, p. 73); a 2 de julho, por telefone, ela informa-o do interesse de João César Monteiro em realizar o filme (1995, p. 147); Biro e Saramago almoçam juntos em Nova Iorque, no dia 23 de abril de 1995 (1996, p. 100); e, a 9 de janeiro do ano seguinte, é enviado ao escritor o contrato de cedência dos direitos para a adaptação fílmica do romance (1997, pp. 19-20). A última notícia que é dada sobre o assunto acha-se na transcrição da entrevista à *Playboy*, em junho de 1998, onde Saramago afirma que Biro ainda não encontrara produtor (2018b, p. 139).

¹⁴ Sobre o resultado dessa primeira adaptação, Saramago viria a dizer: “não me satisfiz completamente. Pareceu-me que, embora seja um filme limpo e honesto, algo falhou ali. Não sei muito bem o que é nem quero pensar nisso” (Silva, 2009, p. 193).

significativo a esse respeito: “O filme tem que valer por si próprio, sem que o autor vá lá dar um empurrãozinho...” (p. 194).

A prescrição da autonomia estética da adaptação, resumida nesta frase, avigora-se no comentário que o primeiro visionamento de *Blindness* merece ao autor do texto adaptado, que nessa ocasião nega a natureza servilmente imitativa ou replicante do filme por referência ao romance e aceita a independência criativa dos adaptadores: “ele disse que não considera o filme um espelho do seu trabalho”, escreve Meirelles (2008), “e que nem poderia ser assim, pois cada pessoa tem uma sensibilidade diferente” (p. 81). Mais: a experiência recetiva que Saramago então descreve ao realizador – “Disse ter gostado da experiência de ver algo que conhecia, mas que, ao mesmo tempo, não conhecia” (p. 81) – corresponde rigorosamente à experientiação prazerosa de uma adaptação *como* adaptação, nos termos em que Hutcheon (2006) a define, ou seja, nela se detetando uma certa (e sempre limitada) identidade com o texto adaptado, que elementos de diferença ou de novidade agradavelmente perturbam (pp. 4-5). Em suma, não se confirma o receio acima comentado de identificação absoluta do filme com o romance; o escritor constata, pois, que *Blindness* não é *a mesma coisa* que *Ensaio sobre a cegueira*, até porque, como afirma a João Céu e Silva (2009), “é inevitável” que o guião, esse primeiro instrumento de transição da literatura para o cinema, “elimin[e] muito ou deix[e] de lado muito daquilo que o livro diz” (pp. 389-390).

Com efeito, é um escritor finalmente apaziguado com os trâmites próprios de um processo adaptativo aquele que, quando lhe é perguntado se se revê em *Blindness* – questão especialmente pertinente para um romancista que se julga implicado na sua obra, agora tornada objeto de adaptação a outra linguagem e a outro meio –, pode responder: “Sim, sem dúvida nenhuma. Eu considero que é um grande filme” (p. 390). E a inflexão do seu posicionamento relativamente à adaptação fílmica de obras suas consuma-se na admissão de eventuais transposições de outros romances: “Não tenho esse desejo de ver os meus livros em filme, mas se amanhã o Fernando Meirelles ou outra pessoa em que eu acredite tenha uma ideia, não diria não a uma que se me apresentasse viável e razoável” (p. 391).

Ora, talvez o fator mais determinante numa tal mudança de disposição em Saramago se deva à virtude por ele reconhecida em *Blindness*

de não se ater à imanência audiovisual do seu meio e, pelo contrário, sugerir sentidos que se furtam à mais imediata materialidade semiótica:

enquanto eu estava a ver o filme senti que há ali dois tipos de violência: a violência que as imagens mostram e uma espécie de violência, a subterrânea, que não se manifesta porque não há maneira nenhuma de manifestá-la e que, se eu não me equivooco, é o que incomoda o espectador. Porque àquilo que o ecrã mostra já o espectador está habituado – entra-nos em casa a violência, o sangue e a tortura todos os dias – mas não a essa espécie de violência latente que eu não sei como é que o Fernando Meirelles a conseguiu, ou se estava consciente disso. (p. 390)

A duplicidade da violência representada na adaptação do *Ensaio* parece resolver, portanto, a desconfiança do romancista quanto ao poder de adormecimento dos espetadores exercido pelos meios audiovisuais, precisamente no que à expressão da violência concernia.

Em síntese, a boa surpresa que constituiu a descoberta da “inteligência” e da “sensibilidade” de Yvette Biro, primeiro, na abordagem de *A jangada pedra* por ela proposta, e sobretudo, depois, o mais feliz resultado da adaptação de *Ensaio sobre a cegueira* contribuíram para uma apreciável mudança do pensamento saramaguiano sobre a transposição de obras próprias para cinema. Trata-se, é certo, de uma mudança que não se salda em inversão absoluta, porquanto Saramago continua a entender, mesmo depois de *Blindness*, que “o autor de um livro que está a ser adaptado é alguém que está a ser posto em causa” (Silva, 2009, p. 391). Quer isto dizer: sem prejuízo do distanciamento que tentou conservar relativamente ao processo de adaptação, de haver declarado a autossuficiência do filme por referência ao autor do romance e de ter rejeitado um entendimento do resultado da transposição como “espelho” do texto adaptado, Saramago não chega a negar por inteiro os efeitos retroativos da adaptação fílmica sobre o romance ou o romancista. Mas as mudanças ainda assim perceptíveis são, em si mesmas, relevantes, e, em parte, a elas se deverá a contínua e fecunda fortuna da relação do Nobel com cineastas (seus) contemporâneos.

Referências bibliográficas

- Arias, J. (1998). *José Saramago: el amor posible*. Planeta.
- Arnaut, A. P. (2011). “Deixa-te levar pela criança que foste”: José Saramago e *As pequenas memórias*. *Navegações*, 4(1), 46-52.
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/9437>
- Gómez Aguilera, F. (2008). *José Saramago: a consistência dos sonhos* (A. Gonçalves, Trad.). Caminho.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. In G. S. Noerr (Ed.), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (E. Jephcott, Trad.) (pp. 94-136). Stanford University Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Meirelles, F. (2008). *Diário de Blindness*. Quasi Edições.
- Nunes, E. (2019). Personagens em migração nas adaptações de literatura para cinema: reflexões a partir de *O homem duplicado* e de *Enemy*. *Cadernos de literatura comparada*, (41), 237-259. <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp41a11>
- Real, M., & Oliveira, F. (2022). *As 7 vidas de José Saramago*. Companhia das Letras.
- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Caminho.
- (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Almedina.
- (2022). Introdução. In J. Saramago, *Literatura e compromisso: textos de doutrina literária e de intervenção social*, seleção, introdução e notas de C. Reis (pp. 9-49). ed.ufpa/Fundação José Saramago.
- Ruivo, H. (2021). Espaço e memória em Saramago: pilares de suporte na defesa de valores éticos. In C. Nogueira, B. Baltrusch, & J. Cerdà (Eds.), *José Saramago e os desafios do nosso tempo* (pp. 53-61). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Saramago, J. (1994). *Cadernos de Lanzarote: Diário – I*. Caminho.
- (1995). *Cadernos de Lanzarote: Diário – II* (2.ª ed.). Caminho.
- (1996). *Cadernos de Lanzarote: Diário – III*. Caminho.
- (1997). *Cadernos de Lanzarote: Diário – IV* (3.ª ed.). Caminho.
- (1998). *Cadernos de Lanzarote: Diário – V*. Caminho.
- (2014). *As pequenas memórias*. Porto Editora.
- (2018a). *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Porto Editora.
- (2018b). *Último caderno de Lanzarote: o diário do ano do Nobel*. Porto Editora.
- (2018c). *O caderno*. Porto Editora.

- (2022). O autor como narrador onisciente. In J. Saramago, *Literatura e compromisso: textos de doutrina literária e de intervenção social*, seleção, introdução e notas de C. Reis (pp. 79-87). ed.ufpa/Fundação José Saramago.
- Silva, J. C. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto Editora.
- Sousa, S. G. (2001). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Rutgers University Press.
- (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Blackwell.

O reconhecimento do lugar singular que a obra de José Saramago ocupa no panorama da literatura portuguesa contemporânea (e não só) não deve inibir a deteção de elos importantes, e de natureza virtualmente muito diversa, entre a sua produção e a de vários outros autores, cronologicamente coincidentes ou não, mas contemporâneos todos, em sentido mais ou menos lato. O desafio lançado aos investigadores que assinam os textos deste volume colaborativo foi o de que inquirissem os liames que unem a obra saramaguiana à de outros autores (literários ou afetos a outras artes), ponderando, nomeadamente, a existência de diálogos declarados e influências tácitas, de heranças e legados, de citações e alusões, de transposições e remediações. Da resposta a este desafio, resultaram os ensaios que agora se publicam e que, em conjunto, oferecem um contributo que cremos oportuno para o estudo das relações entre Saramago e alguns contemporâneos.



cllc

universidade de aveiro
centro de línguas, literaturas e culturas



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ISBN 978-989-9275-29-4



9 789899 275294