

Livros com uma pessoa dentro: José Saramago e um seu particular modo de estar no texto

José Dercio Brauna¹⁷

Universidade Federal do Ceará

Resumo

Ao longo de sua vida literária, José Saramago (1922-2010) reiterou a proposição de que suas obras são livros que levam uma pessoa dentro: o autor. Em seu entender, sua maneira de fazer literatura se valeu do que ele nominou de “autor-narrador”, abrindo assim mão da clássica figura do narrador, sendo essa sua visão um ponto de discórdia com muitos pressupostos da crítica literária. Considerar esse seu ponto de vista a partir do dito (seus pronunciamentos) e do feito (sua obra literária) no intuito de evidenciar essa sua maneira de presença autoral e com isso pensar o que esse modo particular de estar no texto propiciou ao autor em termos de reflexão, eis as questões aqui analisadas. Questões que entendemos relevantes ao pensamento sobre a obra saramaguiana, sobretudo em se considerando sua também reiterada ideia de que, mais que romancista, foi antes de tudo um ensaísta que escreveu ensaios com personagens. Pela análise aqui apresentada, defende-se que esse modo de fazer ficcional propiciou ao autor uma forma de fazer de seus textos sobre o passado um lugar em que o presente da escrita se diz e se mostra enquanto instância de leitura e reescrita desse passado.

Palavras-chave

José Saramago. Autor-narrador. Intratextualidade. Ensaísmo.

¹⁷ Doutor em história social pela Universidade Federal do Ceará.

Introdução: “Como um grande, convulso e sonoro mar”

Poucas não foram as oportunidades em que José Saramago (1922-2010) reiterou a declaração de que suas obras eram (são) livros que levam uma pessoa dentro. É sua conhecida arenga com a crítica literária. Uma das mais completas falas a esse respeito talvez esteja numa sua entrevista a Torcado Sepúlveda, publicada no jornal português *Público*, de 02 de novembro de 1991. Nela, Saramago assim se pronunciou:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular – e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso – é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou. O meu narrador não é o narrador realista, que está lá para contar o que aconteceu, sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que procuro – embora sem saber muito bem que o faço, se calhar vou compreendendo que andava à procura depois de ter chegado – é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual. (SARAMAGO, 1991).

Uma “fusão”, eis talvez a palavra síntese de todas as proposições: escreve-se um texto, classificado sob a rubrica de romance, em que se opera uma fusão de todas as instâncias: do autor, do narrador, da história contada, das personagens, do tempo da escrita (presente), do tempo na escrita (passado); tudo contido (e transbordando) em um texto único, uma escrita “capaz de acolher toda a experiência humana” (SARAMAGO, 1999, p. 212), de “receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes sutis ou torrenciais” de outros gêneros, “convertendo-se dessa maneira em expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram, em seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica.” (SARAMAGO, 2005, p. 20).

Em outras falas de Saramago, recolhidas em livro por Fernando Gómez Aguilera, tem-se a reiteração dessa ideia-força de que o narrador não existe, de que tal entidade é não mais que “uma invenção acadêmica graças à qual se escrevem milhares de páginas de teses doutorais”. Mas se trata, em seu entender, de uma problemática que diz respeito à crítica literária e não a ele enquanto autor, que diz ter resolvido a questão para si na escrita de *A*

viagem do elefante (2008). Nesse livro, diz Saramago ter assumido a categorização de “autor-narrador”, sendo ela bastante para dar conta do seu trabalho ficcional (SARAMAGO, 2010, p. 224).

Ligada a essa mesma questão, entendo haver uma outra arenga de Saramago com a crítica literária: a que diz respeito ao conceito de romance histórico, sobre o qual tanto se escreveu (teses, dissertações, artigos, etc.) tomando seus livros como objeto. Tanto que foi esse um dos temas sobre que se debruçou quando em 1998 participou em Turim, na Itália, de um colóquio em que se discutiu sua obra. “Não tenho outro remédio senão regressar ao problema de se sou ou não sou romancista histórico.” (SARAMAGO, 2013, p. 27).

Considerando cada um dos seus romances até ali publicados, Saramago escreve que terá sido provavelmente *Memorial do convento* que “definiu” que se lhe pudesse aplicar “o rótulo de romancista histórico”; é a partir de então (a primeira edição é de 1982) que se começa a rotulação. Indevida, em seu entender, pois entre o seu trabalho ficcional e o que ele compreende poder ser albergado sob o rótulo de romance histórico há cruciais diferenças, especialmente no que diz respeito à atuação do presente da escrita no texto da obra. Saramago entende essa diferenciação do seguinte modo:

se é verdade que Alexandre Herculano ou Walter Scott, por exemplo, escreveram romances que sem discussão podemos classificar de históricos, no sentido de que são tentativas de reconstituição de uma época e mentalidade determinadas, sem qualquer intromissão do presente (à exceção da linguagem), onde o autor finge ignorar o seu tempo para colocar-se no momento Passado que pretende reconstituir, no meu caso tenho de dizer que a situação é diferente. No fundo, um romance histórico é como uma viagem que o autor realiza ao Passado, vai, faz uma fotografia e depois regressa ao Presente, coloca a fotografia diante dele e descreve o que viu e a fotografia mostra. Nenhuma das suas preocupações de hoje interferirá de maneira direta na reconstituição dum tempo passado. Assim seria, mais ou menos (porque nestas matérias não convém ser demasiado radical...), o romance histórico tal como o entenderam Walter Scott ou Alexandre Herculano. (SARAMAGO, 2013, p. 31-33).

Para Saramago, nem *Memorial do convento* nem nenhum de seus livros são pertencentes “a este tipo de romance histórico”. As suas ficções são sobre um dado tempo passado, “mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem”. É uma prática ficcional que se faz vendo “o tempo de ontem com os olhos de hoje”. Nessa sua perspectiva, não há por parte do autor nenhum fingimento visando ignorar o presente da escrita; ele está lá, dito (SARAMAGO, 2013, p. 33). Concebe-se assim que, tal como propõe David Harlan, nossa aproximação do passado se dá “não num estado de virgindade histórica, mas com todas as suposições, pressupostos e preconceitos que não só fazem de nós pessoas reais, localizadas numa tradição histórica particular, mas também

torna possível uma aproximação imaginativa a outros tempos” (HARLAN, 2020, p. 26-27). Na lida com o tempo ido, “o texto não pode nunca ser separado das interpretações através das quais ele chegou a nós” (Ibid.). Para metaforicamente dizer, elas seriam como uma espécie de pátina que se incorpora ao texto, e, como lembra Francisco Régis Lopes Ramos, “é preciso considerar que a própria pátina inclui, além dos desgastes, um acúmulo de poeira, uma espécie de poeira consolidada.” (RAMOS, 2014, p. 35). Metaforicamente falando, um texto não pode ser separado de sua poeira.

1 “Anacronismos intencionais”: ferramenta de fazer ficção

E é justamente a presença dessa herança interpretativa que os textos carregam em si (sua pátina, sua poeira consolidada, metaforizemos), e impossível de ser relegada, que, conscientemente acionada no presente da escrita, dá ao autor a “liberdade” de ir e vir, de fazer digressões, comentar, ironizar, se indignar. Nessa concepção de escrita, “os anacronismos são intencionais já que a visão pessoal do autor é tão válida e pertinente como a dos personagens que o narrador inventa e situa no tempo escolhido” (SARAMAGO, 2013, p. 33). Não se busca dar ao presente uma *fotografia* fiel do passado, mas problematizar as fotografias que dele se fizeram (quem fez?, com que intenções?, o que mostrou?, o que não viu ou não quis ver?, etc.). No entendimento de Saramago, essa é a sua perspectiva de trabalho. Que pressupõe uma liberdade autoral perante as amarras dos marcos temporais, justamente para assim poder questionar as marcas com que dada temporalidade é dada a ver. Na sua maneira de operar a ficção, o velho “Cronos perdia [perde] o fio da meada.” (SALOMON, 2018, p. 16).

É a esse respeito que toca Saramago ao escrever, na sua narrativa da viagem do elefante Salomão, no século XVI, à propósito da decisão do arquiduque Maximiliano sobre o tempo da viagem de regresso, aproveitando para comentar sobre certas liberdades do *autor* da *narração*:

Uma coisa que custa trabalho a entender é que o arquiduque maximiliano tenha decidido fazer a viagem de regresso nesta época do ano, mas a história assim o deixou registado como fato incontroverso e documentado, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá que perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas seletiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos fatos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO, 2008, p. 224-225).

Está-se a *narrar* a viagem de um elefante e mais a comitiva que o leva de Portugal à Áustria em meados do século XVI. Trata-se de fato histórico: a história documentou e o romancista confirmou os registros. Porém, o romancista reclama perdão a “certas liberdades”. E por que delas? Por que dessa necessidade? Porque ele tem ciência de que a história é não apenas “seletiva” como é também “discriminatória”, porque da “puta realidade” ela se vale apenas do que lhe interessa, descartando todo o “resto”. Para o *autor* da *narração*, nesse momento de exercício de sua reclamada liberdade digressiva/comentadora, sua conclusão é então de que vale mais lidar com esses “restos” deixados pela história do que ser fiel repetidor do que ela já selecionou. Limitar-se a apenas *narrar* esse real passado registrado implicaria não dispor da liberdade autoral que deseja, além de, em termos ético, implicaria perpetuar a transmissão dos bens culturais (e a história é um deles, dos mais poderosos) dos vencedores. “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”, assim como também se dá com “o processo histórico” de sua transmissão de um vencedor a outro. Se indignar com o que da “puta realidade” não foi transmitido nas linhas da escrita da história é o que faz entender e propugnar como missão (ética) da ficção “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2010, p. 12-13). Eis o cerne da questão.

Uma liberdade que abre caminho a uma cumplicidade com o leitor. Qual se ao princípio do que se escreve já se assentasse, como o fez Michel de Montaigne (1533-1592): “Aqui está um livro de boa-fé, Leitor.” (MONTAIGNE, 2010, p. 37). Para Saramago, quando Montaigne escreveu em seus *Ensaaios* ser ele mesmo a matéria de seu livro, era a essa boa fé a que ele aludia. “É certo que logo acrescentou”, lembra Saramago, que isso não seria razão para que o leitor adentrasse ao texto em busca de algum confessionalismo frívolo. Como pensa Saramago, o que diz Montaigne sobre sua obra ensaística pode ser aplicado ao romance, pois que ele seria, “sobretudo, o que nele pode ser encontrado e identificado com seu autor”:

Não quero com isto dizer que o autor deva cair na armadilha das sempre duvidosas tentações do confessionalismo literário, da mesma maneira que não pretendo convidar o leitor a entregar-se a trabalhos de detetive ou de geólogo, buscando pistas ou escavando camadas tectônicas, ao final das quais, como um culpado, como uma vítima ou como um fóssil, se encontraria o autor... (SARAMAGO, 2005, p. 15-22)

Não; não se trata disto. O autor está no livro no sentido de ser uma visão de mundo que concebe e organiza uma escrita. Sua presença não é escamoteada, é antes evidenciada ao leitor. O canteiro faz questão de deixar sua sigla.

2 O canteiro e a sigla

“É algo que sempre sonhei que pudesse acontecer. Que um leitor meu lesse meia dúzia de linhas de um livro de que não soubesse quem era o autor e que essa meia dúzia de linhas lhe permitisse dizer ‘isto é do Saramago’, é o seu estilo.” (SARAMAGO, 2009, p. 312). Enquanto escritor, Saramago aspirava a ser tal como os canteiros dos tempos medievos que deixavam nas pedras que talhavam a sua marca, a *sigla*. Isso o comovia, confessou Saramago: “o canteiro deixou na pedra a sua sigla e sobre isso passaram 600 anos, mas está ali. Isto é uma coisa que me deixa comovido. [...] Então, no fundo, é como se eu quisesse deixar também a minha sigla.” (SARAMAGO, 1989). Era esse o seu desejo, era essa a sua busca enquanto autor.

E um modo de dar seguimento a esse seu desejo se deu pelo recurso à intratextualidade, à autorreferencialidade de sua escrita. Pelos livros que foi escrevendo, Saramago foi se apontando, deixando pegadas da sua inscrição autoral (sua *sigla*):

Em todos eles [seus livros]. Todos eles fazem isso, cada um em relação aos outros, e este [*História do cerco de Lisboa*] mais uma vez. Eu julgo que isso tem a ver com o narrador, porque no fundo é a marca da presença do narrador, que é o mesmo, independentemente da velocidade das histórias que se contam. O narrador é um só, neste sentido [...] também esse narrador faz questão de, uma vez que é único, que é ele quem está a narrar tudo, então ele deixa marcas da sua presença e do seu conhecimento, ele sabe de um livro anterior que aconteceu isto e vai dizê-lo aqui. E tudo isto sendo livros tão diferentes uns dos outros, porque não há livros repetidos, não há livros que repitam temas no sentido de uma ampliação, de um aprofundamento, como em alguns casos e com toda a justificação, mas no meu caso não é assim, é o narrador que, afinal de contas, é o narrador único e que vai marcando a sua passagem, trazendo de uns lugares para outros [...]. (SARAMAGO, 1989).

Nas páginas de *História do cerco de Lisboa* (1989), efetivamente as marcas da presença autoral estão lá. À propósito de se ter falado das “últimas palavras” numa conversação, dessas “fórmulas de despedida” usuais a que, dado o uso, não lhes damos atenção, é dito se tratar de comentário “repetente, introduzido aqui como eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento”, indicando-se logo de seguida onde ele estaria: “vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte” (SARAMAGO, 2008, p. 107). Indo-se ver nas linhas de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), deparamos com a passagem em que se lê: “lembra-se de que não teve [Ricardo Reis] oportunidade de avisar Fernando Pessoa de que viria a Fátima, que irá ele pensar se aparece lá em casa e não me encontra, cuidará que voltei para o Brasil, sem uma palavra de despedida, a última.” (SARAMAGO, 2003, p. 312).

Ainda nas páginas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, numa oportunidade em que ele, Reis, assistia a uma encenação de ataque aéreo na região da Baixa de Lisboa, olhou a multidão de passantes e lembrou-se de uma romaria à cidade de Fátima, e então se lê a seguinte observação:

são tudo coisas do céu, aviões, passarolas ou aparições. Não sabe por que lhe veio à ideia a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão, primeiro não soube, mas depois, tendo reflectido e procurado, admitiu que por sub-racional associação de ideias tivesse passado deste exercício de hoje para os bombardeamentos da Praia Vermelha e da Urca, deles, por tudo ser brasileiro, para o padre voador, finalmente chegando à passarola que o imortalizou, cuja não voou nunca, mesmo que alguém tenha dito ou venha a dizer o contrário. (SARAMAGO, 2003, p. 346).

A passarola, o aeróstato do padre Bartolomeu de Gusmão, não voou no século XVIII, a história assevera essa verdade. Voou depois, quando alguém, em 1982, publica uma ficção em que a passarola levanta voo. É *Memorial do convento*, a ficção de José Saramago, que fez voar o que a história não permitiu que saísse do chão.

Voltando a *História do cerco de Lisboa*, certa feita o revisor Raimundo Silva se lembrou “de um verso que em tempos revira”, que falava “do íntimo rumor que abre as rosas”, um verso de que gostou; pareceu-lhe um “formoso dizer”, uma ventura que pode ocorrer “até a poetas medíocres”. Indo-se às páginas do poeta “mediocre” – o próprio Saramago –, lê-se o completo poema, que diz:

É tão fundo o silêncio entre as estrelas.
Nem o som da palavra se propaga,
Nem o canto das aves milagrosas.
Mas lá, entre as estrelas, onde somos
Um astro recriado, é que se ouve
O íntimo rumor que abre as rosas.
(SARAMAGO, 1999, p. 34).

Tendo Raimundo Silva se lembrado do verso de um poema há tempos revisado, também ele, o lembrador Raimundo Silva, foi lembrado noutra história, mas não de cerco. Nas páginas de *Todos os nomes* (1997), romance centrado no personagem Sr. José, um pacato funcionário da conservatória de registo civil, em dada passagem é comentado sobre a fidedignidade das observações de que se pode valer quem busca informações sobre o passado em notícias de imprensa, e então é lembrado que, em caso de textos como esses, “podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do deletur [sinal gráfico de uso dos revisores] acontecia uma dessas.” (SARAMAGO, 2003a, p. 25). Leitores e leitoras de Saramago, de sua *História do cerco de Lisboa*, bem sabem que não; sabem que

nesse romance um revisor, sentindo-se tentado e a ela (à tentação) cedendo, acrescentou um Não a um texto historiográfico, assim alterando o que asseverava a verdade histórica.

Na obra anterior à do cerco de Lisboa, *A jangada de pedra* (1986), pelas andanças das personagens sobre as terras da Península Ibérica – que, despregada dos Pirineus, se vai mar à fora –, comenta-se sobre “atravessar o Alentejo” sob um sol refulgente; diz-se que de tudo que se ia vendo, paisagens e pessoas, daria uma “história completa, acaso mais rigorosa do que outra em tempos contada”. Como se lê, na deriva da Ibéria remete-se à paisagem de *Levantado do chão* (1980).

Pelas páginas de *A jangada de pedra* faz-se comparação a “mouros sitiados”, informa-se de que alguns personagens ficaram hospedados certa feita “num modesto hotel, ao fundo da Rua do Alecrim, à mão esquerda de quem desce, e cujo nome não interessa à inteligência deste relato, uma vez bastou e talvez se tivesse dispensado.” Pela descrição da localização, o modesto hotel chama-se Bragança, no qual se hospedara, há tempos, um certo senhor chamado Ricardo Reis. “Mas o livro onde este foi registado um dia, já lá vão tantos anos, está no arquivo do sótão, coberto de pó”. E além de instalações hoteleiras e de gentes menciona-se também um certo cão, a que se decide dar o nome de Constante, nome advindo de uma lembrança lida “num livro qualquer” (SARAMAGO, 1988, p. 92, 104-105, 254). *Levantado do chão? A caverna?* Por eles também perambula um certo cão Constante.

A caverna (2000), romance que se desenvolve em torno de um centro comercial – “uma verdadeira gruta onde milhares de pessoas se divertem, comem e trabalham sem verem a luz do sol e da lua” – e das mulheres e homens a quem a lógica do capital transforma em número e cifra, também aí se faz remissão a outros tempos e dons, “como aquele outro, noutra lugar falado, de ver o interior dos corpos através do saco de pele que os envolve”, dom esse advindo das páginas de *Memorial do convento*, de Blimunda Sete-Luas. (SARAMAGO, 2000, p. 133).

Nas páginas de *Caim* (2009), ao se falar sobre desejo de criação de uma religião, um “mas” é trazido ao texto para informar ao leitor, à leitora que “desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado” (SARAMAGO, 2009a, p. 14). Num *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que se lê: “Disse Deus, Haverá uma Igreja, que, como sabes, quer dizer assembleia, uma sociedade religiosa que tu [Jesus] fundará, ou em teu nome será fundada”? (SARAMAGO, 1999a, p. 379).

São marcas, rastros, *siglas* – como as deixadas pelos canteiros nas pedras, tal como comparou Saramago – pelas quais se poderia reconhecer, pelos livros diversos, a presença de um pensamento, de uma visão de mundo, de uma concepção de escrita ficcional

que permanece. A presença de um autor que, com distintos personagens a cada livro, conta a narrativa que trama esses seres, mas que o faz deixando perpassar por esse trabalho ficcionista um fio que permite reconhecer o urdidor.

Podendo se dar também o caso de marcas da presença autoral se fazerem ver pela presença de uma mesma *persona* a atravessar diversos textos. Caso do “sapateiro prodigioso”. Que figura e dá título a uma crônica de *Deste mundo e do outro* (reunião de crônicas escritas entre 1968 e 1969), cuja identidade é revelada em *As pequenas memórias* (de 2006) – chamava-se Francisco Carreira, o sapateiro da Azinhaga. Que, como se veio a saber, antes de estar nas linhas da crônica de fins dos anos 1960, já Saramago o fizera personagem nas linhas de *Claraboia*, o romance de 1953 (mas só publicado após sua morte). Nele, Saramago já fazia ficção com esse homem a quem conhecia “desde que me conheço”, diz ele. Como observa Denise Noronha Lima em tese sobre Saramago,

Silvestre [o sapateiro de *Claraboia*] tem, como o sapateiro da crônica, “o tronco forte, os braços grossos e duros, as omoplatas revestidas de músculos encordoados”. Ambos trabalham num espaço pequeno, amontoado de objetos do ofício, são homens experientes e com alguma cultura letrada; gostam de falar do passado e de seu envolvimento em organizações políticas, quando jovens (o episódio da pistola, referido na crônica, também aparece no romance). Nos dois textos (ou três, se incluirmos *As Pequenas Memórias*), o interlocutor é um rapaz, com quem o sapateiro tem “conversas intermináveis” e os envolve uma cumplicidade movida pelo desejo de saber e pelo afeto. (LIMA, 2017, p. 115).

E não são apenas remissões de uma obra a outra as marcas autorais ficadas pelos livros, são também discussões, a persistência de certas ideias que mais de uma obra coloca ao leitor. Diante de situações diversas, de tramas diversas, o leitor, a leitora do autor Saramago é instado(a) a pensar sobre temas que já leu em outra parte. Pense-se num debate sobre a relação entre causas e efeitos. Em *História do cerco de Lisboa*, abrindo seu sétimo capítulo, lê-se uma longa digressão sobre o tema:

Certos autores, quiçá por adquirida convicção ou compleição espiritual naturalmente pouco afeiçoada a indagações pacientes, aborrecem a evidência de não ser sempre linear e explícita a relação entre o que chamamos causa e o que, por vir depois, chamamos efeito. Alegam esses, e não há que negar-lhes razão, que desde que o mundo é mundo, posto ignoremos quando ele começou, nunca se viu um efeito que não tivesse sua causa e que toda a causa, seja por predestinação ou simples ação mecânica, ocasionou e ocasionará efeitos, os quais, ponto importante, se produzem instantaneamente, ainda que o trânsito da causa ao efeito tenha escapado à percepção do observador ou só muito tempo depois venha a ser aproximadamente reconstituído. Indo mais longe, com temerário risco, sustentam os ditos autores que todas as causas hoje visíveis e reconhecíveis já produziram os seus efeitos, não tendo nós senão esperar que eles se manifestem, e também, que todos os efeitos, manifestados ou por manifestar, têm suas inelutáveis causalidades, embora as múltiplas insuficiências de que padecemos nos tenham impedido de identificá-las em

termos de com eles fazer a respectiva relação, nem sempre linear, nem sempre explícita, como começou por ser dito. (SARAMAGO, 2008a, p. 119).

Reflexão essa que um leitor, uma leitora de Saramago encontrará tramada nas páginas de diversas obras suas. Caso de *A jangada de pedra*, em que se diz que:

De efeitos e causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso, reservando o juízo, pois a todos é patente que de uma betesga ninguém seria capaz de retirar um rossio. Aceitar-se-á, portanto, como natural e legítima, a dúvida de ter sido aquele risco no chão, feito por Joana Carda com a vara de negrilho, causa directa de se estarem rachando os Pirenétis, que é o que tem vindo a ser insinuado desde o princípio. (SARAMAGO, 1988, p. 29).

É também nesse romance sobre a deriva da península Ibérica que se pode ler uma outra reflexão cara a Saramago: a que diz respeito à impossibilidade de se poder narrar em simultaneidade:

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o ardil é ingénua, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 12).

3 Mecanismos e ardis

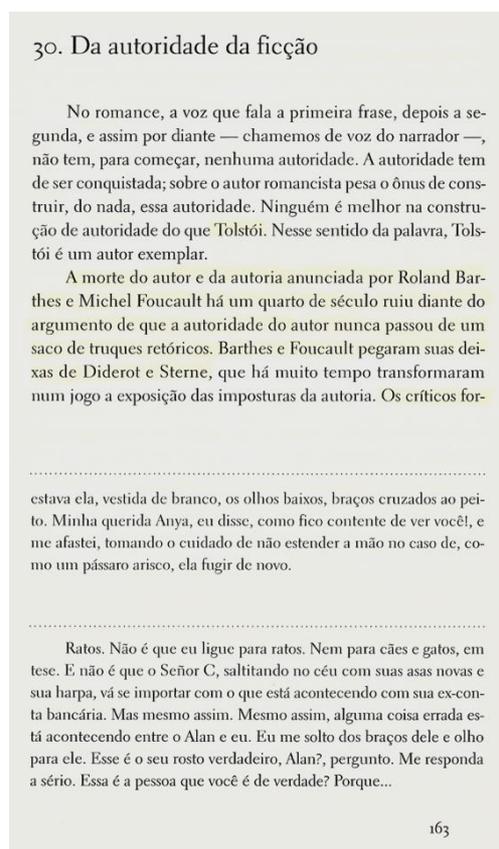
Ardil, mencionou Saramago nesse romance de 1986. Pego na palavra e sou levado por minha memória leitora a uma breve digressão que chega às páginas de um diário, de um livro configurado numa “unidade em tríade”, pela qual seu autor “orquestra uma migração de ideias”, as quais conferem ao autor uma “assinatura” possível de ser apontada, não nesta ou naquela obra, mas no conjunto delas, uma marca que “se espraia e se entrança entre seus textos ficcionais.” (HELENA, 2015, p. 271-287). *Diário de um ano ruim*, romance de J. M. Coetzee, publicado em 2007, é esse o livro em questão. Não disposto em colunas (divisão vertical) como ventilado por Saramago, mas antes em continuidade horizontal paralela (não sei se me faço entender), eis como o romancista sul-africano divide (ou une, a depender de como se veja o *ardil*) a escrita de sua obra.

Compondo-se de três narrativas que correm em paralelo, uma sobre outra – em cima, os artigos de um escritor a seu editor; no meio, pensamentos íntimos de seu autor; em

baixo, relato de uma jovem contratada como sua digitadora –, *Diário de um ano ruim* pode bem ser tomado como exemplo dessa tentativa de que fala Saramago em, na página escrita, vencer a invencível impossibilidade da simultaneidade.

Para melhor me fazer entender, que se veja uma página do romance de Coetzee.

Figura 1 – Reprodução de página de *Diário de um ano ruim*



Fonte: COETZEE, 2008, p. 163.

Eis, visualmente, a unidade em tríade da página de Coetzee.

Tornando ao ponto donde partimos ao encontro da página de Coetzee, e que eram linhas de *A jangada de pedra* a dizerem da impossibilidade do simultâneo e dos ardis com que se intenta vencê-la, vamos então a *História do cerco de Lisboa*, onde se pode verificar o mesmo debate, tão caro a Saramago. Na trama do romance, Raimundo Silva liga a Maria Sara, sua supervisora (a quem se liga amorosamente). Falam-se ambos. Pelo que se falaram, estão felizes;

e a um ponto tal que será grande injustiça separar-nos de um para ficar a falar do outro, como mais ou menos seremos obrigados a fazer, porquanto, conforme ficou demonstrado num outro mais fantasioso relato [*A jangada de pedra*, como sabemos], é física e mentalmente impossível descrever os actos simultâneos de

duas personagens, mormente se elas estão longe uma da outra, ao sabor dos caprichos e preferências de um narrador sempre mais preocupado com o que julga serem os interesses objectivos da sua narrativa do que com as esperanças em absoluto legítimas desta ou daquela personagem, ainda que secundária, de ver preferidos os seus mais modestos dizeres e miúdas acções aos importantes feitos e palavras dos protagonistas e dos heróis. [...] vista a dificuldade intransponível, não nos resta outra solução que escolher algo que o critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial [...]. (SARAMAGO, 2008a, p. 239-240).

Não resta solução senão escolher. No caso em questão, a solução possível de Saramago foi ir alternando observações sobre um e outro, Maria Sara isto, Raimundo Silva aquilo, dizer de um espaço onde estava um e em seguida de onde estava o outro.

Quando reproduzimos a página do romance *Diário de um ano ruim* de Coetzee, nela se pode ler o princípio do texto intitulado “Da autoridade da ficção”. Nele se diz da não autoridade da “voz do narrador” e de que esta deve ser conquistada, cabendo ao “autor romancista” erguê-la “do nada”. Diferentemente de dadas tipologias textuais – como da história, pensemos, com sua autoridade assente em citações de fontes documentais e na remissão à autoridade da corporação historiadora (a piscadela de olho aos pares) –, a autoridade do texto ficcional está em outra parte. Mas onde? Seria ela efeito de simples “truques de retórica”? “Mas e se a autoridade puder ser obtida apenas com a abertura do eu”, que cessaria de “ser si mesmo” (uma individualidade fechada em si, abrigo do gênio) tornando-se um eu aberto porque atravessado de tempo? (COETZEE, 2008, p. 163-165). E se a autoria puder não ser a mera expressão do individualismo moderno? Se puder ser uma espécie de lugar de passagem para outros textos e tempos organizados, ligados pelo autor de uma escrita? E se autoria puder ser pensada como capacidade de estabelecer relações?

No texto de Coetzee são mencionados Roland Barthes e Michel Foucault, decretadores da “morte do autor”, uma ideia nada simpática a Saramago, para dizer o mínimo. Não lhe era do agrado essas “artemages”, recorrendo a um termo vocabular do Alentejo português, “que logo se vê ser modo popular de designar as artes mágicas. Ou antes seria arte de imagens?” Seja qual for, Saramago se vale da palavra para aproximá-la a Barthes, ao escrever “bartemages, barthes mage”, ou seja, Barthes mago, ilusionista. Para Saramago, sendo ele “aquele que escreve e ao mesmo tempo sente”, como se falar em morte do autor? (SARAMAGO, 2001a, p. 127, 170-171). Seu esforço foi justo o de se fazer presente no texto, não no sentido de confessionalismo, mas enquanto um pensamento atravessador das tramas. Se para Barthes, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”, se para ele “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” – no sentido de ser aquele que possui o sentido último do texto – (BARTHES, 2004, p. 57-64), para Saramago, reconhecer uma presença autoral no texto não seria fixá-lo, assim

como a nascença do leitor se faria em caminhada com o autor, não com sua morte. Para Saramago, assim o entendemos, a presença autoral no texto é abertura e não fechamento a possibilidades leitoras. Se, como disse Foucault, “a ausência ocupa lugar primordial no discurso” (FOUCAULT, 2015, p. 270), o intento de Saramago foi o de buscar preencher essa ausência com uma presença que vai deixando marcas (*siglas*) de sua passagem, por certo acreditando que quem lê seja capaz de reconhecê-las no livro que põe entre as mãos:

[O livro] leva uma história? Pois leva. Leva personagens, e episódios, e acidentes, e coisas mais ou menos interessantes, ou divertidas, ou dramáticas, mas sobretudo leva uma pessoa dentro, que é o autor. E a grande história será reconhecer o leitor isso mesmo. Porque quando o leitor reconhece, quando o autor lhe dá os meios para que seja reconhecido, então, sim, estabelece-se uma relação afetiva, mais profunda, mais cúmplice, de muito maior comunicação entre o autor e o leitor. (SARAMAGO, 2010, p. 326).

“Assim se intrometeu um mundo noutra mundo, assim perdeu o leitor o seu sossego” (SARAMAGO, 2003, p. 391), ao tornar-se cúmplice de uma presença autoral reconhecida por suas marcas.

Saramago, assim como Coetzee aqui trazido, são autores com um gosto comum de se fazerem presentes dentro de seus textos, num modo de exploração das possibilidades da escrita. Em seus textos, por vezes, quando “a campainha da porta toca”, o coração “dá um salto”. “‘Mr. Rayment?’”, diz a voz no interfone. ‘Aqui é Elizabeth Costello. Posso falar com o senhor?’” São escritas, estas citadas, que estão em *Homem lento*, romance em que Coetzee faz adentrar ao texto aquela que o escreve. Criadora e criatura, autora e personagem passam a viver um embate – dentro do texto, sobre o texto. “É verdade mesmo, Elizabeth Costello é uma hóspede-modelo.” Modelo de uma autoria em busca de um método para uma escrita. Uma escrita que se faz investigando suas próprias possibilidades, operando um desnudamento, um destapar de todo encoberto. “Muito tempo atrás, enrolou um pano no espelho do banheiro [...]. Uma das coisas mais irritantes que Costello fez durante sua estada foi tirar o pano.” (COETZEE, 2007, p. 87-88, 96, 172). *Tirar o pano*, descobrir, desvelar – ao mesmo tempo que narra – os modos de fazer, a operação ficcional com suas engrenagens, com seus *mecanismos internos* à mostra.

Assim como Coetzee, também Saramago – talvez mais silencioso e menos contundente, inominadamente – adentrou seus textos:

Finalmente, o telefone. De um salto, Raimundo Silva levantou-se, a cadeira empurrada para trás oscilou e caiu, e ele já ia no corredor, um pouco à frente de *alguém que o observava sorrindo com suave ironia*, Quem nos diria, meu caro, que tais coisas viriam a acontecer-nos, não, não me respondas, é perda de tempo dar

troco a perguntas retóricas, várias vezes falámos disso, vai, vai, eu sigo-te, nunca tenho pressa, o que algum dia tiver de ser teu, meu há-de ser, eu sou sempre aquele que chega depois, vivo cada momento vivido por ti como se de ti respirasse um perfume de rosas apenas guardado na memória, ou, menos poeticamente, o teu prato de hortaliça e feijão branco, onde em cada instante a tua infância renasce, e não o vês, e não quererias acreditar se fosse preciso dizer-to. (SARAMAGO, 2008a, p. 244-245).

Um alguém: quem? Quem é esse que sempre chega depois, que vive como se do outro respirasse? Quem é esse não visto, que se dito fosse não se acreditaria? De quem é essa suave ironia? Quem aí está, por entre as páginas 244 e 245 de *História do cerco de Lisboa*? Investigar essa presença (os modos de seu haver) onde algumas teorias dizem só haver ausência é algo que a lida com a literatura contemporânea exige. Para o caso de José Saramago, isso se torna especialmente interessante diante de sua insistência, tantas vezes declarada, de seu débito para com a historiografia (alguma dela).

4 Saramago, leitor de Georges Duby

E nas oportunidades em que falou do tema, Saramago reiterou menções a Georges Duby e seu modo de fazer e escrever história, dele retirando ensinamentos, como o de que “o historiador não deve fechar-se em sua toca”, que “realizar uma investigação com todo o rigor necessário não impõe a obrigação, no momento de divulgar os resultados do levantamento, de escrever com frieza”, pois que um investigador “cumpra tanto melhor sua função na medida em que agrada ao leitor, prendendo-o e conquistando-o pelos encantos de seu estilo.” Duby, esse “leitor voraz, por temperamento inclinado a saborear um texto não apenas pelo que diz, mas pela maneira como o diz.” (DUBY, 1993, p. 14, 56).

Duby, autor de uma maneira de fazer história que nos faz saborear uma biografia iniciada pela morte, que coloca seu leitor no teatro dessa morte de um outro tempo: “Prestemos atenção”, alerta-nos ele; “os espectadores, os ouvintes aguardam a segunda cena do primeiro ato, a da distribuição, da divisão da herança. [...] Guilherme, em voz alta e clara, enuncia suas vontades.” Nós, leitores de Duby, assistimos assim ao último ato de um moribundo. Há uma *encenação* da escrita. E ela nos é dita, as ferramentas de fazer são expostas: “O que aprendemos graças aos últimos momentos de Guilherme Marechal é muito precioso para nós, historiadores. Com efeito, a narrativa que estou explorando revela com muita crueza a maneira pela qual os homens viviam o cristianismo.” “A narrativa que estou explorando”, diz Duby, confessando assim a matéria prima de seu trabalho, a qual é contraposta a outras que, em seu entender, por falaciosas serem, construíram falsos retratos.

Sua encenação da morte tem portanto um objetivo, que se diz e mostra; uma operação ficcional dentro de uma operação historiográfica para melhor fazer compreender uma vida pela morte. (DUBY, 1987, p. 7-38).

Duby, esse historiador – traduzido por, e influenciador no fazer de, Saramago – que, na sua maneira de fazer história, não deixou de expor o “eu” que ali operava nem as intenções desse eu. Isto ficou escrito, está exposto, nas páginas de suas obras. Como em *O domingo de Bouvines*, onde lemos: “eu tentava ver como um acontecimento se faz e se desfaz”; “é um olhar diferente que eu gostaria de dirigir aos indícios do acontecimento”. Nessa obra, seu desejo era o de compreender e dar a ver “a ação que o imaginário e o esquecimento exercem sobre uma informação” (DUBY, 1993a, p. 11, 18, 20).

E assim como fez em *Guilherme Marechal*, também em *O domingo de Bouvines* Duby começa por uma “Encenação” (título do primeiro tópico do texto). Uma encenação do evento, da batalha ocorrida no domingo de 27 de julho de 1214, que assim é dada a ver ao leitor, à leitora; a ela (à encenação) seguem-se comentários a partir da análise de fontes que disseram o *acontecimento*; depois, passa-se a tratar do “legendário” (mitos e ressurgências) em torno do evento, sobre o qual “se começou na mesma noite a falar muito e não mais se parou.” Duby se debruça justamente sobre essa “sobrevivência” que “repousa sobre vestígios dessa espécie, múltiplos e que se completam, de origem diversa, de todas as idades” (DUBY, 1993a, p. 11, 17).

E assim sendo, tendo o evento se tornado esse acontecimento com tantas camadas de tempo, isso permite a Duby tramar Bouvines a linhas de temporalidades diversas por meio de alguns de seus fios (como o que o liga aos insondáveis desígnos de deus):

Deus. O dos holocaustos e dos desfiles militares. O deus da ordem restabelecida. Esse grande cavalo lívido que pairava sobre o campo dos mortos, certa noite, em Brunete, pairava em outros tempos sobre Bouvines. Ele paira também sobre Guernica, sobre Auschwitz, sobre Hiroshima, sobre Hanói e sobre todos os hospitais depois de todos os conflitos. Esse deus, tampouco, parece que não morrerá tão cedo. Ele sempre reconhece os seus. (DUBY, 1993a, p. 244).

Pelo que aqui se foi lendo da história feita por Duby, como não ser conquistado pelos encantos de seu estilo? Como não se deixar influenciar por seu modo de lidar (interrogar, contrapor, comparar, etc.) com os vestígios do passado? Como não deixar de vislumbrar uma presença autoral nas linhas de sua escrita? Como não considerar que a história por ele escrita seja uma história que leva uma pessoa dentro?: “Parecia-me portanto ter direito à independência do autor.” (DUBY, 1993, p. 58).

Diante do que ficou lido, me faço em concordância com José Castello quando em 1989, em entrevista a Saramago, escreveu que “os ventos de DUBY, desviados, foram bater em Lisboa e pegar Saramago em cheio.” (CASTELLO, 1989). Ventos que, segundo Saramago, lhe possibilitaram mecanismos para ser o autor-narrador de suas ficções. Que, tantas vezes, têm nome de, e se valem de ferramentas de fazer, história.

Conclusão

Na trama deste texto, enquanto seu autor, busquei dar a ver como uma proposição de Saramago – seus livros levam uma pessoa dentro – pode ser vislumbrada nos textos de suas obras, e como essa presença lhe permitiu fazer com que o presente da escrita conduzisse a matéria ficcionada, muitas vezes respeitantes a tempos passados. Busquei também explicitar como sua relação com certo modo de fazer história (como a de Georges DUBY, de quem foi tradutor) foi de suma importância em sua concepção e modo de fazer ficção. Em suma, intentei fazer ver, a partir da escrita de José Saramago, que, tal como entendido pelo historiador Ivan Jablonka, “a história e a literatura podem ser algo mais, uma para a outra, do que um Cavalo de Troia.” (JABLONKA, 2020, p. 21).

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2 ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- CASTELLO, José. José Saramago, leitor de Georges DUBY. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1989 (Caderno B).
- COETZEE, J. M. **Diário de um ano ruim**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COETZEE, J. M. **Homem lento**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DUBY, Georges. **A história continua**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ed. UFRJ, 1993.
- DUBY, Georges. **Guilherme Marechal, ou, o melhor cavaleiro do mundo**. 2 ed. Trad. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

DUBY, Georges. **O domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214**. Trad. Maria Cristina Farias. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993a.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (sel. e org.). Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margarete; GIMENES, Rogério. (org.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas-SP: IFCH, 2000, p. 15-62.

HELENA, Lucia. Cristais da memória em J. M. Coetzee: reflexões em torno do estar à margem e do paradoxo em *Diário de um ano ruim*. In: ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, Lawrence Flores (org.). **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria-RS: Ed. UFSM, 2015, p. 271-287.

JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea**: manifesto pelas ciências sociais. Trad. Verónica Galíndez. Brasília: Ed. UnB, 2020.

LIMA, Denise Noronha. **O espaço da memória em José Saramago**: literatura e autobiografia. 2017. 392 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**: uma seleção. M. A. Screech (org.). Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A poeira do passado**: tempo, saudade e cultura material. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 2014.

SALOMON, Marlon (org.). **Heterocronias**: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018.

SARAMAGO, José. [Entrevista cedida a Manuel Gusmão] **Vértice**, n. 14, série II, Lisboa, mai. 1989, p. 85-99. Disponível em: <http://desaramago.blogspot.com/2016/05/entrevista-com-jose-saramago-dialogo.html>. Acesso em: 09 abr. 2019.

SARAMAGO, José. [Entrevista cedida a] SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009.

SARAMAGO, José. “Deus quis este livro”. [Entrevista cedida a Torcato Sepúlveda]. Público, Lisboa, 02 nov. 1991. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm/atores/joseSaramago/entrevistaEvangelho.htm>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Fernando G. Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra**. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: FJS, 2013.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. 8 ed. Lisboa: Caminho, 2008a.
- SARAMAGO, José. Los “como” y los “porqués”. *In*: GARCÍA, Victorino Polo (org.). **Diálogos cervantinos**: encuentros con José Saramago. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2005, p. 15-22.
- SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001a.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.
- SARAMAGO, José. **Provavelmente alegria**. 5 ed. Lisboa: Caminho, 1999.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003a.

BOOKS WITH A PERSON INSIDE: JOSÉ SARAMAGO AND HIS PARTICULAR WAY OF BEING IN THE TEXT

Abstract

Throughout his literary life, José Saramago (1922-2010) reiterated the proposition that his works are books that carry a person inside: the author. In his view, his way of making literature made use of what he called “author-narrator”, thus giving up the classic figure of the narrator, his view being a point of disagreement with many assumptions of literary criticism. Considering his point of view from what was said (his pronouncements) and what was done (his literary work) in order to highlight his way of authorial presence and thereby think what this particular way of being in the text provided the author in terms of reflection, these are the questions analyzed here. Questions that we believe are relevant to thinking about Saramago's work, especially considering his reiterated idea that, more than a novelist, he was above all an essayist who wrote essays with characters. Through the analysis presented here, it is argued that this way of doing fiction provided the author with a way of making his texts about the past a place where the present of writing is said and shown as an instance of reading and rewriting this past.

Key words

Jose Saramago. Author-narrator. Intratextuality. Essayism.