

MARILDA BEIJO

O VIÉS ENSAÍSTICO NA FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO

ASSIS

2012

MARILDA BEIJO

O VIÉS ENSAÍSTICO NA FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Odil José de Oliveira Filho.

ASSIS

2012

Dedico, primeiramente, a Deus.

À memória de minha mãe Elza de Godoy Beijo e de meu irmão Marco Antonio Beijo, sempre perto de mim.

Ao meu pai Adélio Beijo e aos meus irmãos: Mauro, Márcia e Marlei, sempre meu porto seguro.

A minha família de sangue e de coração: Thayrine, Rauan, Renan, Doni, Deci e Gustavo.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifesto minha gratidão a todas elas e de forma particular:

ao meu orientador Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, que me acompanha desde o mestrado, sempre com muita dedicação, eficiência e amizade;

à Prof^a. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri da Unesp de São José do Rio Preto, a quem devo o início de toda a minha jornada;

ao Prof. Dr. Orlando Alfred Arnold Grossegese do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pela competente orientação durante o período em que estive estudando em Braga/Portugal;

aos professores e funcionários da UNESP- campus de Assis, pelo carinho e atenção;

à CAPES pelo apoio financeiro essencial para a concretização deste trabalho;

a todos que me apoiaram e acreditaram em mim, especialmente aos amigos: Gelise Alfena, Cinthia Gatto e Adriano Menis Ferreira;

à UNESP- Universidade Estadual Paulista, minha Instituição querida;

Ler ficção significa jogar um jogo através do qual conferimos sentido à imensidão de coisas que aconteceram, acontecem ou acontecerão no mundo real. Lendo romances, escapamos à angústia que de nós se apodera quando procuramos dizer algo de verdadeiro sobre o mundo real. Esta é a função terapêutica da narrativa e é a razão por que as pessoas contam histórias, e sempre as contaram, desde os primórdios da humanidade.

Umberto Eco

Hoje me reconheço criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei.

José Saramago

BEIJO, Marilda. *O viés ensaístico na ficção de José Saramago*. 2012. 163 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo acerca da configuração ensaística no gênero romance, ou seja, o romance visto como um espaço que possibilita o desenvolvimento do gênero ensaio, seguindo o viés da narrativa e da ficção. Para a realização da pesquisa, foram utilizados como *corpus* principal do trabalho as seguintes obras: *Manual de Pintura e Caligrafia*, (1977) e *o Ano da morte de Ricardo Reis* (1984), ambas do escritor português contemporâneo José Saramago. A reflexão sobre a discussão ensaística ficcionalizada no romance desenvolve-se da seguinte forma: primeiramente, busca-se apurar a existência embrionária da discussão ensaística na trajetória romanesca de José Saramago, ressaltando as influências de Montaigne em sua obra. Posteriormente, um segundo momento é destinado ao conhecimento e sistematização da teoria sobre o gênero ensaio, abordando-se os principais teóricos sobre o assunto, buscando referência sobre o ensaio desde Michel de Montaigne. Por fim, para dar prosseguimento à pesquisa, foi necessário abordar os dois romances que fazem parte do *corpus* do trabalho, procurando demonstrar como se dá o ensaio crítico ficcionalizado em cada um deles, enfatizando como se dá a discussão sobre o fazer literário e o fazer artístico por meio da metalinguagem, intertextualidade, chegando a um ensaio crítico construído por meio da narrativa de ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Saramago, romance, ensaio, metalinguagem, crítica.

BEIJO, Marilda. *O viés ensaístico na ficção de José Saramago*. 2012. 163 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

ABSTRACT

This work aims at studying the novel genre, analyzing it from the perspective of essay genre, in other words, novel seen as a space that enables the development of essay genre, following narrative and fiction view. In order to do this research, it was used as the work main corpus the following works: *Manual of Painting and Calligraphy* (1977) and *The year of Ricardo Reis's death* (1984), both written by the contemporary Portuguese writer José Saramago. The reflection about the discussion essay fictionalized in the novel develops itself in the following way: at first, it is tried to investigate the embryonic existence of the essay discussion in José Saramago's novelistic trajectory, highlighting Montaigne's influences in his work. At a later time, a second moment is dedicated to knowledge and systematization of theory about essay genre, approaching the main researchers about the subject, searching for references about the essay since Michael de Montaigne. At last, to continue the research, it was necessary to approach these two novels that make part of the work corpus, trying to demonstrate how the critical essay fictionalized in each one of them occurs, emphasizing how occurs the discussion about the literary making and the artistic making by the means of metalanguage, intertextuality, getting to a critical essay written by the means of narrative fiction.

Key-words: Saramago, novel, essay, metalanguage, critical.

LISTA DE ABREVIACÕES

TP= Terra do Pecado

MPC= Manual de Pintura e Caligrafia

LC= Levantado do Chão

VP= Viagem a Portugal

MC= Memorial do Convento

OAMRR= O ano da Morte d Ricardo Reis

AJP= A Jangada de Pedra

HCL=História do Cerco de Lisboa

OVSJC= O Evangelho Segundo Jesus Cristo

CL= Cadernos de Lanzarote

ESC= Ensaio sobre a Cegueira

TN= Todos os nomes

AC= A Caverna

OHD = O Homem Duplicado

ESL= Ensaio sobre a Lucidez

AIM= As intermitências da Morte

APM= As Pequenas Memórias

AVE = A Viagem do Elefante

CAIM = Caim

OC= O Caderno

OC2= O Caderno 2

S U M Á R I O

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
I – ENSAIANDO SOBRE A TEORIA DO ENSAIO	15
II – SARAMAGO INFLUENCIADO POR MONTAIGNE	48
III – ENSAIANDO AS ARTES: PINTURA E ESCRITA.....	89
IV – ENSAIO POÉTICO: SARAMAGO, REIS E PESSOA	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	154

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Provavelmente, o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista¹.

A literatura contemporânea possibilita um repertório variado de temas que ainda podem ser explorados, como, por exemplo, o cânone literário, a teoria da recepção, a problematização da identidade autor/obra/leitor ou a relação romance/ensaio, dentre outros.

Partindo-se desse ponto de vista, o trabalho que ora se desenvolve propõe um estudo sobre o gênero romance, analisando-o sob a óptica do gênero ensaio, ou seja, o romance visto como um espaço que possibilita o desenvolvimento de uma narrativa de ficção com um viés ensaístico. Para a realização da pesquisa, serão utilizados como *corpus* principal do trabalho as seguintes obras: *Manual de Pintura e Caligrafia*, (1977) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (1984), ambas do escritor português contemporâneo José Saramago.

A reflexão sobre a discussão ensaística ficcionalizada no romance será disposta em quatro capítulos, além desta introdução. No primeiro capítulo, foi necessário construir, ligeiramente, e de forma panorâmica, uma trajetória que englobe desde o primeiro romance, *Terra do Pecado*, escrito em 1947, até a última obra, *Caim*, publicada em 2009, com o intuito de apurar a existência embrionária de um viés ensaístico na ficção de Saramago, baseando-se em discussões sobre a construção de uma escrita consciente do fazer literário.

¹ José Saramago (apud Reis, 1998, p. 97)

O segundo capítulo destina-se ao conhecimento e sistematização da teoria sobre o gênero ensaio, abordando os principais teóricos sobre o assunto, buscando referência sobre o ensaio desde Michel de Montaigne.

O terceiro capítulo tem como base o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* e discute a relação entre a escrita e a pintura. Salieta-se que serão levantadas considerações que abordem a condição do artista frente a sua obra, tema explorado com rigor pelo narrador saramaguiano, na obra em questão. Nota-se que todos os questionamentos acerca das artes, de modo geral, se dão por comentário do narrador, quase sempre em forma de digressão filosófica, disseminada em quase todo percurso narrativo.

O quarto e último capítulo tratará, na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, dos diálogos estabelecidos entre o narrador saramaguiano, Reis e Pessoa. Ao reinventar Ricardo Reis, Saramago parece procurar uma maior aproximação com a poesia, chegando mesmo a auto-analisar sua obra (poesia e prosa), já que, no romance, há uma problematização sobre o ato de escrever, sobre a própria matéria ou objeto de estudo do escritor – a palavra e, por extensão, sobre o verso e sobre a prosa de ficção. É dentro desse universo de questionamentos (prosa/poesia, poesia/prosa,) que se pretende estabelecer as relações entre essas duas formas de manifestações literárias, com base, principalmente, na intertextualidade e na metalinguagem, apontando para a conceituação do romance-ensaio ou, melhor dizendo, do viés ensaístico caracterizado na ficção de José Saramago.

O estudo mostra-se pertinente, já que as narrativas acima citadas, que fazem parte do *corpus* da pesquisa, sugerem, cada uma a seu modo e abordando um tema específico, um tom de ensinamento ensaístico, teorizando

determinados questionamentos - como, por exemplo, o fazer literário, a fluidez entre o gênero romance e o gênero ensaio e o ofício do escritor e a sua relação com o leitor.

Ao abordar as narrativas, desde a fase formativa do escritor, comparando-as com os romances da fase madura de Saramago, pretende-se encontrar ocorrências da realização de uma ficção com viés ensaístico. Além disso, será possível verificar, sempre com o foco no viés ensaístico, a condição do artista frente a sua obra, abordado em *Manual de pintura e caligrafia*, a reflexão acerca da própria palavra e, por extensão, da literatura e dos limites dos gêneros literários (prosa/poesia), como ocorre em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

O romance surge como um espaço onde se configura uma quebra com as tradições, isto é, a ruptura de uma estrutura. Como diz Schüller (1989, p. 19): "livre de compromissos, surge como um lugar onde as ideias se fazem, se desfazem, se refazem (...) aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance mina a rigidez dos gêneros (...) nos romances apagam-se até os limites entre ficção e ensaio".

Considerando-se as teorias de Bakhtin, Schüller e Rosenfeld, entre outros, acerca do romance, concebe-se esse gênero como um espaço que permite a instalação de diferentes tipos de discursos, sejam eles históricos, filosóficos, poéticos e, conseqüentemente, isso faz com que o romance, muitas vezes, seja polifônico, podendo aparecer em seu contexto a narrativa em si, assim como o ensaio, a crítica literária, ou até mesmo a fusão desses elementos - o que caracterizaria o viés ensaístico na ficção saramaguiana.

Dentro desse universo intertextual, a análise que se pretende realizar tem como principal objeto a discussão metalinguística, ou seja, o tratamento das “artimanhas” da linguagem no ato de escrever, que se instalam nas narrativas, já que a literatura deve preocupar-se prioritariamente com a questão da forma da criação artística, isto é, dar uma forma e, conseqüentemente, um sentido à realidade por meio do estético e do artístico.

O emaranhado construído por Saramago, amalgamando-se passado e presente, ficção e história, prosa e poesia, romance e ensaio, só se faz possível por Saramago utilizar-se do gênero romance, posto que, segundo Schüller (1989, p.19), "o texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação variada, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substitui a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados".

Todos esses aspectos permitem afirmar que Saramago, ao propor um texto tão rico em informações e tão denso de reflexões, parece querer apontar para algo ainda maior, ou seja, como se o texto deixasse de ser um romance, como tantos outros, para assumir o caráter de um romance-ensaio, isto é, um tratado sobre a poesia/prosa e, conseqüentemente, sobre a literatura e o fazer literário, de modo geral, bem como sobre a arte, sobre o comportamento humano em sociedade e, até, sobre um existencialismo filosófico.

Enfim, os romances, citados como *corpus* do trabalho que ora se apresenta, adotam o papel de um “manual”, que, como o próprio nome já diz, é “um tratado, no sentido da pedagogia medieval, no bom sentido das obras de Rousseau e no melhor sentido do fingimento pessoano, este de que se faz a arte para imitar o mundo pela pintura, a pintura pela linguagem a linguagem pelo mundo” (SARAMAGO, 1992)

Essa tendência de Saramago em querer, de certa forma, teorizar, aparece fortemente no romance *Manual de pintura e caligrafia*, a começar pelo título que, num primeiro momento, recebeu o nome de *Ensaio de romance* e, só posteriormente, passou a chamar-se *Manual de pintura e caligrafia*, ficando o nome *Ensaio de romance* somente como subtítulo de algumas edições mais antigas, mas que nem por isso deixa de ser muito significativo. Isso demonstra que o próprio Saramago insinua ou sinaliza para essa possível interpretação de sua obra.

Nesse sentido, pode-se dizer que, ao abordar questões sobre a construção poética, o fazer artístico e literário, os conflitos da contemporaneidade bem como as discussões dos limites tênues existentes entre os gêneros literários, ocupando-se, para isso, do espaço romanesco (que aparece, principalmente, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*), Saramago parece sugerir que o romance é um tipo de texto que incorpora outros tipos de textos, rompendo com divisões tradicionais e limitadoras, buscando com isso o enriquecimento textual. Entende-se que tal ruptura só é possível de se concretizar porque é dentro do gênero romance que se dá a abertura para a assimilação de outras formas de expressão literária, inclusive, até mesmo, o caráter de ensaio com que se pretendeu desenvolver a pesquisa sobre as obras em questão.

I – ENSAIANDO A TEORIA SOBRE O ENSAIO

***A palavra do ensaio torna-se então como a
da poesia: bloco solitário de onde salta o silêncio
das ideias. Sem limites.²***

A tentativa de ensaiar uma suposta teoria sobre o que, a princípio, será chamado de gênero ensaio sugere, desde já, uma polêmica. Parece ser contraditório que se pretenda expor uma espécie de formalização dos aspectos que regem a escrita ensaística, já que, ao se estudar a essência da palavra ensaio, depara-se com explicações que conduzem a entender que o ensaio é livre, não se prende a regras, a normas, a delimitações.

Com a consciência de que o ensaio se instala no campo da experiência, da experimentação e do subjetivismo, ainda assim, pretende-se estabelecer um levantamento sobre o gênero, procurando-se abordar características relacionadas ao seu surgimento, as suas influências, a sua formação e ao seu conceito. Para isso, será necessário voltar à origem da palavra ensaio, desvendando seu significado.

Segundo Lima (1946, p. 9), a aparição do termo ensaio deu-se no ano de 1580, quando surgiram, pela primeira vez, os *Essais de Messire Michel, seigneur de Montaigne*. Assim, “Montaigne criaria literariamente – segundo se pensa e se diz – não só a palavra ensaio senão que também um gênero novo: o ensaio”. (1946, p.9).

No intuito de compreender um pouco mais essa palavra, é pertinente verificar a sua etimologia: “Ensaio vem da palavra latina *exagium*. Ora esta

² BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 20.

palavra refere-se ao exame valorativo, à contrastaria das moedas (avaliação do seu toque, título, quilate,)" (LIMA, 1946, p.68). Refletindo sobre o papel do ensaio, no caso da literatura, nota-se que o ensaio, na sua essência, resgata o valor dado às ideias, garimpando os significados mais profundos e improváveis, aqueles conceitos que foram silenciados, conduzindo a uma reflexão sobre a linguagem e a escrita.

Além de o ensaio ser imbuído de valor e reflexão, aglomera outro aspecto fundamental: a crítica - posto que "todo o ensaio é, e deve ser *crítico*" (LIMA, 1946, p.68). A crítica, por sua vez, direciona ao exercício do pensamento, por isso "Montaigne vai ensaiar (*exagiare*) as ideias, isto é, vai examiná-las, pesá-las no intuito de descobrir o metal precioso nelas contido" (LIMA, 1946, p.68).

Para compreender um pouco melhor o posicionamento de Montaigne em relação a suas ideias, é primordial contextualizar o momento histórico em que viveu:

No século XVI, tão rico de « nouvelletés » e tão confuso de valores doutrinários,(...) ensaiar é fazer prova, analisar: O ensaiador, oficial da Casa-da-Moeda, executa o ensaio, ou o ensaiamento, dos metais. E como o faz? Por meio da balança. Ora este instrumento da balança transpõe-o Montaigne para o domínio literário da sua obra. (LIMA, 1946, p.68).

O símbolo da balança significa para Montaigne o mesmo que examinar uma situação com atenção e prudência, avaliar com imparcialidade, experimentar, para, depois, escrever sobre o assunto, "pesando" as ideias. "Note-se: esta ideia da pesagem está já inclusa no próprio vocábulo *pensar*, de *pensare*, *ponderare*, *pondus*. O pensador é o indivíduo que *pesa* os juízos, como o ensaiador as moedas. Pesa, ou ensaia". (LIMA, 1946, p. 68).

Os termos “balança” e “pesar” indicam algo de tom experimental, prático, objetivo que parece, num primeiro momento, contrariar a noção de “ponderar” e de “pensar”, já que estes termos, diferentes daqueles, referem-se a um paradigma mais subjetivo. Entretanto, o ensaio transita por estes dois mundos, entre esses dois paradigmas: o da objetividade e o da subjetividade e, por esse motivo, é tão difícil defini-lo ou classificá-lo.

Ainda de acordo com Lima (1946), ao longo dos tempos, o termo ensaio foi sendo traduzido das maneiras mais distintas, como, por exemplo, ao usar como tradução o termo clássico *ludus*, que faz referência imediata ao jogo, isto é, ao jogo das ideias com que se constrói o pensamento e, conseqüentemente, ao ensaio, instigando a um constante jogo de examinar as palavras e sempre se mantendo com a ideia do exercitar-se ou “ensaiar o intelecto” (LIMA, 1946, 61).

Outra forma de conceituar o ensaio foi atribuindo-lhe o sentido de *gustus* (de gustare, saborear), fazendo-se relação com o ritual da pré-gustação, em que o degustador provava o alimento antes da corte para evitar envenenamentos. Montaigne resgata essa ideia e aplica-a às “doutrinas” e às regras que tanto repudia, afirmando que “as doutrinas que são falsas, mostram-se tão mortais e perigosas como venenos” (LIMA, 1946, p.70), recomendando a pré-gustação das doutrinas, isto é, “ensaiar as ideias, saboreá-las prová-las antes de incorporá-las” (LIMA, 1946, p. 72).

Montaigne, de certa forma, se apropria de doutrinas como, por exemplo, o cetiscismo e experimenta-as usando sua própria vida como a balança que as pesará, ponderando, para, somente mais tarde, incorporá-las: “esses juízos vêm corroborar a sua opinião pessoal e experiencial, que ele destilou do ensaio

das suas faculdades críticas no contacto com a vida cotidiana” (Lima, 1946, p. 74).

É notável que Montaigne tenha uma cultura livresca, conhecimento profundo dos clássicos. No entanto, em sua obra não há espaço para imitar os antigos, existindo apenas um processo de “composição e recomposição, derivado das sucessivas leituras e experiências” (LIMA, 1976, p. 76).

O ensaio, seguindo os ensinamentos de Montaigne, resgata a experiência pessoal e transforma-a em ideias universais. E o fato de Montaigne fazer essa transposição do “corriqueiro” para o “filosófico” com tanta naturalidade e espontaneidade sugere, de certa forma, uma provocação às normas da teoria da literatura e dos gêneros literários, já que essa postura nem sempre foi bem vista e aceita pelos estudiosos, questionando-se, inclusive, se é possível conceber o ensaio como um gênero literário.

A ciência, do latim *scientia*, é traduzida por conhecimento que busca um saber definido, diferentemente da arte que procura por um devir do sentido. “A ciência descreve as coisas como são; a arte, como são sentidas, como se sente que são” (PESSOA, 1986, p. 82) ou como, na verdade, parecem ser. A literatura e, conseqüentemente, o ensaio que se desenvolve no campo literário assumem essa mesma direção da arte rumo à subjetividade, procurando aquilo que está escondido nas nuances das palavras. “A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas: o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos.” (PESSOA, 1974, p. 96). Por tudo isso, qualquer tentativa de se definir o ensaio será frustrada, já que a matéria do ensaio é a palavra mais a experiência que se tem com ela, e o uso que se faz dela está, sempre, impregnado de subjetividade.

Segundo Soares (1989) “o ensaio se coloca como forma fronteira, sendo improdutivo, do ponto de vista teórico-crítico, querer marcar seus limites” (p. 65). Salienta também que uma das formas de se definir o ensaio na época de Montaigne era relacionando-o com os vocábulos: “tentativa” e “inacabamento”. Entretanto, atualmente, a denominação ensaio tomou outras proporções, chegando até, de certa forma, a ser banalizado, utilizando-se o termo ensaio para denominar textos acadêmicos, científicos, filosóficos, políticos, históricos, geralmente, de cunho conclusivo, ou seja, negando sua origem primeira, isto é, a característica de ser inconcluso.

O ensaiar de Montaigne que consistia em tentar ou experimentar uma interpretação da realidade por meio de exposições pessoais do escritor, sobre assuntos de seu domínio, sugere não existir mais, pelo menos nos meios acadêmicos. A impressão que se tem é que o tal ensaiar “aventureiro” de Montaigne só pode acontecer nas malhas da prosa de ficção, espaço que ainda permite a fuga às muitas das regras castradoras do pensamento, da sensibilidade e da imaginação.

Ainda que Montaigne seja considerado, quase que de modo unânime, pelos teóricos como o “pai” do gênero ensaio é recomendável observar que desde a Antiguidade existe uma presença muito forte de grandes ensaístas conhecidos e estudados até os dias de hoje como, por exemplo, Aristóteles, com sua *Poética*, Platão, com seus *Diálogos*, as *Epístolas* de Sêneca, as *Confissões* de Santo Agostinho. Francis Bacon (1561-1626), primeiro grande ensaísta na Inglaterra, afirmava que “La palabra ensayo es nueva, pero el contenido es antiguo” (GÓMES-MARTÍNEZ, apud MOISÉS, 1990, p. 24).

Massaud Moisés tece algumas considerações acerca do ensaio. Evidencia que o vocábulo ensaio deriva do sentido de “provar” e que tem sido usado para designar as mais diferentes obras, nas mais diferentes áreas do conhecimento. Salienta também que, historicamente, há indícios da escrita ensaística desde a época de Plutarco, filósofo e prosador, do período greco-romano e que já foi denominado como o “patriarca dos ensaístas”. Contudo, é no século XVI que essa forma de escrita é nomeada e ganha ampla dimensão por meio dos *Ensaíos* de Montaigne. Desse fato, resulta que todas “as tentativas no sentido de estabelecer uma teoria do ensaio decorrem, necessariamente, dos ensaios de Montaigne: o que se pode saber do ensaio como expressão literária desentranha-se dos textos do escritor francês” (MOISÉS, 1990, p. 228).

Desde o século XVI até nossos dias, os caminhos percorridos pelo ensaio são inúmeros. Pode-se dizer que nasceu na França, desenvolveu-se também na Inglaterra, por meio, principalmente, de Francis Bacon, volta a ser difundido, de forma geral, nas literaturas européias. Teoricamente a parte mais expressiva do estudo desse gênero cabe aos alemães, embora existam outros pesquisadores sobre o assunto, inclusive em língua portuguesa.

A ligação do conceito de ensaio a Michel Montaigne é automática pelo fato de ser o escritor uma referência dentro do panorama da escrita ensaística. Somado à questão da imagem marcante que Montaigne imprime sobre o ensaio, existe outro fator bastante significativo: o fato de que, no cenário da Teoria Literária e do Gênero Literário, há uma grande ausência de estudos teóricos que debatam o ensaio, mostrando caminhos para um melhor entendimento dessa forma de expressão escrita.

Fazendo-se uma retomada das principais obras de referência nos estudos literários tem-se a confirmação de que o ensaio foi, desde sempre, um tema pouco estudado e, quando abordado, pouco explorado. Por exemplo, Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, dedica um capítulo aos gêneros literários, mas, em nenhum momento, trata do ensaio enquanto gênero. Em *Teoria Literária*, Warren e Wellek também apresentam um capítulo sobre os gêneros literários, mas, da mesma forma, não tratam especificamente do ensaio, indicando apenas ser um “caso fronteiro” entre o literário e o não literário. Já Terry Eagleton em *Teoria Literária: uma introdução*, não aborda a questão do gênero literário, muito menos o ensaio. A mesma ausência aparece em *Análise e interpretação da obra literária*, de Wolfgang Kayser. Em oposição à tendência à negação dada ao ensaio que se verifica em alguns dos principais teóricos da literatura, Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, mesmo priorizando a poesia, acaba por discutir a prosa (romance), juntamente com o ensaio, designando-os como ficção, entretanto, acaba por não desenvolver a ideia das semelhanças ou da possível mescla desses dois gêneros.

Seguindo a trilha dos estudiosos que percorreram o difícil enfrentamento com o gênero ensaio, na ânsia de desvendá-lo, é possível contar com um apanhado de informações retiradas de distintos autores a respeito do ensaio feito por Manoel da Costa Pinto, que indica alguns caminhos para a sua compreensão, como demonstrado abaixo:

De acordo com a letra de diversos autores, o ensaio é “restituição literária da fluidez do mundo e da existência³”, dando forma a sua “oscilação perene⁴”, a um “fragmentarismo cético⁵”, ou então, um método de “auscultação” interior, corpórea, de nossa vacilante

³ FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*. Paris, Gallimard, 1993, p. 351.

⁴ Idem nota 2.

⁵ Idem nota 2.

*condition humaine*⁶; “auto-exercício da razão que – por isso mesmo que repele toda e qualquer autoridade *externa* – busca, dentro da disciplina interior da própria razão legisladora, tornar inteligíveis as coisas”⁷, “revanche das ‘coisas’ (res), ideias e reflexões pessoais contra as ‘palavras’ (verba)”⁸, forma de expressão da experiência intelectual enquanto “experiência sentimental”⁹, “eternização do efêmero”¹⁰ que tem por tarefa expimir a não-identidade do mundo, “gênero do intervalo entre o discurso que tem a forma por princípio (o discurso poético ou ficcional) e aqueles que têm por princípio a pergunta pela significação – sobretudo o discurso filosófico”¹¹, ou, mais simplesmente, “prosa literária de não-ficção”¹². Nem sempre coincidentes, às vezes contraditórios entre si, estas tentativas de definição atestam a “movência” de uma forma de escrita da qual não se poderia sequer afirmar que é um gênero. (A crítica Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, escreveu que o ensaio é “antes atitude mental do que propriamente gênero literário”¹³). (COSTA PINTO, 1998, p. 35-36).

Diante das diversas definições sobre o ensaio é necessário estabelecer um percurso para um possível entendimento desse tipo de escrita. De acordo com Costa Pinto, é possível dividir as obras literárias em duas classes: a mimética e a didática. Esta visa à exposição de uma doutrina; aquela sugere provocar a emoção ou o prazer estético. Da forma como se apresenta, essa rigidez teórica parece não se encaixar ao ensaio e, nem mesmo, aos outros gêneros literários, pois em uma mesma obra podem aparecer traços miméticos e didáticos.

O ensaio, de acordo com os pressupostos de Montaigne, “tem como objeto central a sondagem do eu” (MOISÉS, 1990, p. 225), aproximando-se, portanto, da arte mimética, visando, assim, o desvendamento do subjetivo, não

⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.261.

⁷ LIMA, Silvio. *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*. São Paulo: Saraiva & Cia. Editores, 1946, p. 55-56.

⁸ LANFOND, Jean (org.). *Moralistes du XVII Siècle*. Paris, Robert Laffont, 1992, p. VII.

⁹ LUKÁCS, George. *L'Âme et les Formes*. Paris, NRF/Gallimard, 1974, p. 19.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. *L'Essai come Forme*, In: Notes sur la Literature. Paris, Flammarion, 1984, p. 14.

¹¹ LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz* (Montaigne, Schlegel – vol. I; Kafka - vol. II). Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 94.

¹² EULÁLIO, Alexandre. *O ensaio literário no Brasil*, In: Escritos. São Paulo e Campinas, Editora da Unesp/Editora da Unicamp, 1992, p. 13.

¹³ PEREIRA, Lúcia Miguel. Prefácio da coletânea *Ensaístas Ingleses*, p. XV.

deixando, entretanto, de mostrar um tom de ensinamento. Tais características não precisam ser excludentes, mas, sim, devem ser complementares, pois Costa Pinto, afirma: “aquilo que aproxima o ensaio da literatura é justamente sua invenção da subjetividade” (1998, p. 80), e, por que não dizer, a conseqüente invenção da própria ficcionalidade.

No âmbito da teoria do ensaio defendida por Montaigne, é viável diferenciar, minimamente, duas vertentes: uma caracterizada pela pessoalidade que compreende os ensaios “de”, e outra marcada pela impessoalidade que aglomera os ensaios “sobre”. Outro aspecto que se costuma distinguir é **o ensaio como forma** do **ensaio como tom ou atitude**: este caracterizado pelo espírito de liberdade crítica que poderia ser aplicado a qualquer texto ou situação; aquele aplicado aos textos à moda de Montaigne, ou seja, imbuídos de pessoalidade e cobertos de subjetividade, isto é, propondo-se a “desvelar-se como ser humano por meio da análise pormenorizada das situações” (MOISÉS, 1990, p. 226). Além disso, é possível demonstrar a diferença da atitude ensaística ou do tom ensaístico versus o ensaio como forma de expressão da seguinte maneira: quando o ensaio assume-se como forma de expressão, o texto volta-se para a análise de sua própria forma, discutindo-se metalinguisticamente. A maneira oposta ocorre quando o texto adota um tom ou atitude ensaística para tratar dos mais variados temas.

As investidas no sentido de classificação do ensaio em categorias funcionais apontam também para a divisão entre ensaio formal e ensaio informal. O formal se apoiaria na lógica da composição, enquanto que o informal se formaria “graças à liberdade criadora” (MOISÉS, 1990, p. 227).

Essa liberdade de criação liga-se à ideia de que a escrita ensaística é um “ousado percurso no desconhecido” (MOISÉS, 1990, p. 229), obviamente, porque o ensaio não faz parte das teorias que pretendem esgotar a dúvida. A base do ensaio é lançar questionamentos, trazendo “a realidade palpitante para o interior das palavras” (MOISÉS, 1990, p. 230).

Nesse contexto que envolve os limites em torno do ensaio, é coerente salientar também como se dá o papel do crítico e do ensaísta frente ao texto. Enquanto o crítico preocupa-se em analisar, interpretar e julgar um texto que se torna seu objeto de estudo, o ensaísta se concentra em seu próprio texto, chamando a atenção para suas próprias reflexões e faz do próprio texto que elabora seu objeto de estudo.

Diante disso, é natural que haja algumas discordâncias entre os estudiosos, quando da tentativa de “sistematizar” o ensaio. Mesmo a sistematização sendo contra o princípio fundamental do ensaio (que é o da liberdade), toda a teoria do ensaio se baseia em alguns aspectos invariantes e passíveis de serem elencados.

O ensaio não se prende a limites quantitativos, podendo ser extenso ou breve. No entanto, o ensaio, por se tratar de um texto que parece evoluir por meio de momentos de reflexão, “insights”, costuma ser associado à brevidade que “equivale a uma tomada fotográfica, é um assalto à realidade entendida como a soma infinita de pormenores, sem curar de sua totalidade” (MOISÉS, 1990, p. 230).

Aos moldes de Montaigne, o texto ensaístico constrói-se por meio de alguns princípios fundamentais como, por exemplo, a serenidade, a maturidade, a relatividade do mundo, a ponderação, a espontaneidade, a não

dissimulação, almejando a “plenitude intelectual e existencial”, (MOISÉS, 1990, p.230).

O ponto crucial ou o cerne para a construção de um ensaio é o afastamento das chamadas “verdades absolutas”, já que se concentra na eterna procura. Outro fator é a cautela na aproximação do sujeito ou do objeto a serem analisados, pois a subjetividade se mostra em dois níveis “a do ‘eu’ que se auto-analisa, forcejando por conhecer-se, e o do ‘eu’ que se debruça em problemas vários tendo em vista conhecê-los a fim de conhecer-se”. (MOISÉS, 1990, p. 232).

Os temas abordados no texto ensaístico podem ser os mais variados possíveis, porém, constantemente, há, nas colocações, a presença da dúvida, da ironia e da emotividade. “Tal emotividade fixa-lhe previamente uma dimensão humana. Mas é isso que, sobretudo, nos importa: problematizar o que em especial se refere ao nosso destino de homens” (MONTAIGNE, 2004, p. 296).

O fio condutor que direciona o ensaio é o contínuo reexame e também “exercício de humildade, resultante da consciência aguda de que todo saber é pouco e está continuamente a substituir-se por outro, igualmente precário e frustrante” (MOISÉS, 1990, p. 237). Além disso, o ensaio também é pautado no livre pensamento e na ruptura com as doutrinas rígidas e universais, pois “o ensaio é o auto-exercício de uma razão que critica livre e firmemente” (LIMA, 1946, p. 81-82).

É curioso notar que a estrutura do ensaio “organiza-se como um diálogo entre o ensaísta e o leitor (ou o próprio eu)” (MOISÉS, 1990, p. 238), seguindo o ritmo de uma linguagem coloquial, derivado do fluxo do pensamento livre. “O

escritor, ao invés de elucubrações abstratas ou generalizantes, tece considerações fundadas na experiência” (MOISÉS, 1990, p. 242).

Diante disso, o ensaio inclina-se para ser caracterizado como “a ousadia do intelecto criador” (LIMA, 1946, p. 26). Por isso, ocupa um espaço ainda vago determinado como híbrido. “O ensaio não é um gênero literário, mas é um gênero do intervalo entre o ficcional e o não-ficcional, é um gênero da passagem” (COSTA PINTO, 1998, p. 89).

Notadamente, como ficou exposto acima, o ensaio pertence a um espaço híbrido, como já afirmava Montaigne “Não pinto o ser, pinto a passagem” (p. 17). Dentro do cenário da teoria da literatura e dos gêneros literários, o ensaio ocupa um lugar privilegiado, pois pode manter conexões com a prosa ficcional, seja ela o diário íntimo, seja a autobiografia e, até mesmo, com o romance, já que todas essas formas de expressão podem apoiar-se no mesmo *leitmotiv* – a experiência. Todavia, no ensaio, a fórmula básica é “julgar por si mesmo. O pensador quer ser, de fato, alguém que pensa, uma voz com acento pessoal, não um eco.” (LIMA, 1946, p. 25). Nota-se, claramente, uma grande diferença entre a voz do ensaísta e as vozes presentes nas outras formas de prosa de ficção, pois o ensaísta não se esconde atrás da voz do narrador. Saramago também explica essa relação entre as vozes do narrador e do ensaísta em entrevista à Visão, em 16 de janeiro de 2003, dizendo: “O ensaísta, como se sabe desde Montaigne, está presente todo ele no ensaio. Quando o Eduardo Lourenço escreve, é ele que está no que escreve. Sem nada que se interponha entre quem escreve e o que escreve” (p. 59).

Ao se investigar o processo de escrita dos *Ensaaios* de Montaigne, constata-se que se tratou de um longo período (21 anos) de dedicação exaustiva. Montaigne recolheu-se em sua biblioteca e, continuamente, lia e escrevia, retocando e polindo suas ideias num acrescentar constante. “Os *Ensaaios* de Montaigne não são o fruto de um breve labor literário; são a destilação, lenta e meditada de um labor que se escalona cronologicamente” (LIMA, 1946, p. 47). É evidente que esse labor progressivo e permanente de reflexão está na essência dos próprios *Ensaaios* e do ensaio de modo geral.

Ao situar Montaigne e sua escrita no século XVI, portanto, no Renascimento, é natural perceber a coerência que existe entre um período marcado pela supervalorização do homem, pelo antropocentrismo e pelo hedonismo e a incessante busca do eu, presente na obra do escritor francês. Pois, “sempre que se repudia a sujeição, e se põe em exercício a razão judicatória, brota o ensaio, ou o ensaísmo, ou o espírito ensaístico” (LIMA, 1946, p. 56).

Sob essa perspectiva, Lima (1946) considera que, na concepção dos *Ensaaios*, estejam implícitas três ideias chaves: o auto-exercício da razão, norteado para negar qualquer autoritarismo; a liberdade pessoal, inerente ao próprio pensar, e o esforço constante pelo pensar original, que provoca o aperfeiçoamento do espírito.

A raiz do ensaio está em um pensamento que se mostra inovador e diferente em relação às concepções da realidade já existentes. Como afirma Adorno “o objeto do ensaio é o novo enquanto tal, e não poderíamos traduzi-lo, assimilando-o ao passado, às formas existentes” (2003, p.26).

Parece ser unânime entre os teóricos desde Montaigne, passando por Lukacs e Adorno, entre outros, que a essência da forma ensaística está na apreensão da realidade por meio da obra. Isso ocorreria pela fusão entre a reflexão e a criação ficcional, construindo um gênero limítrofe entre a narrativa de ficção e o próprio ensaio, que se comporta como representação de si mesmo.

Diante de tudo o que foi dito, chega-se a um impasse: pode-se pensar o ensaio como gênero? Montaigne “criou um gênero literário próprio, subjetivo que é seu, só seu” (Lima, 1946, p. 77). Há, no entanto, uma contradição, pois quando se pensa em gênero tem-se a ideia de um padrão fixo, constituindo um modelo impessoal; contrariamente, Montaigne pessoalizou o ensaio - como é possível observar no comentário de Lima (1946),

Em Montaigne não há um gênero, mas uma maneira própria, de contornos fluidos; fluidos porque eles são a palpitação, o mover ondulante de uma personalidade viva, que se desenvolve na corrente da vida. Os ensaios de Montaigne quer no fundo quer na forma, não podem integrar-se num gênero já feito nem constituir um gênero para outrem, porque os ensaios são – atente-se bem – os ensaios de uma personalidade, os ensaios de Montaigne são um viver traduzidos literariamente, por outras palavras, o comportamento polimórfico de um indivíduo perante o seu século e os problemas gerais da existência. Para tudo resumir: Montaigne auto-retrata-se; o seu auto-retrato faz-se mediante uma maneira inconfundível de pincelar, de debuxar; tal maneira é que representa o ensaio, nele sempre vinculado a sua assinatura. (LIMA, 1946, p.78).

Ao se estudar Montaigne, uma das suas características mais marcantes é o ceticismo que demonstra em relação a qualquer dogmatismo ou autoritarismo de sua época, sendo apresentado sempre como o detentor da dúvida universal. Pode-se considerar que o ceticismo em Montaigne representa um mecanismo de autodefesa, fazendo fugir de qualquer forma de fanatismo

que o levaria a um pensamento limitado O ceticismo de Montaigne, “traduziria, no fundo, o repúdio ao conceitualismo” (LIMA, 1946, p. 108)

Além disso, o ceticismo pode auxiliá-lo em seu processo crítico de auto-formação, procurando, incessantemente, um entendimento plural do mundo por meio de suas experiências. “O que Montaigne busca, como renascentista embebido do humanismo clássico, é a sutil arte de bem viver uma filosofia otimista e prática da vida”,(LIMA, 1946, p. 93-94).

Nada mais comum ao cético do que a dúvida que se origina de *dubitare* e por causa disso “é em função da vida, integralmente, vivida na sua individualidade própria e humana, que Montaigne auto-exercita a razão” (LIMA, 1946, p.92). Os ensaios de Montaigne têm uma estrutura totalmente alheia aos valores cristãos do século XVI, como, por exemplo, o pecado, a miséria, a humildade, o temor, a expiação, a adoração, a glorificação. Em relação à religião “não insulta nem nega o cristianismo, ignora-os” (LIMA, 1946, p. 94).

Contextualizando o período em que Montaigne desenvolveu os *Ensaaios*, percebe-se, de certa forma, uma “audácia do homem que se faz a si próprio” (LIMA, 1946, p. 94), pois mesmo estando à margem de qualquer religião consegue antepor em seus escritos fé e razão. Montaigne é um fidalgo, burguês, de espírito positivo, prático, racionalista e sempre adepto do livre exame, defensor da livre crítica, do auto-exercício do pensamento.

Entretanto, segundo Lima, todas essas características em que se baseiam seus ensaios não compõem “ainda verdadeiramente um método, mas representa apenas as condições ascéticas de um método, a higiene do espírito” (LIMA,1946, p. 106-107). Seus ensaios espelham “uma atitude subjacente ao Renascimento: o anti-dogmatismo, o criticismo, o bom-senso, o

naturalismo, o individualismo, o universalismo, o otimismo” (LIMA, 1946, p. 78-79). Todos esses aspectos mesclados com a análise, o exame crítico, a avaliação de ideias e o questionamento por meio de hipóteses, que levam a um movimento mental, é que constituem a verdadeira essência do ensaio. O próprio título da obra já aponta para a forma como esse gênero deve ser interpretado:

o livro chama-se *ensaios* e não ensaio. Porquê, esta pluralização? É que o plural ensaios insinua o princípio de que o intelecto não deve imobilizar-se e esgotar-se numa única tentativa crítica mas, pelo contrário, deve treinar-se em várias; e além disso, sugere a tese de que o ensaísmo implica um plurilateralismo de visão racional (LIMA, 1946, p.105-106).

O primeiro objetivo da ação ensaísta é conduzir-se ao pensar, pois o ensaio se dá pelo “jogo livre e concatenado das ideias” (LIMA, 1946, p. 163). Por isso, o ensaio pode ser visto também como atitude mental, capacidade criadora de relações entre as ideias e uma preparação para um pensamento futuro mais elaborado. “O que caracteriza o ensaio como ensaio é o auto-exercício do espírito que põe em jogo as suas faculdades críticas dentro da mais ampla liberdade discursiva” (LIMA, 1946, p. 134).

Considera-se sempre conflituosa a inclusão do ensaio como gênero literário, pois os gêneros são pautados em regras, e o ensaio, por sua vez, é baseado na liberdade, não estipulando limites ou fronteiras estanques. Para o ensaio “não há regras universais do gosto; o belo varia no tempo e no espaço” (LIMA, 1946, 173).

A escrita ensaística pode se vista como forma de expressão que vem para embaralhar ou confundir a classificação dos gêneros literários, já que pode instituir seu espaço em várias categorias. Pensando em um texto de gênero híbrido, como pode ser o ensaio, “os gêneros, que a *Arte Poética*

interpretava como categorias absolutas e ontológicas, passam a ser meras relações, isto é, criações a compreender como funções dentro de determinadas variáveis” (LIMA, 1946, p.177).

Na verdade, o que parece ser pouco relevante, nesse momento, é encaixar o ensaio de modo definitivo em uma das árvores dos gêneros literários, considerando que desde “o romantismo cortou ousadamente as linhas divisórias, as fronteiras entre os gêneros; o trágico misturou-se com o cômico, o sublime com o grotesco, o lirismo com o drama, a prosa com a poesia” (LIMA, 1946, p. 196). Dessa forma, impõe-se como mais valioso dar valor ao espaço híbrido formado entre um gênero e outro e também a mescla entre os gêneros. Afinal, o fundamental é perceber que “toda a obra de arte representa uma vitória do espírito, uma conquista do Eu” (LIMA, 1946, p. 182).

No ensaio, ao se abordar uma temática, invoca-se o pensar sobre aquilo com o intuito de esclarecer ou aprofundar uma reflexão. Nesse sentido, a palavra esclarecer é bastante expressiva, pois só se pode enxergar a profundidade de uma ideia, quando se tem a dimensão, ou seja, quando se faz clarear, quando se tem clareza do contexto em que tal ideia foi usada. Nesse ponto, o ensaio se aproxima da arte, pois tanto no ensaio quanto na arte “o que importa não são as palavras, os títulos, os rótulos e as escolas, mas sim a atitude crítica e o valor do estro do artista” (LIMA, 1946, p. 194).

Diante de um panorama, traçado por Theodor Adorno em seu texto *O ensaio como forma*, em que o ensaio apresenta como direção a liberdade do espírito, a autonomia estética e a escolha em poder usar ou não formas artísticas de expressão, evidencia-se que “o ensaio não segue o jogo da ciência e da teoria organizadas” (ADORNO, 2003, p. 25).

Da mesma forma, o ensaio não participa da dicotomia ciência versus arte, embora “pressupõe-se que todo o conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência” (ADORNO, 2003, p.22) e que, além disso, o ensaio transite pelo mundo das artes. Ao ensaio é reservado um espaço singular ocupado por “uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos” (ADORNO, 2003, p. 22).

Essa postura da negatividade que se apresenta no ensaio indica que mesmo quando o ensaio nega toda e qualquer regra, norma ou ciência estabelecida, ainda assim demonstra caráter de cientificidade que se dá pela própria negação à ciência. Isso se explica porque,

Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade. Mesmo as criações da fantasia, supostamente liberadas do espaço e do tempo, remetem à existência individual, ainda que por derivação. É por isso que o ensaio não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis. (ADORNO, 2003, p.26).

Ao se abordar um tema por meio de um ensaio propõe-se a tentativa de se discutir assuntos que poderiam ser “considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva” (ADORNO, 2003, p. 27). É nesse jogo do realizar sem almejar o acabado que se instala o ensaio, sempre aberto às alterações e mudanças. O ensaio atua sempre como um mediador entre o pensamento e o eu, ou o pensamento e o objeto que pretende dissecar, por isso o ensaio

unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações – e estas são mediações históricas, nas quais esta sedimentada a sociedade

como um todo – mas busca o teor de verdade como algo histórico por si mesmo. (ADORNO, 2003, p. 27).

Nesse sentido, o ensaio abandona as origens, renega as bases e os dados primordiais e se recusa a definir os seus conceitos, incorporando um espírito antiteórico, pois defende a ideia de que “é mera superposição da ciência propedêutica pensar os conceitos como intrinsecamente indeterminados, como algo que precisa de definição para ser determinado” (ADORNO, 2003, p. 28-29). O ensaio, por ser ele próprio essencialmente linguagem, acolhe os conceitos na reflexão da maneira como se encontram determinadas na linguagem, auxiliando o relacionamento da linguagem e seus conceitos. Sendo assim,

o ensaio não pode, contudo, nem dispensar os conceitos universais – mesmo a linguagem que não fetichiza o conceito é incapaz de dispensá-los, nem proceder com eles de maneira arbitrária. A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. (ADORNO, 2003, p. 29).

A chave para o entendimento dos procedimentos no ensaio reside em compreender como se estabelece a relação entre as definições estritas e os significados conceituais. Assim, a escrita ensaística “exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. O pensamento não avança em um sentido único, em vez disso, os vários momentos se entrelaçam” (ADORNO, 2003, p. 29-30).

Persegue-se por meio da escrita ensaística uma maneira de pormenorizar as experiências, traduzindo-as em linguagem, mesmo sabendo que esse “método do ensaio expressa sua intenção utópica” (ADORNO, 2003, p. 31). O termo utópico se refere à possibilidade da escrita ensaística tornar-se totalizadora, isto é, capaz de expor todos os seus conceitos e “cada conceito

deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível” (ADORNO, 2003, p. 31). Mesmo assim, não se pode falar em uma escrita totalizadora, mas sim em uma escrita parcial e que tende a ser utópica, quando se quer totalizadora.

De acordo com Adorno, o ensaio “desafia os ideais da certeza livre de dúvidas” (2003, p. 31). Na ciência, de modo geral, e na filosofia, de maneira específica, é comum a postergação do conhecimento, fazendo com que ele ocorra de forma gradual do mais simples para o mais complexo. Em contrapartida “o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria” (ADORNO, 2003, p.31). Por isso, mostra-se para além da ciência e da filosofia, ocupando um lugar que é só seu.

Esse caráter diferenciado do ensaio não é nenhum aspecto inovador, porém trata-se de sua forma mais legítima de conceber-se. “O ensaio abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos” (ADORNO, 2003, p. 33). O movimento do ensaio se dá pelo foco no pensar e no fazer ensaístico, descartando qualquer padronização ou sequência, pois o ensaio se orienta pela ideia de uma ação recíproca que se volta sempre para a própria escrita ensaística.

Segundo Adorno, o grau de dificuldade em definir ou conceituar o ensaio reside também no fato de que “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente, sem método” (ADORNO, 2003, p. 30). Isso parece ser conflituoso, pois mesmo o empirismo de Montaigne, já pode ser considerado um método. Se é que há algum método possível para o ensaio, seria então o chamado método intuitivo, ligado diretamente ao empírico que, de certa forma,

aponta também para a falta de método, já que se dá por meio de experiências individuais e únicas, pois

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão somente pelo ensaio. Esse leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. (ADORNO, 2003, p. 25).

Outra barreira que obstrui o entendimento do ensaio é o aspecto volátil como ele se apresenta. O ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, sem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). Adorno explica que, ao se tentar conceituar o ensaio como forma, aproxima-se do erro, pois a experiência intelectual é aberta, faltando norma e segurança de um pensamento estabelecido linearmente: “O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza” (ADORNO, 2003, p. 30). E acrescenta:

Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, sobretudo, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2003, p.25)

O origem do pensamento, no ensaio, quer levar-se para além de si mesmo, mas nunca objetivando buscar seus fundamentos. “O ensaio assume em seu próprio proceder um impulso anti-sistemático” (ADORNO, 2003, p. 28).

Em *Discurso do Método*, de René Descartes, uma das ideias defendidas é que em toda teoria haja uma exigência de continuidade na condução do pensamento, um princípio sistemático de nada omitir. Contrariando essa regra

cartesiana, o ensaio não tem por objetivo ser exaustivo, dissecando seu objeto.

Assim, explica Adorno:

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; (ADORNO, 2003, p. 34/35).

Na concepção de ensaio visto com fragmento de instantes de reflexão é que se instaura sua origem que provém da “descontinuidade que é essencial ao ensaio”, pois “seu assunto é sempre um conflito em suspenso”. (ADORNO, 2003, p. 35).

Mesmo considerando que o ensaio conserva em seu cerne a ideia de escrita fraturada, corrompida, aspira-se sempre por uma unidade, ou seja, “o ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada” (ADORNO, 2003, p. 35). Sendo assim, os parâmetros da escrita ensaística se localizam na duplicidade entre o parcial e o total, num mosaico de relações. Para Adorno,

escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e

reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE, apud ADORNO, 2003, p. 36).

É evidente que o ensaio nasce da consciência não só do ato de escrever, como também da percepção experimentada daquilo de que se escreve e sobre o que se escreve: “O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe” (ADORNO, 2003, p. 36).

Por um lado, o ensaio é considerado uma obra aberta, já que “nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação” (ADORNO, 2003, p. 37). Tem como princípio básico a reflexão que, por sua vez, é ilimitada. Entretanto, resiste ao caráter de vaguidade e abstração absolutos, pois o ensaio é delimitado pelo seu conteúdo e o objeto. Diferentemente, do que se considera como uma obra-prima, que reflete as ideias de criação e totalidade, o ensaio trabalha com a noção de que o homem não é nenhum criador, já que se refere sempre a algo já criado, já existente, já conhecido e passível de ser experimentado. Dessa forma,

Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. (ADORNO, 2003, p. 36).

Por outro lado, pode-se analisar o ensaio sob a perspectiva de uma obra fechada, “porque trabalha enfaticamente na forma de exposição” (ADORNO, 2003, p. 37), fazendo uma tentativa, um teste de modo consciente e premeditado “da não identidade entre o modo de exposição e a coisa”. (ADORNO, 2003, p. 37). Portanto,

A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante a arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. (ADORNO, 2003, p. 37).

De fato, o ensaio se faz da absorção de teorias, de experiências e de conceitos externos. No entanto, o ensaio sendo uma “forma crítica *par excellence* devora as teorias que lhe são próximas” (ADORNO, 2003, p. 38). Nesse jogo, aspira-se à aproximação a uma forma livre, tendendo “sempre a liquidar a opinião, incluindo aquele que ele toma como ponto de partida” (ADORNO, 2003, p. 38).

O objetivo do ensaio é experimentar para discutir e criticar, tornando o objeto analisado novamente visível, mas sob outra óptica, ou seja, de um modo diferente do que foi pensado anteriormente, pois a natureza do homem e sua cultura estão sempre em transformação. Por isso,

O ensaio reflete justamente sobre isso: a relação entre natureza e cultura é o seu verdadeiro tema. Não por acaso, vez de reduzi-los, o ensaio mergulha nos fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatidade, para suspender dialeticamente, com a sua tenacidade, essa ilusão. (ADORNO, 2003, p. 39).

Com seu aspecto audacioso e antecipador, o ensaio se constitui e se mantém por meio de opostos, explicitando que “a inverdade na qual o ensaio conscientemente se deixa enredar é o elemento de sua verdade” (ADORNO, 2003, p. 39).

De acordo com Adorno (2003) o ensaio é um fenômeno historicamente aparentado com a retórica, sendo que ambos são entidades culturalmente pré-

formadas. Contudo, “o ensaio pretende abalar a pretensão da cultura, levando-a a meditar sobre sua própria inverdade” (ADORNO, 2003, p.40). O ensaio e a retórica são formados por meio de um pensamento adaptado para a linguagem comunicativa. “O ensaio quer desencavar com conceitos, aquilo que não cabe em conceitos” (ADORNO, 2003, p. 44). É justamente esse fato que distancia o ensaio da comunicação científica e o aproxima de outras formas de expressão escrita como, por exemplo, a prosa de ficção. Assim,

o ensaio conserva vestígios daquele elemento comunicativo dispensado pela ciência. No ensaio, as satisfações que a retórica quer proporcionar ao ouvinte são sublimadas na ideia de uma felicidade da liberdade face ao objeto, liberdade que dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das ideias. (ADORNO, 2003, p. 41).

Dessa forma, a razão se fecha para toda e qualquer novidade, combatendo, tacitamente, a curiosidade, que se refere ao princípio de prazer do pensamento. “O ensaio é, porém, o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas” (ADORNO, 2003, p.42). O ensaio tem sua estrutura baseada na justaposição de elementos aliado à associação livre de ideias e a ambigüidade das palavras, sendo ao mesmo tempo questionador e questionado, como observa Adorno,

A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cega e automaticamente com este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo. É certo que essa reflexão não abrange apenas a sua relação com o pensamento estabelecido, mas igualmente também sua relação com a retórica e a comunicação. Senão, aquilo que se pretende supracientífico torna-se mera vaidade pré-científica. (ADORNO, 2003, p. 44).

A princípio, os *Ensaíos*, de Montaigne, surgiram, como já se sabe, na tentativa de discutir sua inquietação em relação à aparência do mundo e também por conta da necessidade de se indagar a condição do eu frente ao mundo. Desde o início, o ensaio eclode com sua principal característica “a tensão entre o que se nega e o que se afirma” (COSTA PINTO, 1998, p. 22). Portanto, sempre se encontrou em um lugar ocupado por ideias antitéticas, margeando extremos, buscando representar e construir um mundo por meio da inconclusão, apenas guiado pela sugestão, como se pode perceber na afirmação abaixo:

O ensaio, portanto, não é uma variação subjetivante dos tratados filosóficos, mas uma forma de percepção do real que, suspendendo as verdades sobre a essência dos objetos do mundo, e embora não possuindo ainda um saber que preencha este vazio, vai construindo seu novo universo de representações. (COSTA PINTO, 1998, p. 23).

O próprio movimento do ensaio é impregnado de tensão por já se ter consciência de que todo verdadeiro conhecimento é impossível e também pelo fato de que o ensaio pode ser visto como um “gênero limítrofe entre a ficção e a filosofia” (COSTA PINTO, 1998, p.30).

De acordo com Manuel da Costa Pinto, existe um abismo que separa os ensaios contemporâneos do ensaísmo praticado por Montaigne. Entretanto, existem também muitos aspectos coincidentes, dentre eles, o antidogmatismo de Montaigne que, certamente, está na raiz de todos os ensaios que surgiram depois dos *Ensaíos* do escritor francês. Além disso, “Os melhores interpretes de Montaigne (Villey, Friedrich, Starobinski) nunca deixam de notar que aquilo que é específico de sua obra é também o germe do ensaio em geral” (COSTA PINTO, 1998, p.39).

Montaigne, ao escrever os *Ensaaios*, não procurou esboçar o desvendamento da verdade interior do ser, porque já sabia que o “eu nada mais é que mutabilidade e fragmentação” (COSTA PINTO, 1998, p.54). Contudo, ainda assim, continuou ensaiando sobre a temática humana, pois “escrever é uma maneira de tornar visível o movimento do espírito” (FRIEDRICH, apud COSTA PINTO, 1998, p. 55) e declarou em seus *Ensaaios*: “O homem é um tema maravilhosamente vão, diverso e mutável” (MONTAIGNE, 1989, p. 13).

Segundo Costa Pinto, na escrita ensaística é possível identificar um modo de produção e uma construção de referentes que se mostra homóloga do processo de criação literária. Nesse sentido, “o ensaio oscila sempre entre uma demanda filosófica, referencial, e sua impossibilidade – o que transformou suas representações em imagens (e não em conceitos)”. (1998, p. 57).

Formalmente, o fato de o ensaio mostrar-se como forma fragmentária é recorrente, assim como a subjetividade estar implícita em sua natureza. Diante disso, tem-se que “na ciência os conteúdos agem sobre nós; na arte sobre as formas. A ciência nos apresenta os fatos e seus encadeamentos; a arte a alma e os seus destinos” (COSTA PINTO, 1998, p. 58). Da mesma forma, para Lukács, essa vivência sensível do intelecto é que caracteriza o ensaio, pois

o ensaio fala sempre de qualquer coisa de já formado ou no melhor dos casos, de qualquer coisa que já existiu; por sua própria essência, ele não engendra coisas novas a partir de um puro nada, mas simplesmente reordena aquelas que existiram em algum tempo. (LUKÁCS apud COSTA PINTO, 1998, p. 60).

O ensaio é uma forma acabada dentro da perspectiva do inacabamento que lhe é intrínseco. Costa Pinto comenta que Lukács e Adorno em suas respectivas obras, *A alma e as formas* e *O ensaio como forma*, constroem

parâmetros para se compreender algumas características conceituais e textuais da escrita ensaística, buscando um espaço para o ensaio no universo dos gêneros literários e explicita:

o ensaio cria para si mesmo todos os pressupostos concernentes à eficácia e validade de seu objeto de contemplação; conseqüentemente, não é possível que dois ensaios se contradigam: cada um cria um mundo diferente e, mesmo que o ultrapasse, para atingir uma universalidade mais elevada, ele permanecerá sempre, pelo tom, pela cor e pelo acento, no interior do mundo criado. (COSTA PINTO, 1998, p. 66).

Ainda assim, o questionamento sobre conceber o ensaio como um gênero ou não permanece sempre latente. Embora, possa-se notar que “suas densas (e às vezes obscuras) formulações terminam por retirar ao ensaio qualquer autonomia teórica ou estilística que nos permitisse tratá-lo como gênero”. (COSTA PINTO, 1998, p. 65).

Tanto Lukács quanto Adorno defendem um ponto de vista da unilateralidade na abordagem do ensaio como forma de expressão, como se pode notar no trecho abaixo:

pode-se perceber como, apesar de suas diferenças, Lukács e Adorno expressam um universo teórico no qual o ensaio não poderia manter sua feição original. Em Lukács o ensaio é claramente identificado à disciplina Estética – e não se pode deixar de notar que, na prática, esta identificação perdura desde o Iluminismo (pensemos nos *Essais sur la Peinture* de Diderot) até os dias de hoje, sob a forma de “ensaios literários” que ocupam as páginas das publicações acadêmicas. O mesmo se pode dizer da definição empreendida por Adorno: ele acaba enxergando no ensaio uma *tematização* filosófica (não-totalizante) que reencontramos atualmente os vários “ensaios filosóficos” que *comentam* aspectos pontuais da obra deste ou daquele pensador. Em ambos os casos, o ensaio – em sua acepção original, montaigniana – é desfigurado e perde sua homologia em relação à invenção literária. (COSTA PINTO, 1998, p. 75).

Segundo Costa Pinto, por meio da exposição do pensamento de Lukács e de Adorno não se pretende distinguir de modo valorativo se um texto é ou não significativo, enfatizando que a análise de um romance ou poema, por exemplo, pode ser brilhante mesmo não sendo um texto ensaístico. Também não se deseja levantar um debate para medir forças entre o ensaísmo inglês, que “descreve os fenômenos da cultura em sua variedade” (COSTA PINTO, 1998, p. 77), em contraposição ao ensaísmo francês, que defende a ideia de que “toda experiência humana leva a uma descrição moral do homem enquanto *fundamento* da cultura” (COSTA PINTO, 1998, p. 77). No entanto, almeja-se apenas demonstrar que o ensaísmo francês tinha “como característica a hesitação entre uma demanda filosófica que é referencial e um horizonte de representações que tange o ficcional e que é esta tensão que se desfaz quando o pensamento filosófico legitima um saber sobre o sujeito” (COSTA PINTO, 1998, p. 76).

Devido ao fato de o ensaio ser um tipo de escrita com características muito particulares e definições bastante flutuantes faz-se necessário apoiar-se em alguns aspectos pontuais com relação à escrita, como, por exemplo, o contexto em que se insere. Ao focar na contextualização, percebe-se logo que o ensaio “pressupõe a existência de dois contextos que nada têm de imaginários ou ficcionais: aquele das verdades metafísicas (que está para além da razão humana) e aquele do mundo inessencial que nossa consciência habita”. (COSTA PINTO, 1998, p. 90).

Ao se deparar com esse mundo inessencial habitado pela consciência, lança-se a necessidade de se buscar objetivos para pautar esse mundo criado pela escrita ensaística que “brota dessa inessencialidade do possível, sua

invenção da identidade é o fruto coerente da falta de fundo do sujeito, a ficcionalidade é o resultado da reflexão do ensaísta e não o seu pressuposto” (COSTA PINTO, 1998, p. 90). Buscar seus objetivos é procurar saber também como se constrói a escrita ensaística, observando-a internamente e percebendo que

Esse movimento interno da escrita ensaística compreende assim todas as instâncias lingüísticas que o constituem – desde o contexto em que se dão suas representações (a invenção da subjetividade) até a estrutura fragmentária que transtorna a própria referencialidade do signo ensaístico. É por isso, enfim, que podemos falar do ensaio como gênero – um gênero que assinala sua condição de ponto de passagem entre o não-ficcional e o ficcional, sua condição de poética do pensamento. (COSTA PINTO, 1998, p.105).

Para tentar adentrar pelos caminhos labirínticos do ensaio, buscando compreendê-lo é preciso percorrer caminhos bastante tortuosos entre o gênero, o não-gênero, o gênero do intervalo, dentre tantas outras denominações que já se apresentaram anteriormente. O desafio é encontrar uma via plausível para o entendimento de um tipo de escrita totalmente mesclada com outras formas de escrita já consagradas e conseguir descrever sua estrutura:

A estrutura discursiva do ensaio tem algo de paradoxal. Seu impulso inicial de buscar a identidade das coisas e dos seres é logo frustrada pela não-identidade e pela *mouvance* perpétua da *condition humaine*. Entretanto (como se pode ver a partir da leitura de Adorno), o ensaio não atinge a estabilidade de um saber dialético que acolhesse essa mutabilidade, mas permanece na “imobilidade” de que fala Barthes: a apreensão máxima da *mouvance* do mundo determina o progressivo enclausuramento do ensaio em seu próprio universo subjetivo de representações – único campo para o possível. (COSTA PINTO, 1998, p. 103).

De acordo com Barrento (2010, p. 17), desde o “início, em Montaigne, é esse o método do ensaio: a aproximação progressiva de si através do objeto”. Nessa progressividade constante “o ensaísta faz germinar, por vezes, fora do seu propósito, a semente de uma matéria mais rica” (MONTAIGNE, 1979, p. 303). Por isso,

A experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa. Esse centro é muitas vezes o não-dito do ensaio, a escrita do ensaio não quer dizer o dito. (BARRENTO, 2010, p. 19-20).

A sugestão dada por Barrento é que o ensaio possa “renovar a linguagem, vivificá-la”. (BARRENTO, 2010, p. 22). E, por que não transformá-la, pois “o ensaio expande-se, dissemina-se, constrói-se”? (BARRENTO, 2010, p. 18). É nessa aventura do pensar que se institui a escrita ensaística, proveniente do ensaio que, por sua vez, é

um gênero sem gênero. Neutro é o ensaio, não por não ter marca, mas por um excesso de marcas, por um indefinido que se abre a todas as possibilidades do Como e do Quê que traz a marca do Outro, do múltiplo e mutável, da experiência do in-fixável que o informa: o Isso do inconsciente. (BARRENTO, 2010, p. 24-25).

Segundo Barrento, nenhum gênero tem origens puras, pois, ao se consultar a etimologia da palavra gênero, constata-se que deriva de *genos/genus*, que, na sua essência, já se mostra construída a partir de uma combinação, de uma junção, de um cruzamento entre coisas distintas. Por isso,

Genette e Todorov procuram superar a insuficiência da teoria histórica dos gêneros com distinções como *gênero* (categoria literária, que se define por conteúdos) *versus modo* (categoria lingüística, que se define por uma forma). Na panóplia dos gêneros e das formas, o ensaio é por vezes visto como tendo uma relação meramente relacional, quer com as formas “menores” (fragmento,

diário filosófico, aforismo, máxima, crônica) com as quais tem mais afinidades e partilha uma estrutura constitutiva formada, quer com os gêneros “maiores” (romance-ensaio, poema filosófico, diálogo dramático reflexivo, que ele próprio ajuda a configurar. (BARRENTO, 2010, p. 26).

É nesse emaranhado de supostas teorias e classificações que se tem uma única certeza: “o ensaio é a ambigüidade consciente”, (BARRENTO, 2010, p. 26), por isso pode aglomerar todas as possíveis explicações de gênero ou não-gênero. “O perigo que ameaça o ensaio é tornar-se em gênero, em ensaísmo”, (BARRENTO, 2010, p. 27) e perder toda sua singularidade e genialidade, por acabar cedendo às regras, às definições, às normas e aos limites, abdicando da capacidade de fazer-se e refazer-se, pois o “ensaio não é o lugar de nenhuma verdade, mas nele dá-se a *palingenésia do espanto original* que me leva a interrogar tudo de novo, numa incessante *peripécia da inteligência*” (BARRENTO, 2010, p. 34).

Por tudo isso, Robert Musil discute o ensaio como “o mais rigoroso ponto a que se pode chegar, num domínio onde é impossível trabalhar-se de forma exacta” (2008, p. 37). A busca de sentido no ensaio é claramente a procura daquilo que não está explícito no ser, no mundo, no universo das palavras e, conseqüentemente, nos textos. Assim, o ensaio “visa iluminar a multiplicidade concreta do seu objeto” (BARRENTO, 2010, p. 55). Dessa forma,

o ensaio, na incompletude e na abertura descontínua que o marcam como gênero hipotético por excelência, não é mais uma manifestação da moderna exigência do fragmentário, que o desvirtua, mas uma forma de escrita que, sem pretensões de chegar a «conhecer» sistematicamente o seu objeto ou de o descrever, lhe arma o cerco para o levar a «reverlar-se», numa lenta epifania profana, em faces múltiplas, algumas escondidas. Por isso, o ensaio, diferentemente do tratado filosófico e do estudo científico, é quase sempre mais do que aquilo que mostra. (BARRENTO, 2010, p.47).

Seguindo a ideia de que aquilo que não pode ser demonstrado é que tem o mais alto valor, o ensaio atua no campo do indizível, no âmbito do sugestionável. Para Benjamin, “a escrita ensaística é uma *flânerie*, ao mesmo tempo livre e rigorosa, uma deambulação em que nunca nos perdemos, uma leitura de indícios” (2004, p.49). Os vestígios ou indícios gerados no texto podem conduzir à incerteza que é uma das características vitais do ensaio, devendo sempre ser impulsionado pela dúvida e direcionado ao pensamento crítico-reflexivo, porque “pensar é abrir caminhos” (BARRENTO, 2010, p.66).

Somente enveredando por caminhos ainda desconhecidos é que se pode chegar à escrita ensaística, que, segundo Max Bense, delineia-se por meio de “experiências genuínas de uma inteligência contemplativa com verdades filosóficas e objetos de beleza literários” (1971, p.161)

Enfim, provavelmente, não se chegará a uma solução sobre o gênero ensaio, posto que, como já se sabe, o ensaio mostra-se, desde a sua essência, avesso a definições definitivas. Foi possível, apenas, lançar algumas hipóteses e direcionamentos que podem proporcionar o mínimo de entendimento sobre esse o ensaio que é tão vasto e abrangente pelo fato de dialogar com tantas outras formas de expressão.

II – SARAMAGO INFLUENCIADO POR MONTAIGNE

Há uma certa coincidência espiritual
entre um senhor que se chama
Montaigne – não digo que se
chamou, digo que se chama, que
está aí nos seus livros – e um
escritor português com o nome de
José Saramago.

José Saramago¹⁴

Como afirmou o próprio Saramago: “Montaigne é uma leitura antiga”¹⁵ e que sempre provocou muita influência na forma com que Saramago colocou em prática sua escrita. A questão sobre a forma da escrita em Saramago é essencial para o entendimento de seu percurso literário. Saramago revelou em entrevista a João do Céu: “Não escrevo livros só para contar histórias. No fundo é provável que eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens”. (CÉU E SILVA, 2009, p.46).

Antes de direcionar a análise para os romances que compõem o *corpus* deste trabalho será preciso fazer, no presente capítulo, um apanhado panorâmico dos indícios e do surgimento do embrião do que está sendo denominado, aqui, como escrita ensaística, ou seja, aquele tipo de escrita consciente do ofício do escritor e do ato de escrever e que deixa transparecer na própria escrita, metalinguisticamente, essa consciência, pelo fato de colocar em foco a construção da criação literária. Esse germe da discussão da construção da escrita já é perceptível na obra de José Saramago desde o seu primeiro romance em 1947. No entanto, é em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) - obras que serão analisadas,

¹⁴ Entrevista concedida por José Saramago a Francisco José Viegas em 1998 e publicada novamente na Revista LER em julho/agosto de 2010, p. 38-41.

¹⁵ Idem nota 1

de forma um pouco mais pormenorizada, nos capítulos três e quatro, respectivamente -, que a temática sobre o ensaio crítico ficcionalizado a respeito do fazer literário e artístico é assumida de forma mais evidente, aparecendo de forma expressiva e extensa. Ambas as obras, que fazem parte do *corpus* principal da pesquisa, desenvolvem o que é, aqui, denominado, como escrita ensaística sobre a consciência o ato de escrever e sobre a literatura, na forma de prosa de ficção, dialogando com a pintura e com a poesia, respectivamente. É seguindo essa trilha que parece ser possível encontrar um viés da escrita ensaística, traçando um panorama geral das obras saramaguianas.

O viés ensaístico, herdado de Montaigne, e demonstrado nas obras, em geral, de Saramago, se dá por meio de uma reflexão intrínseca a sua escrita sobre o próprio ato de escrever, que faz com que o escritor discuta, seriamente, o ofício e a responsabilidade de lidar com as palavras, ensaiando uma tentativa de compreender o mundo que o rodeia ao mesmo tempo em que cria sua prosa de ficção. Assim parece apontar a razão de ser da sua escrita e acrescenta: “Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa” (CÉU E SILVA, 2010, p.46). Em outros momentos essa preocupação, explicitada por Saramago, recai sobre a própria existência, assim como ocorria com a escrita de Montaigne, que declarou: “Eu sou a matéria de mim mesmo” (Montaigne, 2004, p. 41). Saramago não só concorda com a declaração de Montaigne como também usa tal declaração para demonstrar como se constrói a escrita em Montaigne e também a sua própria escrita e explica:

Quer dizer, ele escreve os ensaios para falar de si, e isso pode parecer insolente, provocador, narcísico e tudo o

mais. Mas não é senão um fato verificado. Nós viemos ao mundo, ou pelo menos eu penso que estamos no mundo – não sei se viemos para isso, mas creio que, depois de termos vindo, estamos para isso – para dizer quem somos. Há aí um grande esforço necessário para dizer quem somos. Não é para dizer quem somos simplesmente: é dizer e sermos escutados naquilo que está a ser dito. Montaigne fez isso de uma maneira exemplar, com essa sabedoria discreta, com esse modo tão corrente de dizer as coisas, sem nenhuma pretensão, sem nenhuma grande eloquência. Eu gostaria de ser assim. Eu gostaria de ser Montaigne. (VIEGAS, 2010, p. 41).

Nesta entrevista fica declarada a postura de Saramago em relação a Montaigne, bem como a influência exercida por este naquele. A escrita de Saramago não mostra sua grandeza por estar classificada em uma ou em outra categoria, qual seja: o romance ou o ensaio, mas por tocar essas duas formas de expressão ao mesmo tempo.

No romance *Terra do Pecado* (1947), mesmo sendo considerado de pouca expressão literária pela maioria dos críticos, já se pode notar, mesmo que ligeiramente, uma certa preocupação com a questão da influência da literatura e do fazer literário no cotidiano, na construção do mundo por meio da palavra. Esse embrião da discussão literária ou da consciência do fazer literário, que estaria presente em todos os futuros romances de Saramago, já aparece, mesmo que timidamente, por meio da voz da personagem Maria Leonor, quando, no afã de entender o que está se passando com ela e com seus sentimentos, em virtude da viuvez e do crescente desejo sexual, recorre à literatura para uma melhor exposição dos fatos e discussão dos acontecimentos, como se pode observar em uma de suas conversas com o Doutor Viegas:

- Aqui respira-se mais que preguiça, doutor. Respira-se entre estas paredes um ar de tragédia grega. Anda por estas salas, oculta nas sombras dos desvãos e nas pregas dos reposteiros... O médico interrompeu, sem cerimónia, resmungando:- Fantasias!...- É possível! - respondeu Maria Leonor. - Mas a verdade é que eu sinto no ar que respiro uma viscosidade estranha, como se nele andasse dissolvida uma presença material. **Se quisesse fazer literatura**¹⁶, diria que anda por aqui a Fatalidade, a mesma que cegou Édipo e o fez esposo da própria mãe. Desloco-me pela casa como por entre um nevoeiro espesso e frio, que me traz arrepios. Os móveis são grandes sombras esfumadas, os passos repercutem-se pela casa, secos e indeterminados... Viegas repetiu, enquanto se levantava e dirigia à janela:- Fantasias, menina, fantasias!... Por que não hás-de tu ser uma mulher sensata, fria como o teu nevoeiro, sem esses **delírios de imaginação**?! (TP¹⁷, 1947, p.156).

Como disse Maria Leonor a Doutor Viegas, “se quisesse fazer literatura” teria de enveredar pelos caminhos dos “delírios de imaginação”, “receita” muito bem conscientemente determinada pelo jovem escritor Saramago, que, logo depois, se afasta da escrita do gênero romance, por trinta anos, e só volta a exercitar-se nessa forma de expressão em 1977, com a publicação de *Manual de Pintura e Caligrafia*. No entanto, tem de se considerar ainda um grande período de silêncio que só se quebra com a publicação de seus dois únicos livros de poesias: *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970), seguindo pelos anos de 1971-1974, em que se dedicou a escrever crônicas, publicando *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974), chegando, mais tarde, a publicar uma obra considerada híbrida – prosa/poesia – *O ano de 1993* (1975). Depois disso, volta às crônicas, em 1976 com a publicação de *Os apontamentos*, passando

¹⁶ Grifo meu

¹⁷ SARAMAGO, José. *Terra do Pecado*, 1947. Seguindo o mesmo padrão, todas as outras obras de José Saramago que serão citadas nesta pesquisa terão em suas citações os títulos abreviados (de acordo com lista de abreviações), o ano de publicação e o número da página respectiva a cada romance.

pela escrita de contos – *Objeto Quase* (1978) - e peças teatrais como, por exemplo, *A noite* (1979) e *Que farei com Este Livro?* (1980), consagrando-se como romancista a partir do início da década de oitenta.

Seguindo o percurso cronológico da publicação das obras de Saramago, depara-se com o livro *Levantado do Chão* (1980), que, como é sabido, traz à tona a história de trabalhadores rurais, da região do Alentejo, pobres, na maioria das vezes, analfabetos, abandonados à própria sorte. O enredo desvenda a saga de uma família (os Mau-Tempo) e o sofrimento vivido por eles, dentro de um contexto que abrange episódios de grande importância histórica para Portugal, como a chegada da I República, em 1910, a ascensão da ditadura salazarista, em 1926, e a Revolução dos Cravos, em 1974 e todas as consequências vividas pelos menos favorecidos em cada uma dessas situações na luta pela terra.

Ainda que a temática principal de *Levantado do Chão* esteja na relação da ficção com a história, uma das “obsessões” do escritor - como argumenta a maioria dos críticos de Saramago - é possível perceber, mesmo que sutilmente, a tendência do escritor que usa a voz do narrador para pensar sobre o momento da escrita, como se tivesse ensaiando reflexões sobre um assunto sempre latente e nunca resolvido, mas que o persegue constantemente. Pois,

Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofo, pensar no que se pensa, ou pensou, ou está pensando, e que pensamento é esse que pensa o outro pensamento, não acabaríamos nunca mais. (LC, 1980, p. 58).

Fica claro o quanto o pensar sobre o momento da escrita é legítimo e precioso em Saramago a ponto de revelar o desejo de dissecar a palavra em

sílabas, sons e letras, pensando sobre tudo, ou seja, sobre cada elemento que envolve a escrita e, por consequência, o texto, inclusive aquele texto que não foi escrito porque o pensamento inicial bifurcou-se para outros caminhos e outras elucubrações. E dessa forma, sim, “será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras”. (LC, 1980, p. 123).

Até em *Viagem a Portugal* (1981), obra que, segundo Maria Alzira Seixo, integra uma “zona de hesitação entre a crônica e a ficção, não só porque assume grande parte da caracterização com que abrangemos as suas crônicas, mas porque se constitui como uma história (quase uma ficção) em que o autor é «o viajante»” (1987, p. 19), Saramago não deixa de dar seu recado e apontar a influência que recebeu das leituras que fez de Montaigne e de sua escrita ensaística, criando um possível título para um possível ensaio que escreveria aos moldes de Montaigne “Da Influência do Latifúndio na Rareza Povoacional. Assim, explica:

Se o viajante tivesse preparação científica, havia de lançar-se na elaboração de um ensaio que tivesse um título assim, pouco mais ou menos: Da Influência do Latifúndio na Rareza Povoacional. Este “povoacional” é termo abstruso, mas em linguagem ensaística mal parecia falar como toda a gente: o que o viajante quer dizer, em palavras correntes, é o seguinte: por que diabo haverá no Alentejo tão poucos lugares habitados? (VP, 1981, 328).

Nessa obra, a temática da viagem é explícita, escancarada, contudo existem tantas outras viagens mais implícitas ou alegóricas nas obras de Saramago, pois “todo o romance tem como forma mítica a da viagem” (CALVINO, 2005, p. 34), e essa viagem pode se dar, metaforicamente, por meio, por exemplo, da discussão da forma de escrita. “O autor, num espaço e

num tempo que pretende descobrir e fixar se cruza com os itinerários desse país, traçando percursos líricos e de reflexão que se evidenciam nesta obra como se incursões fossem de um romance que parte de uma crônica” (COELHO, 2004, p. 10) e que pode ainda ser visto como uma tentativa de incursão no campo do ensaio, funcionando quase como uma forma de digestão reflexiva da cultura por meio da leitura do mundo, dos costumes, das paisagens, enfim, dos lugares visitados.

Em *Memorial do Convento* (1982), também há o tema da viagem, seja no viajante concreto Baltasar Sete-Sóis ou nas viagens sonhadas de Padre Bartolomeu de Gusmão com sua passarola. Além disso, há também toda a viagem imaginária que o leitor faz ao ter contato com tantos fatos históricos e com tanta riqueza de detalhes que se faz por meio de uma escrita minuciosa e cheia de encantos, como, por exemplo, quando são mostradas as capacidades mágicas de Blimunda Sete-Luas.

Todo esse cuidado com a escrita vem desde a criação dos nomes dos personagens, pois, de acordo com Saramago, em um texto publicado no *Jornal de Letras*, de 15/05/90, n. 410, o autor explica o motivo do nome Blimunda e diz: “essa razão, acaso a mais secreta de todas, chama-se Música. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, essa vibração que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente”. É essa a explicação que Saramago dá para a escolha do nome que evidencia que a consciência do ato de criação literária está diluída não só nesse aspecto do nome dado a uma personagem, mas em todo o romance - como, por exemplo, num trecho relacionado a um sermão do Padre Bartolomeu, examinado pelo narrador: “Dizia as palavras que escrevera, outras

que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes”, (MC, 1982, p. 113).

É notório o quanto o narrador indica a mutação das palavras e suas significações e o quanto é trabalhoso lidar com o universo da linguagem. Por isso, o autor ocupa-se do espaço romanesco que propicia e permite a exploração da escrita em suas mais profundas dimensões e do mais diferentes modos, relacionando temas distintos e gêneros literários diversos, pois a

A escrita romanesca é produtora de mitos. Ao ensaiar ideias, ao criar os seus próprios códigos, ao (re) inventar o discurso ficcional, Saramago coloca em questão a temática da construção – construção de um convento, a obra literária enquanto construção, numa condução discursiva onde o mundo referencial se mescla com um processo de significação transposto para uma transcendência alegórica. (COELHO, 2004, p. 54).

A temática da viagem se junta à temática da reflexão sobre o ato de escrever, unindo-se também à construção do próprio convento, que se mistura ainda a própria construção do discurso narrativo. Isso parece direcionar a escrita romanesca para outro tipo de escrita mais relacionada ao estilo de um ensinamento do “como” conduzir a escrita de um romance.

Em *A Jangada de Pedra* (1986), não seria preciso, ao menos, mencionar a questão da viagem, já que, nesta obra, a trajetória é feita por toda a Península Ibérica que se desprende o resto da Europa e fica à deriva em busca de um rumo. No entanto, para o momento, vale ressaltar a forma genial com que Saramago, mais uma vez, põe ênfase, de modo metalinguístico, na questão primordial para o trabalho que ora se desenvolve: o fato de discutir as artimanhas da escrita de modo tão direto e limpo, como se colocasse o narrador dialogando com o leitor, expondo o porquê de a narrativa estar sendo composta daquela maneira, como se pode constatar abaixo:

Até esta altura, quando já vão escritas tantas páginas, a matéria narrativa tem-se resumido à descrição de uma viagem oceânica, ainda que não de todo banal, e mesmo neste dramático instante em que a península retoma o seu caminho, agora na direcção do sul, ao tempo que continua a rodar em torno do seu imaginário eixo, por certo não saberíamos ultrapassar e enriquecer o simples enunciado dos factos se não viesse ajudar-nos a inspiração daquele poeta português que comparou a revolução e descida da península à criança que no ventre de sua mãe dá a primeira trambolha da sua vida.(AJP, 1986, p.213).

O trecho acima sugere, ironicamente, justificar os caminhos escolhidos pelo autor, por meio da voz do narrador, sobre os rumos da narrativa que está escrevendo. E é de maneira bastante irreverente que diz só ter conseguido enriquecer os fatos narrados por conta da ajuda e inspiração de um poeta português, fazendo referência a uma possível intertextualidade - um dos recursos mais utilizados na composição dos romances saramaguianos.

Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), a inclinação em colocar em xeque a escrita continua muito forte e é corroborada pela insistência em demonstrar o manejo com as palavras, tendo percepção de suas significações mais escondidas, recorrendo, muitas vezes, à etimologia, à ambiguidade, ao som extraído do vocábulo, como o intuito de esmiuçar o valor semântico de cada elemento do léxico. Essa “técnica” de elaboração literária aparece inúmeras vezes ao longo da narrativa e só denuncia o ensaiar de Saramago com o seu objeto de trabalho: a escrita.

Tudo começa com o fato de Raimundo acrescentar o vocábulo “não” em uma história que está sendo revisada por ele, algo condenável na profissão de um revisor. Esse fato acaba fazendo com que a história inicial se desdobre em outra história, que conseqüentemente, dá margem ao surgimento de uma

terceira história: o relacionamento amoroso entre Raimundo e Sara. O que Saramago, por meio das intervenções do narrador, pode querer indicar com tudo isso é o poder das palavras e o quanto o tratamento com elas deve ser cuidadoso e preciso e, mesmo assim, “os autores emendam sempre, somos os eternos insatisfeitos, Nem têm outro remédio, que a perfeição tem exclusiva morada no reino dos céus”,(HCL, 1989, p. 3). Aproveita-se de todo o contexto do romance para falar abertamente sobre as dificuldades que podem ser encontradas por aqueles que têm como ofício a escrita, o revisor e, claro, o autor, fazendo uma comparação do tempo passado com o presente.

Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correcções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa,(HCL, 1989, p. 4).

Além de refletir sobre as emendas, os reparos no momento da escrita, aborda também a questão da “forma definitiva” e aponta, ironicamente, sua postura em relação a isso, indicando que, provavelmente, na escrita nada é definitivo, pois o trabalho com a linguagem é incessante e exige imenso esforço.

No caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), a temática central é a religiosa, mas existe uma abordagem subjacente que é possível relacionar, mais uma vez, com a tese de que toda a narrativa conduz para a

apreciação do “escrever”. Nesse sentido, o chamar a atenção para o escrever tem como estratégia o “reescrever” um dos livros mais conhecidos em todo o mundo, “sobre o qual se assenta nossa cultura, o nosso mito fundador” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.240), o evangelho. Nessa dubiedade que se instala desde o título, posto que o evangelho é escrito segundo Jesus Cristo, o que, na verdade, aflora é a reescritura do evangelho segundo a ficção saramaguiana.

Todo esse jogo ficcional, baseado no evangelho, quer enfatizar, sobretudo, as possibilidades da escrita com todas as suas verdades e inverdades, formando o que é chamado de conhecimento e, além disso, ressaltar o quanto pode haver de manipulação no ato de escrever. Segundo Perrone-Moisés, “Saramago é, antes de tudo, um ficcionista. A razão raciocinante que o impulsiona acaba sempre por abrir espaço para a imaginação, para a fabulação, para a exploração da linguagem. Sua dialética é a da criação literária.” (1982, p. 243). Torna-se claro o intuito de enaltecer o literário quando, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o narrador lança mão da ironia e, principalmente, do humor para mencionar a cena em que Deus anunciara a Jesus a religião de Alá:

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. Passou tempo, o nevoeiro não tornou a falar,(OESJC, 1991, p.285).

O aparecimento de Fernando Pessoa como uma entidade tão poderosa quanto as outras personagens do romance a ponto de interromper um diálogo tão importante, simboliza o eixo fundamental em todo o percurso literário de Saramago e no viés ensaístico em que se encontra na discussão sobre o ato de escrever, por isso a presença do poeta.

Não só o pensar sobre a composição literária mas também o posicionamento do autor frente ao seu ofício aparecem muito bem representados nos *Cadernos de Lanzarote* (1994), que “utiliza um tipo de escrita que foge aos padrões comuns das outras obras mas que desenvolve uma linha anunciada e implícita no percurso ficcional” (COELHO, 2004, p. 17).. Essa linha implícita está sendo pensada, aqui, como um viés ensaístico na ficção Saramaguiana.

No texto inicial, correspondente ao primeiro volume da edição brasileira, que engloba os volumes I, II e III da edição portuguesa, Saramago parece ter a necessidade de explicar o porquê de estar escrevendo uma prosa com um estilo diarístico e diz: “Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem” (CL, 1994, p. 9). Mais adiante, em um fragmento correspondente ao dia 13 de Agosto Saramago, faz um tipo de desabafo sobre seu ofício de escritor, especificando como se passou a realização de alguns dos trechos de algumas de suas obras:

Ah, se as pessoas soubessem o trabalho que me deu a página de abertura do *Ricardo Reis*, o primeiro parágrafo do *Memorial*, quanto eu tive de penar por causa do que veio a tornar-se em segundo capítulo da *História do Cerco*, antes de perceber que teria de iniciar com o diálogo entre Raimundo Silva e o historiador...E um outro segundo capítulo, o do *Evangelho*, aquela noite que ainda tinha muito para durar, aquela candeia, aquela frincha da porta... Continuo a trabalhar no Ensaio sobre a Cegueira. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos

aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modera na continuação. É por isso que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. ” (CL, 1994, p. 201).

É sob esse olhar metalinguístico e ciente da própria escrita e também sob a óptica do romance-ensaio que se faz uma possível leitura do *Ensaio sobre a cegueira*, que, como o próprio autor sugeriu, é um texto ambivalente e de difícil definição: “ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto «filosófico», se este fim de século necessita de tais coisas” (OC, 1995, p.101). De fato, a ambígua classificação dessa obra é corroborada também pela “escrita que se faz pelo veio desconcertante de uma cegueira formal voluntária quanto aos limites dos gêneros borgeanamente concebidos – romance/ensaio” (CERDEIRA, 1999, p. 290).

A singularidade desse romance-ensaio faz com que um texto seja publicado no *Diário de Notícias* em 11 de agosto de 2009 e, posteriormente, republicado no volume *O Caderno 2*, no qual Saramago procura apontar os “motivos” para a escrita do *Ensaio sobre a Cegueira*, proporcionando direcionamentos para o entendimento dessa obra. Assim, diz:

O egoísmo pessoal, o comodismo, a falta de generosidade, as pequenas cobardias do quotidiano, tudo isto contribui para essa perniciosa forma de cegueira mental que consiste em estar no mundo e não ver o mundo, ou só ver dele o que, em cada momento, for suscetível de servir aos nossos interesses. (OC2, 2009, p.205).

O direcionamento dado por Saramago é bastante claro, com a escrita desse livro pretende-se questionar “o estar no mundo e não ver o mundo”,

admitindo, assim, a cegueira em que está instalado cada ser humano, não podendo ver a si próprio e, muito menos, ao seu semelhante. É justamente neste aspecto que se instala um dos pontos-chaves da obra: foi preciso criar “um romance que ser quer ensaio, uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso” (CERDEIRA, 1999, p. 288), para tratar da perda e, quem sabe, da possível e sonhada retomada da humanidade dos seres, que se dizem humanos.

A ênfase, nesta obra, recairá sobre a problematização dada às questões relativas às atitudes humanas, pormenorizando os pensamentos e as ações das personagens diante do fato de estarem cegos. Além disso, procurará discutir as possíveis formas de cegueira que podem estar representadas neste estado de cegueira física demonstrada no romance, pois a cegueira física atribuída aos personagens será analisada como uma metáfora da cegueira mental em que a humanidade se encontra.

O fato de a cegueira ocorrer repentinamente e sem qualquer causa aparente ou anterior causa perplexidade no leitor, retirando-o do seu estado de conforto e fazendo-o pensar, se também não se encaixa no perfil de um ser humano acometido pela cegueira, no caso, mental. Isso faz o leitor refletir sobre as possíveis formas de cegueira a que o homem está sujeito e, sobretudo, meditar ainda sobre “a responsabilidade de ter olhos” (ESC, 1995, p. 241), ou seja, o dever de se comportar como um ser pensante e reflexivo. Pois, muitas vezes, diante das crueldades humanas, prefere-se não ver ou fingir-se de cegos para se escusar das responsabilidades frente ao mundo em que vive.

É essa a percepção que a leitura de *Ensaio sobre a Cegueira* promove: o fato de que existem muitas maneiras de se ficar cego, pois “a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras” (ESC, 1995 p. 308).

A cegueira pode ocorrer quando o ser se mostra “cego de sentimentos” (ESC, 1995, p. 242) pela falta de compaixão, comportando-se friamente diante das mazelas humanas. Outra forma de cegueira é aquela provocada pelo medo, pois “o medo cega,” (ESC, 1995, p. 131), e agrava-se quando se aceitam todas as imposições que vão contra a dignidade humana. Além disso, a cegueira também pode ser “viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (ESC, 1995, p. 204), entregando-se ao total descompromisso com a vida e sem forças, seja pelo temor ou pela falta de perspectiva, não reivindicar que os direitos humanos sejam respeitados.

No decorrer da narrativa, o leitor depara-se com inúmeras situações em que ficam claras a antítese e a dualidade humanas. Tais ocorrências apontam para a total perda de referências e desequilíbrio típicos de um cenário caótico que se descreverá em toda a trajetória dos personagens. Por sinal, os personagens não têm nome, posto que, segundo o personagem escritor cego “os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho” (Saramago 1995, p. 275). Assim, são identificados apenas como: o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta. Essa forma de identificar as personagens, assim como o fato de não se ter na narrativa uma marcação temporal nem espacial, fortalece o sentido alegórico que se pode atribuir ao texto.

De acordo com Saramago (CL, *Diário II*, 1995, p. 158), “Os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade”. Por isso, o leitor se assusta, ao perceber que sua fisionomia está retratada naquelas personagens que estão vivendo uma situação-limite. A partir de cada ação e reação das personagens, o leitor se sente em choque, pois todas as máscaras do ser humano vão sendo retiradas até deixá-lo no seu estágio primitivo; no entanto, carregados de personalidade, sendo uns tão diferentes dos outros.

A narrativa de Saramago propõe uma análise do quotidiano tendo como mote a cegueira, entendida, aqui, como representação da falta de solidariedade e amor do homem diante do seu próximo. De acordo com Seixo (1999, p. 111), “o mundo dos cegos reproduz, de facto, o mundo que se supõe ser o de cá de fora”. Por isso o leitor fica incomodado, dando conta de que o caos descrito na narrativa é, muitas vezes, o mesmo caos em que se vive, no mundo real, dos olhos que veem, mas que nem por isso fazem questão de enxergar, isto é, mesmo vendo, tendo consciência, não se busca modificar a realidade circundante. E é esta a pior forma de cegueira, quando, mesmo com olhos perfeitos, o ser se recusa a olhar, de fato, para dentro e para fora de si, procurando suas próprias verdades e buscando reparar no mundo que o cerca e perceber-se nele como agente da ação e reação de um todo que se mostra desordenado. Sob essa perspectiva,

Este é um ensaio sobre a cegueira, não porque simplesmente o enredo pareça conduzir todos a ela. É um ensaio sobre a cegueira, entendendo-se aqui ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego. Com efeito, esse *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. (CERDEIRA, 1999, p. 293).

A obra pode ser vista ainda como um ensaio sobre o comportamento do ser humano, demonstrando que, na luta pela sobrevivência, o homem tende a ser cruel e egoísta, como se torna evidente no comentário do primeiro cego depois de ser destrutado por um funcionário do ministério da saúde quando tenta alertá-lo sobre a epidemia branca. Então, muito indignado conclui: “é desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (ESC, 1995, p. 40).

Todas essas formas de cegueira vão contribuindo para a progressiva degradação das personagens, fazendo com que sofram um processo de animalização, como fica evidente neste comentário da mulher do médico ao deparar-se tantas barbáries: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (ESC, 1995, p. 119).

Em contrapartida, o cão, denominado, posteriormente, cão das lágrimas, que acompanha o grupo de cegos, comandados pela mulher do médico, de certa forma, vai se tornando humanizado, pois, muitas vezes, é o único que “percebe” e compartilha da tristeza sentida pela mulher do médico, consolando-a, “lambe-lhe a cara, (...) habituado a enxugar prantos” (ESC, 1995, p. 226).

O mundo dos cegos criado no romance de Saramago é uma forma impactante de figurativizar o dia-a-dia. Todas as atrocidades e desmandos que acontecem por causa da mesquinhez humana no mundo real são transportados para o manicômio e para a cidade habitada pelos cegos.

E, como se torna claro durante a narrativa, “não há limites para o mau” (ESC, 1995, p. 144). A perversidade humana continua a traçar contornos ainda mais violentos. Isso se dá quando o homem nega ao próprio homem o básico

para a sua sobrevivência, argumentando que “o melhor era deixá-los morrer à fome,” (ESC, 1995, p. 89).

Ainda mais doentio é o comportamento dos cegos “ladrões” que roubam a comida e começam a usurpar os outros cegos da maneira mais baixa, ferindo o pouco de dignidade que ainda podia restar nas mulheres das outras camaratas do manicômio, fazendo-as entregarem-se a eles em troca de um mísero alimento e para não morrerem de fome: “durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação” (ESC, 1995, p. 178).

De fato, ao longo da narrativa acentua-se a crítica feita a uma sociedade que perdeu todos os seus valores morais e éticos e deduz-se, tristemente, que “o mundo todo está aqui dentro” (ESC, 1995, p. 102). Todos os aspectos salientados no texto corroboram para escancarar a “sujidade insuportável da alma” (ESC, 1995, p. 265), e a pequenez em que está reduzido o homem nos tempos atuais.

Ao descortinar por completo o comportamento humano, demonstrando todos os sofrimentos que se pode ter pela ação do homem em relação aos seus semelhantes, tem-se a possibilidade de, em meios as ruínas da existência, resgatar os afetos para, em seguida, cultivá-los. Esse resgate dos afetos se dá, como não podia deixar de ser, de maneira paradoxal, isto é, foi preciso o homem voltar a suas origens mais primitivas, descer “todos os degraus da indignidade” (ESC, 1995, p. 262) para depois “ressurgir de si mesmos” (ESC, 1995, 288), como seres humanos na sua essência. Teresa Cristina Cerdeira resume bem essa ambivalência do ser demonstrada por meio da cegueira.

Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua

intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos. (CERDEIRA, 1999, p. 294).

Essa possível retomada da humanidade faz com que os cegos comecem a querer olhar mais profunda e sensivelmente uns para os outros, não só física, mas humanamente, como se pode observar no comentário de um dos cegos: “Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma,...ou o espírito,”. (ESC, 1995, p. 262). Dessa forma, a cegueira funcionou com uma forma de renascimento, uma oportunidade de as pessoas, em meio à dor, tornarem-se melhores, mais humanas e sensíveis ao sofrimento alheio, deixando de ter nos “olhos uma espécie de espelhos virados para dentro”, (ESC, 1995, p. 26).

Nesse sentido, a chuva que cai, torrencialmente, do céu, é muito significativa, pois seria o elemento essencial para essa libertação de tudo que era impuro, sejam as ações, sejam os pensamentos, levando os personagens à mudança de atitude e à possibilidade de renascer. Embora a mulher do médico não tivesse cegado, ela sofreu, quem sabe, ainda mais que os outros personagens, já que, durante toda a narrativa, desempenhou o papel de testemunha do horror no qual o mundo se transformou. Talvez, por isso, ela tenha sido a primeira a se livrar de toda aquela imundície que tomava conta de seu corpo. “Abriu a porta, deu um passo, acto contínuo a chuva enxarcou-a da cabeça aos pés, (...) despiu de golpe a bata molhada, e, nua, pôs a lavar as roupas, ao mesmo tempo que a si própria,” (ESC, 1995, p. 265). Na sequência, as outras mulheres e homens também vão se livrando de toda a sujeira que

estava impregnada em seus corpos e se sentido já um pouco mais próximos de uma vivência digna.

A única personagem que não precisaria passar por esse percurso degradante para depois chegar a redescobrir-se como ser humano é a mulher do médico, mas pode-se dizer que foi a personagem que mais demonstrou crescimento em toda a narrativa, pois, em meio a tanto sofrimento ela conseguia demonstrar grandeza e ternura. Não só ajudava todos em todas as tarefas corriqueiras, como ainda encontrava forças para ler para os outros cegos, tentando confortar-lhes a alma: “sentaram-se a ouvir ler o livro, ao menos o espírito não poderá protestar contra a falta de nutrimento” (ESC, 1995, p. 306).

Tanto essa passagem da leitura que a mulher do médico faz aos outros cegos quanto o momento em que aparece um personagem identificado como escritor que também está cego são muito significativas para recuperar as relações que se pretende estabelecer entre a construção da prosa ficcional ensaística, a consciência do fazer artístico e literário e as discussões a respeito dos limites tênues existentes entre os gêneros literários, ocupando-se, para isso, da junção entre romance e ensaio, dentro da ficção saramaguiana.

A impressão que se tem é que Saramago constrói esse personagem “escritor cego” para evidenciar, mais uma vez, sua ideia fixa sobre refletir sobre a produção literária e sobre o quanto a literatura, o ato de ler e de escrever podem ser vistos como a forma mais suprema de exprimir humanidade, já que a literatura, a leitura e a escrita que são os elementos que trazem, garantem e/ou mantêm a lucidez, a clareza, a “visão”, o discernimento, mesmo em momentos de horror, posto que a leitura e a escrita funcionam como um

exercício de conhecimento e, assim, “um escritor acaba por ter na vida a paciência de que precisou para escrever” (ESC, 1995, p. 276).

Todo o percurso traçado pelas personagens revela a ambiguidade em que está inserido o homem, com o progresso a sua volta e, muitas vezes, vazio de si mesmo, de conteúdo e de sabedoria; afinal, foi preciso cegar para se ver, foi preciso não ver para se ter clareza e consciência da vida, do outro, do mundo, dos fatos. Sendo assim, a obra, de certa forma, também pode ser pensada pelo viés da busca da lucidez por meio da reflexão sobre o estar no mundo e, de fato, repará-lo. Assim, pode ser considerado um ensaio que “é a restituição literária da fluidez do mundo e da existência” (COSTA PINTO, 1998, p. 35).

A “restituição da existência” ou o resgate do ser humano por meio da busca de sua identidade pode também ser considerado um dos temas centrais em *Todos os Nomes* (1997), pois, já no início do livro, o leitor depara-se com uma epígrafe, no mínimo, perturbadora: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”, (*Livro das Evidências*). Esse pseudo questionamento, já que se trata de uma pergunta indireta, vai perdurar por toda a obra e acompanhar o personagem, Sr. José, em todo o seu percurso na ânsia de conhecer a identidade da mulher desconhecida e isso, conseqüentemente, fará com que o personagem tenha uma busca incessante pela sua própria identidade, mesmo que a princípio, inconscientemente.

O personagem para realizar sua pesquisa e desvendar a intrigante vida da mulher que, para ele, tornou-se misteriosa, arrisca-se em atitudes nada convencionais e nunca exercidas por ele anteriormente. A postura estranha

adotada pelo personagem demonstra o quão embaralhados, confusos e difusos estão os seus pensamentos:

Ao contrário do que desejava, o Sr. José não pôde dormir com a relativa paz do costume. Perseguiu no labirinto confuso da sua cabeça sem metafísica o rasto dos motivos que o tinham levado a copiar o verbete da mulher desconhecida, e não conseguia encontrar um só que tivesse podido determinar, conscientemente, a inopinada acção. Apenas conseguia recordar o movimento da sua mão esquerda pegando num verbete em branco, logo a mão direita a escrever, os olhos a passarem de um cartão para o outro, como se, na realidade, fossem eles que estivessem a trazer as palavras dali para aqui. Também se lembrava de como, surpreendido consigo mesmo, entrara tranquilamente na Conservatória Geral levando a lanterna na mão firme, sem nervosismo, sem ansiedade, de como colocara os seis verbetes nos seus lugares, de como o último tinha sido o da mulher desconhecida, iluminado até ao derradeiro instante pelo foco da lanterna, depois deslizando para baixo, sumindo-se, desaparecendo entre um cartão de uma letra antes e um cartão de uma letra depois, um nome num verbete, nada mais. (TN, 1997, p. 39).

Seu estado mental labiríntico é representado pelos lugares externos que ele frequenta, sempre muito fora do comum em “labirintos de corredores, que estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos, Lá na minha Conservatória costumamos usar o fio de Ariadne”, (TN, 1997, p. 223). Sua aventura começa na Conservatória Geral de Registro Civil, um lugar fechado, asfixiante e escuro, passando pela Escola, espaço formado por muitas salas e portas, chegando ao Cemitério amplo, silencioso demais, temeroso, ambientes que, simbolicamente, podem ser vistos como labirintos em que o Sr. José se perde e, de forma antitética, se encontra.

É também perdido que o leitor se sente frente à narrativa e à escrita, genuinamente, labirínticas que, muitas vezes, não se encaixam em nenhuma classificação, posto que “tanto en la obra de Saramago como la de Borges,

existe um equilíbrio tan perfecto entre el elemento ensayístico e el puramente literário que en ninguno de ambos casos se podría decir donde termina uno y dónde comienza el otro". (HUICI, 1998, p.453).

Seja por meio do romance, seja por meio do ensaio ou ainda pela fusão de ambos, o fundamental, de fato, é perceber que é por meio da escrita, da leitura e, claro, dos livros e da reflexão que se pode construir a partir deles, do conhecimento e das relações que se estabelecem entre eles, que o ser humano tem a chance de se libertar de suas prisões e conhecer mundos novos. Em *A Caverna* (2000) o livro parece ganhar uma dimensão mágica, pronto para, pacientemente, libertar o homem da ignorância:

Felizmente existem os livros. Podemos esquecê-los numa prateleira ou num baú, deixá-los entregues ao pó e às traças, abandoná-los na escuridão das caves, podemos não lhes pôr os olhos em cima nem tocar-lhes durante anos e anos, mas eles não se importam, esperam tranquilamente, fechados sobre si mesmos para que nada do que têm dentro se perca, o momento que sempre chega, aquele dia em que nos perguntamos, Onde estará aquele livro (AC, 2000, p.55).

A persistente referência de Saramago à literatura, a livros e a escritores aparece fortemente aplicada na obra *A Caverna*, a começar pelo título que nos remete, automaticamente, à obra de Platão. O diálogo com o filósofo se estende desde as dualidades escuridão versus luz e ignorância versus conhecimento até a estrutura física da *Caverna*, que no romance é adaptada aos tempos atuais e representada por uma outra forma de caverna, simbolizada pelo Centro Comercial, local onde impera a massificação do ser, a perda da individualidade e o consumismo, isto é, o mesmo aprisionamento e escravização encontrados na obra de Platão mas que, no romance

saramaguiano, vem disfarçado de progresso, criticado, severamente, por não abranger a todos e disseminar as desigualdades sociais. Segundo Saramago, em entrevista concedida a Luis Garcia em setembro de 2001, o que está havendo na sociedade atual é uma total inversão de valores, posto que se dá muita importância ao progresso quando, na verdade, deveria ser o contrário, “o chamado progresso é que passe a considerar o ser humano como prioridade absoluta”. (SARAMAGO, 2001, p. 1).

Também é de forma inversa que o mito da *Caverna*, de Platão, é revestido na obra de Saramago. O homem de Platão tem de sair da Caverna para ter a experiência com a luz, que simboliza o conhecimento. Já para o personagem de Saramago o caminho é oposto. Cipriano precisa entrar na gruta (caverna) e deixar-se envolver pela escuridão para que sua reflexão desperte para o conhecimento. Há referências explícitas da obra de Platão, principalmente, quando Cipriano, após retornar da gruta e ver as pessoas mumificadas, pergunta ao seu genro: “Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal” (AC, 2000, p. 333). Mesmo os personagens sendo homens simples e com pouca instrução o narrador deixa claro a presença dos livros na família Algor,

Como será fácil imaginar, a biblioteca da família Algor não é extensa em quantidade nem excelsa em qualidade. De pessoas populares, e num sítio como este, apartado da civilização, não haveria que esperar excessos de sapiência, mas, ainda assim, podem contar-se por duas ou três centenas os livros arrumados nas prateleiras, velhos uns quantos, na meia-idade outros, e estes são a maioria, os restantes mais ou menos recentes, embora só alguns deles recentíssimos. Não há na povoação um estabelecimento que faça jus ao nobre e vetusto título de livraria, existe apenas uma pequena loja de papelaria que se encarrega de encomendar aos editores da cidade os livros de estudo necessários, e lá muito de longe em longe alguma obra literária de que se tenha falado com insistência na rádio e na televisão e cujo conteúdo, estilo

e intenções correspondam satisfatoriamente aos interesses médios dos habitantes. (AC, 2000, p.20).

Essa passagem, parece indicar que tanto Cipriano quanto Marçal, adquiriram certo conhecimento por meio de livros, em geral, e também por meio da leitura da obra de Platão e também por isso é que conseguem compreender aquilo que parece ser não passível de compreensão.

Mesmo quando a referência à literatura não é direta, o narrador de Saramago acaba deixando “pistas” ao longo da narrativa para que o leitor resgate as ideias a respeito da escrita e da criação literária. Ao comentar a temática central do romance *O Homem Duplicado* (2002), isto é, o aparecimento de um sócio de Tertuliano Máximo Afonso o narrador faz uma relação direta com o poeta português Fernando Pessoa, aproveitando-se de um dado fundamental de sua obra, os heterônimos e comenta, de modo bem humorado, “Já o outro também não quis a vulgaridade plebeia do pseudónimo, chamou-lhe heterónimo”, (*OHD*, 2002, p. 81). É possível pensar que, ao recuperar a heteronímia Pessoaana, está colocando em pauta toda a literatura que subjaz a essa teoria e, mais uma vez, demarcando a consciência da escrita.

Outro aspecto bastante significativo é que, na maioria dos seus romances, Saramago cria persoagens que tem, de certa forma, contato muito próximo com as artes e, principalmente, com a escrita, seja o pintor/escritor H. do *Manual*, seja o poeta Ricardo Reis do *Ano da morte*, seja o Escritor cego do *Ensaio sobre a Cegueira*, seja o auxiliar de escrita Raimundo de *Todos os Nomes* ou o Professor Tertuliano de *O Homem Duplicado*, enfim, todos esses personagens carregam um pouco da maneira como Saramago lida com a

escrita e com a leitura, destacando-a como algo primordial para a construção da própria vida, simbolizada nos romances pelas vidas das personagens. Assim, Saramago não só se duplica, mas chega a triplicar-se em romancista, ensaísta e pensador. Tertuliano Máximo Afonso, por exemplo, está sempre angustiado com uma leitura necessária, mas sempre inconclusa e comenta: “Como queres tu que me ponha a ler ficções, romances, contos, ou lá o que for, se para a História, que é o meu trabalho, não me chega o tempo, agora mesmo ando eu aqui às voltas com um livro fundamental sobre as civilizações”, (OHD, 2002, p. 63).

O não avançar da leitura pode ser visto como a representação da situação que o personagem está enfrentando, vendo-se encurralado e pressionado pela existência do seu sócio. Outro momento revelador da obra ocorre quando Tertuliano, em meio a uma conversa com outros professores, defende que seu comportamento continua o mesmo de sempre, discorre sobre as diferenças entre a Literatura e a História:

Sou a mesma pessoa, Agora é você quem insiste, É certo, ainda há poucos dias o disse, que estou a passar por um período de forte tensão psicológica, e portanto é natural que ela me venha à cara e se note nos meus modos, Claro, Mas isso não quer dizer que tenha mudado moral e fisicamente ao ponto de me parecer a outra pessoa, Eu limitei-me a dizer que você não parecia o mesmo, não que se parecesse a outra pessoa, A diferença não é grande, A nossa colega de Literatura diria que é, pelo contrário, enorme, e ela entende dessas coisas, creio que em subtilezas e matizes a literatura é quase como a matemática, Já eu, pobre de mim, pertenço à área da História, onde os matizes e as subtilezas não existem, Existiriam se a História pudesse ser, digamos assim, o retrato da vida, Estou a estranhá-lo, não é próprio de si ser tão convencionalmente retórico, Tem toda a razão, em tal caso a História não seria a vida, apenas um dos possíveis retratos dela, parecidos, sim, mas nunca iguais. (OHD, 2002, p. 76).

No sentido exposto acima, nota-se a visão defendida por Saramago, por meio de seu personagem, um professor de História, a ideia de que existe, de certa forma, uma supremacia da literatura em relação à História, posto que a literatura consegue expressar “sutilezas” que só são possíveis em seu domínio.

Tais sutilezas em relação à discussão sobre o fazer literário também estão infiltradas em *O Ensaio sobre a Lucidez* (2004), mesmo se tratando de um romance analisado, pela maior parte dos estudiosos, de modo geral, por meio da ênfase no discurso político, geralmente relacionando-se aos dois romances que carregam desde o título a questão do ensaio, quais sejam: *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*.

O próprio Saramago em entrevista ao caderno “Prosa e Verso” do jornal *O Globo*, 20 de março de 2004, comenta a aproximação das obras: “Encontrava-me diante de duas situações de caráter excepcional: no primeiro caso, uma cidade que se tornou toda cega; no segundo caso, uma cidade que decide votar *maioritariamente* em branco”. Se antes nos foi apresentada a cegueira branca que, segundo a análise feita, propiciou a visão, a lucidez, o resgate da condição humana por meio da barbárie. Agora o que se apresenta é o voto em branco justamente como consequência daquela lucidez arduamente conquistada.

Na verdade, só é possível constatar que o resgate da lucidez pelos personagens se efetivou ao iniciarmos a leitura deste segundo “ensaio”, já que é neste que ficamos sabendo que os “brancos” de agora são os “cegos” daquela época. E sendo o voto em branco um ato de extrema lucidez, constatamos também a eficácia da cegueira branca.

Vale enfatizar, ainda, que no *Ensaio sobre a Lucidez* há uma crítica contundente à ação da mídia e, por que não dizer, ao poder que a escrita carrega, mostrando que se ambas não forem bem usadas, isto é, utilizadas com justiça e responsabilidade, tornam-se uma arma para manipular, distorcer a realidade, moldá-la de acordo com os interesses de uma elite que pretende defender seus privilégios e seu poder.

Na presente análise, no entanto, procurar-se-á enfocar os momentos de lucidez do narrador que “interrompe” o curso da narrativa para compartilhar com o leitor sua maneira de compor a narração, já que essa é a problemática que se pretende perseguir ao analisar os romances/ensaios de Saramago. Dessa forma, é preciso observar o diálogo que o narrador estabelece com o leitor:

Não terá passado sem reparo, por parte de leitores e ouvintes especialmente exigentes, a escassa atenção, escassa para não dizer nula, que o narrador desta fábula tem vindo a dar aos ambientes em que a acção descrita, por outro lado bastante lenta, decorre. Excepto o primeiro capítulo, em que ainda é possível observar umas quantas pinceladas adrede distribuídas sobre a assembleia eleitoral, e ainda assim limitadas a portas, lucernas e mesas, e também se exceptuarmos a presença do polígrafo ou máquina de apanhar mentirosos, o resto, que já não é pouco, passou-se como se os figurantes do relato habitassem um mundo imaterial, alheios ao conforto ou ao desconforto dos lugares onde se encontravam, e unicamente ocupados em falar. (ESL, 2004, p. 111).

É notório como o narrador discute os processos de escrita, explicando a necessidade da descrição para edificar o mundo que está sendo criado ao mesmo tempo em que chama a atenção para o fato de o modo descritivo tornar a narrativa mais lenta em seu desenrolar. Além disso, no trecho abaixo o

narrador discute os possíveis percursos que podem ser traçados na elaboração de uma narrativa, usando a condicional, comenta:

Se esta acerba discussão não tivesse acontecido, se o manifesto presidencial e os mais papéis volantes tivessem, por desnecessários, terminado no lixo a sua breve vida, a história que estamos a contar seria, daqui para diante, completamente diferente. Não imaginamos com precisão como e em quê, só sabemos que seria diferente. (ESL, 2004, p. 184).

O narrador segue analisando o ato de escrever e o posicionamento do leitor frente à narrativa e agrega um outro aspecto importante da escrita: o fato de a escrita, às vezes, desenvolver-se de maneira tão surpreendente que acaba transformando a narrativa em algo, inicialmente, não pensado ou não planejado. Assim,

Claro está que um leitor atento aos meandros do relato, um leitor daqueles analíticos que de tudo esperam uma explicação cabal, não deixaria de perguntar se a conversação entre o primeiro-ministro e o presidente da república foi metida aqui à última hora para dar pé à anunciada mudança de rumo, ou se, tendo que suceder porque esse era o seu destino e dela havendo resultado as consequências que não tardarão a conhecer-se, o narrador não teria tido outro remédio que pôr de lado a história que trazia pensada para seguir a nova rota que de repente lhe apareceu traçada na sua carta de navegação. (ESL, 2004, p. 184).

Confessadamente, o narrador fala de suas incertezas em relação à postura que deve adotar para um bom desenrolar da história que está apresentando, lançando hipóteses sobre o que foi ou poderia ter sido, conjecturando a respeito das possíveis ramificações ou bifurcações que o fio narrativo poderia seguir.

É difícil dar a um tal isto ou aquilo uma resposta capaz de satisfazer totalmente esse leitor. Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca

esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco e que, por conseguinte, a violenta troca de palavras entre o presidente da república e o primeiro-ministro, tão ditosamente terminada, foi para ele como ver cair a sopa no mel. Doutra maneira não se compreenderia que tivesse abandonado sem mais nem menos o trabalhoso fio da narrativa que vinha desenrolando para se meter em excursões gratuitas não sobre o que não foi, mas poderia ter sido, e sim sobre o que foi, mas poderia não ter sido. (ESL, 2004, p. 185).

O narrador chama a atenção também que para haver uma boa compreensão do poder e significação das palavras na condução da construção da narrativa é necessário passar pelo “emaranhado labiríntico das sílabas” (ESL, 2004, p. 254) que leva ao entendimento das palavras e “perceber a zona de penumbra que cada palavra produz e leva atrás de si de cada vez que é pronunciada” (ESL, 2004, p. 254) ou escrita. E acrescenta, por meio da voz do ministro da cultura:

É interessante observar, disse, como os significados das palavras se vão modificando sem que nos apercebamos, como tantas vezes as utilizamos para dizer precisamente o contrário do que antes expressavam e que, de certo modo, como um eco que se vai perdendo, continuam ainda a expressar. Esse é um dos efeitos do processo semântico, (ESL, 2004, p. 61).

Além de tratar do processo narrativo, o narrador saramaguiano debruça-se também sobre aspectos dos desdobramentos semânticos que podem ocorrer na escrita e ainda faz o leitor pensar sobre o léxico e como todos esses elementos relacionados fazem com que a narrativa tenha um tom ensaístico, analisando o que está sendo escrito:

Antes de prosseguirmos este relato, convirá explicar que o emprego da palavra brancoso poucas linhas atrás não foi ocasional ou fortuito nem resultou de um erro de digitação no teclado do computador, e muito menos se tratou de um neologismo que o narrador teria ido a correr inventar para suprir uma falta. O termo existe, existe

mesmo, pode ser encontrado em qualquer dicionário, o problema, se problema é, reside no facto de as pessoas estarem convencidas de que conhecem o significado da palavra branco e dos seus derivados, e portanto não perdem tempo a ir certificar-se à fonte, ou então padecem da síndrome de intelecto preguiçoso e por aí se ficam, não vão mais além, à bela descoberta. Não se sabe quem terá sido na cidade o curioso investigador ou casual achador, o certo é que a palavra se espalhou rapidamente e logo com o sentido pejorativo que a simples leitura já parece provocar. (ESL, 2004, p. 117).

De modo claro e objetivo é demonstrado ainda como se dá um dos processos bastante usados na confecção das narrativas: a digressão. Esse modo particular de narrar é explorado mostrando todas as suas nuances, inclusive, a fato de sugerir, ironicamente, que a narrativa, em certos momentos, tivesse destino independente do narrador, além de citar a sempre consciente ação do escritor que reflete sobre seu ofício.

O inconveniente destas digressões narrativas, ocupados como estivemos com intrometidos excursos, é acabar por descobrir, porém demasiado tarde, que, mal nos tínhamos precatado, os acontecimentos não esperaram por nós, que já lá vão adiante, e que, em lugar de havermos anunciado, como é elementar obrigação de qualquer contador de histórias que saiba do seu ofício, o que iria suceder, não nos resta agora outro remédio que confessar, contritos, que já sucedeu. (ESL, 2004, p. 135).

O motivo provável para, em meio a narrativa, o narrador chamar a atenção para a “obrigação do contador de histórias” pode estar relacionado ao fato de Saramago ter contribuído, mensalmente, entre maio de 1967 e novembro de 1968, para a secção de crítica literária da revista *Seara Nova*, em que pode expor suas impressões de como se deve conduzir a escrita de uma obra literária. Sendo assim, é evidente que apareça em seus romances muitos resquícios do crítico e, por que não dizer, do ensaísta daquela época. Em

entrevista a José Carlos Vasconcelos, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 16 de janeiro de 2003, Saramago esclarece:

Sou alguém que gostaria de ser ensaísta, mas, porque não sabe, se dedica a escrever romances... Não convém, no entanto, tomar essas palavras à letra, a não ser para reconhecer que há algo de ensaístico no meu modo de abordar a ficção. (VASCONCELOS, 2003. p. 59).

Ainda nesta mesma entrevista, Saramago comenta: “além de professor e historiador frustrado, também sou ensaísta frustrado” (VASCONCELOS, 2003. p. 59). Ele se diz frustrado no sentido de que é “forçado”, pela crítica e pelos estudiosos, a dividir tudo o que escreve, todas as suas ideias com a entidade denominada “narrador”. Durante toda a entrevista tenta convencer, de toda maneira, que não concorda com a figura do narrador e que gostaria de ter o direito a voz como o ensaísta ao qual faz referência. E continua explicando: “continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar no papel.” (VASCONCELOS, 2003. p. 59).

A necessidade de passar a história para o papel, claro, está relacionada ao seu ofício de escritor, mas também relaciona-se à obrigação de se ter a palavra escrita, criada pelo ritmo que se impôs à sociedade século XXI, que não dispõe de tempo para conversar e ouvir uma boa história. Diante disso pode-se refletir sobre a perda expressiva da literatura que se construía, tradicionalmente, por meio da oralidade, passada de geração para geração e, conseqüentemente, da figura do contador de histórias.

Sob essa perspectiva, segundo Walter Benjamim (1994), o contador de história era aquele que de algum modo, seja pelos anos de vida ou pelas

experiência acumuladas, possuía conhecimento e compartilhava, por meio de seus relatos, um tipo de ensinamento.

Esse contador de histórias aparece no romance “*As Intermittências da Morte*” (2005), o procedimento literário adotado por Saramago para discutir o fazer literário parece apoiar-se no intuito de resgatar a figura do contador de histórias, pois, não raro, abre espaço no fluxo normal da narrativa para dar lugar a uma outra história, “Era uma vez, no antigo país das fábulas,”.(*AIM*, 2005, p. 45). Também com recurso retirado das fábulas é que cria a personagem Morte, personificando-a e dando destaque, inclusive, para sua voz, abrindo espaço para o seu discurso, por meio do comunicado lido na televisão e da carta manuscrita publicado nos jornais.

senhor director-geral da televisão nacional, estimado senhor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos e até ao dia trinta e um de dezembro do ano passado, devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente, (...) dito isto, senhor director- geral da televisão nacional, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha mensagem autógrafa, que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte. (*AIM*, 2005, p. 99-100).

Por meio de digressões e, até mesmo, pela recuperação de uma fábula, que acaba introduzindo na narrativa um tipo de ensinamento, muito próximo do discurso ensaístico, já que ambos relacionam a experiência/experimentação, o narrador conta uma história, comenta-a e interpreta-a, direcionando e

compartilhando, ironicamente, o entendimento do que está sendo narrado com o leitor:

Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente rectificado. Uma família camponesa pobre, das realmente pobres, nunca chegaria a ser proprietária de uma carroça nem teria posses para sustentar um animal de tanto alimento como é a mula. Tratava-se, sim, de uma família de pequenos agricultores, gente remediada na modéstia do meio em que viviam, pessoas com educação e instrução escolar suficiente para poderem manter entre si diálogos não só gramaticalmente correctos, mas também com aquilo a que, à falta de melhor, alguns costumam chamar conteúdo, outros substância, outros, mais terra-a-terra, miolo. (AIM, 2005, p.45).

Nesse sentido, sugere uma recuperação também das transmissões orais, pois, muitas vezes, coloca um personagem a narrar um acontecimento e, então, nesse momento, é que se instala uma outra voz que não a do “narrador oficial”, talvez, a do ensaísta e a do contador de história. Para Bakhtin, “a definição do romance enquanto gênero passa, necessariamente, pelo confronto entre dois sistemas de signos: fala e escritura” (1995, p. 48). Segundo ele, “contar uma história é, antes de tudo, uma atividade oral e o texto é apenas uma espécie de registro” (1995, p. 162). Em vista disso, é que se pode afirmar que a imagem do contador de histórias é recuperada, no decorrer da narrativa, seja por meio das digressões feitas pelo narrador, seja por meio do discurso da fábula introduzido na narração por este mesmo condutor do enredo, com a finalidade, talvez, de demonstrar como espaço romanesco agrega, naturalmente, outras forma de expressão literária.

Provavelmente, também é o contador de histórias, na função de narrador, que apresenta “*As Pequenas Memórias*” (2006), obra, assumidamente, autobiográfica. Nessa retomada das lembranças, a encenação da escrita vai montando o cenário onde nasceu e cresceu o menino, que já guardava dentro de si a astúcia do futuro escritor e, desde sempre, dava asas a imaginação, inventando histórias ou

enredos de filmes que nunca tinha visto. Entre a Penha de França, onde morávamos, e o liceu, no caminho que é hoje a Avenida General Roçadas e depois a Rua da Graça, havia dois cinemas, o Salão Oriente e o Royal Cine, e neles nos entretínhamos, eu e os colegas que moravam para aqueles lados, a ver os cartazes expostos, como era então uso em todos os cinemas. 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 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 estava inventando ... (APM, 2006, p. 103).

Constata-se que o fascínio pela imaginação e pela invenção é como um fado que sempre acompanhou José Saramago, desde pequeno. Nascido em uma família de origem modesta, como já se sabe, seu contato com os livros foi bastante restrito. Ainda assim, torna-se claro a relevância que Saramago aponta ao relatar suas lembranças sobre a descoberta das primeiras letras que resultaria em suas primeiras leituras e o quanto esse fato sempre teve um papel triunfante em sua vida.

Obviamente, eu não podia ler de corrido o já então histórico matutino, mas uma coisa era para mim clara: as notícias do jornal estavam escritas com os mesmos caracteres (letras lhes chamávamos, não caracteres) cujos nomes, funções e mútuas relações eu andava a aprender na escola. De modo que, mal sabendo ainda

soletrar, já lia, sem perceber que estava lendo. Identificar na escrita do jornal uma palavra que eu conhecesse era como encontrar um marco na estrada a dizer-me que ia bem, que seguia na boa direcção. E foi assim, desta maneira algo invulgar, *Diário* após *Diário*, mês após mês, fazendo de conta que não ouvia as piadas dos adultos da casa, que se divertiam por estar eu a olhar para o jornal como se fosse um muro, que a minha hora de os deixar sem fala chegou, quando, um dia, de um fôlego, li em voz alta, sem titubear, nervoso mas triunfante, umas quantas linhas seguidas. Não percebia tudo o que lia, mas isso não importava. Além do meu pai e da minha mãe, os ditos adultos, antes cépticos, agora rendidos, eram os Baratas. (APM, 2006, p. 90).

Também é com frequência que Saramago faz referência aos livros e escritores que povoaram sua vida desde a infância e que, anos mais tarde, seriam recuperados em sua escrita. Relata em suas *Memórias* que, quando criança, costumava conversar com um sapateiro de sua aldeia e “escreveria sobre ele duas páginas a que daria o título, obviamente inspirado em Lorca, de «O Sapateiro Prodigioso». Que outra palavra poderia eu usar senão essa? Um sapateiro da minha aldeia, nos anos 30, a falar de Fontenelle”. (APM, 2006, p.116).

Com espanto e contentamento, relata, ainda, que naquela época de criança, mesmo sem saber, também teve contato com outros autores da literatura francesa, dizendo: “Eu não sabia nada de Molière (e como poderia sabê-lo?), mas tive acesso ao seu mundo, entrando pela porta grande, quando ainda mal tinha passado do a-e-i-o-u.” (APM, 2006, p. 92. E assim, faz um balanço de sua vida e chega a conclusão de que “Não havia dúvida, era um rapaz com sorte” (APM, 2006, p.92). É como fator do acaso que também relembra como foi sua pioneira viagem pelo mundo da literatura, enfatizando que só foi possível porque naquela época sua família dividia a casa em que moravam com a família Barata e, então,

Ora, aconteceu que nessa casa onde não havia livros, um livro havia, um só, grosso, encadernado, salvo erro, em azul-celeste, que se chamava *A Toutinegra do Moinho* e cujo autor, se a minha memória ainda esta vez acerta, era Émile de Richebourg, de cujo nome as histórias da literatura francesa, mesmo as mais minuciosas, não creio que façam grande caso, se é que algum fizeram, mas habilíssima pessoa na arte de explorar pela palavra os corações sensíveis e os sentimentalismos mais arrebatados. A dona desta jóia literária absoluta, por todos os indícios também resultante de prévia publicação em fascículos, era a Conceição Barata, que o guardava como um tesouro numa gaveta da cómoda, embrulhado em papel de seda, com cheiro a naftalina. Este romance iria tornar-se na minha primeira grande experiência de leitor. (APM, 2006, p.90-91).

É recorrente e primordial nas obras de Saramago, de modo geral, como se pode verificar, no percurso que está sendo traçado, o quanto a escrita, a leitura, e literatura são tratadas como detentoras de um poder transformador e e, nesse sentido, que viés ensaístico aparece para corroborar e demonstrar as várias possibilidades do texto literário. Por isso, Saramago está sempre revisitando essa temática da consciência do fazer literário, da capacidade da criação e da leitura e descoberta de mundos nunca antes sonhados, por meio da literatura.

Sob essa mesma perspectiva, é que se pode interpretar *A Viagem do Elefante* (2008), já que, desde o prefácio, o escritor divide com o leitor, como surgiu a ideia para a edificação da obra:

Se Gilda Lopes Encarnação não fosse leitora de português na Universidade de Salzburgo, se eu não tivesse sido convidado para ir falar aos alunos, se Gilda não me tivesse convidado para jantar no restaurante O Elefante, este livro não existiria. Foi preciso que os ignotos fados se conjugassem na cidade de Mozart para que eu pudesse ter perguntado: «Que figuras são aquelas?» As figuras eram umas pequenas esculturas de madeira postas em fila, a primeira das quais, olhando da direita para a esquerda, era a nossa Torre de Belém. Vinham a seguir representações de vários edifícios e monumentos europeus que manifestamente enunciavam um itinerário. Foi-me dito que se tratava da viagem de um

elefante que, no século XVI , exactamente em 1551, sendo rei D. João III , foi levado de Lisboa a Viena. Pressenti que podia haver ali uma história. (AVE, 2008).

Conforme exposto acima, além de ser muito curioso é também fascinante saber como uma narrativa começa a ser pensada e, posteriormente, elaborada pelo escritor. Depois do mote inicial, a narração vai sendo completada com muito da História e muito de ficção sobre a história, criando uma outra viagem, que, da primeira, só mantém o elefante. O ato de criação é desvendado para o leitor por meio dos comentários, conscientemente, irônicos do narrador:

Reconheça-se, já agora, que um certo tom irónico e displicente introduzido nestas páginas de cada vez que da áustria e seus naturais tivemos de falar, não só foi agressivo, como claramente injusto. Não que fosse essa a intenção nossa, mas, já sabemos que, nestas coisas da escrita, não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas, assim muitas vezes se sacrificando o respeito à leviandade, a ética à estética, se cabem num discurso como este tão solenes conceitos, e ainda por cima sem proveito para ninguém. Por essas e por outras é que, quase sem darmos por isso, vamos arranjando tantos inimigos na vida. (AVE, 2008, 173-174).

Assim, nessa tendência de escrever e refletir sobre o que se está escrevendo enquanto se escreve é que a narrativa vai se desenrolando aos olhos do leitor, que sempre tem impressão de estar diante de um texto, de certa forma, ainda por ser decifrado, ou seja, um texto que, na verdade, se quer mais que uma “simples” narrativa de ficção com base na história, um texto com um intuito mais abrangente. Talvez por isso Saramago tenha declarado em entrevista para a revista *Visão* em 16 de janeiro de 2003: “Há um tom ensaístico nos meus romances. O ensaísta, como se sabe desde Montaigne, está presente todo ele no ensaio” (p. 59). Parece ser esse ensaísta, de que fala

Saramago, que ainda se está por decifrar e que vem mostrando sua face, aos poucos e gradativamente, na trajetória de toda a sua obra. O ensaísta e, talvez até o crítico literário, deixado para trás no final dos anos sessenta, que dá voz ao narrador e permite que este forneça suas opiniões sobre a realização da narrativa, devendando os caminhos de sua confecção:

Têm razão os cépticos quando afirmam que a história da humanidade é uma interminável sucessão de ocasiões perdidas. Felizmente, graças à inesgotável generosidade da imaginação, cá vamos suprimindo as faltas, preenchendo as lacunas o melhor que se pode, rompendo passagens em becos sem saída e que sem saída irão continuar, inventando chaves para abrir portas órfãs de fechadura ou que nunca a tiveram. (...) 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 facto 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 selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (AVE, 2008, p. 221-225).

Como alerta o narrador, “ao contrário do que será lícito pensar, tendo em consideração os problemas narrativos francamente expostos” (AVE, 2008, p. 239), a consciência e o domínio da escrita são tão, genuinamente, conduzidos por Saramago que faz com que ele consiga concatenar, em um só momento narrativo, a presença do romancista, do crítico e do ensaísta.

Sob viés semelhante, também é possível abordar o romance *Caim* (2009), e “talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrónicos pesos e medidas, introduzir algum critério na

cronologia dos acontecimentos”. (CAIM, 2009, p. 13). Embora, recontar a história uma das lendas mais conhecidas da humanidade, revela a capacidade transformadora do texto, pois aproveita-se de elementos antigos, traz um confronto explícito com a tradição bíblica, entretanto, cria-se um novo texto, acrescido de muito humor e críticas refinadas, que leva o leitor, mais uma vez, a observar “como era de prever, de acordo com as regras destas narrativas”, (CAIM, 2009, p. 124) como o narrador vai pontuando como se fará a composição dessa nova criação, discutindo, ironicamente, os pormenores de execução do texto.

atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos, que consideram que o diálogo que acabámos de registar como acontecido não seria historicamente nem culturalmente possível, que um lavrador de poucas e já nenhumas terras, e um velho de quem não se conhecem ofício nem benefício, nunca poderiam pensar e falar assim. Têm razão esses leitores, porém, a questão não estará tanto em dispor ou não dispor de ideias e vocabulário suficiente para as expressar, mas sim na nossa própria capacidade de admitir, que mais não seja por simples empatia humana e generosidade intelectual, que um camponês das primeiras eras do mundo e um velho com duas ovelhas atadas a um baraço, apenas com o seu limitado saber e uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos, fossem impelidos pela necessidade a provar maneiras de expressar premonições e intuições aparentemente fora do seu alcance. Que eles não dissessem aquelas palavras, é mais do que óbvio, mas as dúvidas, as suspeitas, as perplexidades, os avanços e recuos da argumentação, estiveram lá. O que fizemos foi simplesmente passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo. Se o resultado é coerente agora, também o seria na altura, (CAIM, 2009, p. 46-47).

Assim, ao longo da narrativa vai sendo produzida uma infinidade de possíveis direcionamentos para a história, já que intercala vários tempos vividos pelos personagens e usa de recursos, semânticamente construídos, num jogo com a linguagem, para mesclar a narrativa de

base com as intromissões feitas pelo narrador, com o intuito de levar adiante a discussão sobre o fazer literário.

Ao visualizar as obras e chegar ao fim da trajetória de escrita de José Saramago torna-se nítido observar a preferência do escritor em tratar, as vezes de forma direta outras vezes de modo indireto, sobre temas relacionados a escrita, a forma de escrever, a relação do artista com a sua obra e, sobretudo, a consciência do fazer literário, recheando com todos esses elementos grande parte de sua prosa de ficção, sempre usando uma escrita com um viés ensaístico.

III – ENSAIANDO AS ARTES: PINTURA E ESCRITA

***As imagens criadas pela escrita não produzem um saber sobre a subjetividade – elas inventam um sujeito; Pintando-me para outrem, pinte-me em cores mais nítidas do que eram minhas cores originais. Eu não fiz mais o meu livro do que o meu livro me fez*¹⁸.**

Logo nas primeiras páginas do *Manual de pintura e caligrafia* (1977), o narrador-personagem, por meio de sua narrativa autobiográfica, parece apontar ou, pelo menos, sugerir que a escrita que se inicia é algo experimental, já que se trata de uma escrita feita por um pintor de retratos “a manejar tão mal as palavras” (SARAMAGO, 1992, p.13¹⁹). Além disso, H. argumenta estar em plena crise em relação ao seu trabalho: “envergonho-me verdadeiramente da profissão: viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável” (MPC, 1992, p.48). Demonstra ainda uma grande tendência em tentar se definir apoiado em seu ofício, portanto, declara: “Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento” (MPC, 1992, p.20). Segundo Horácio Costa (1997) essa crise representada pelo narrador-personagem reflete outra crise, ainda maior, uma crise da escrita no seu próprio estatuto de representação, de modo geral, e, de modo particular, uma crise da escrita

¹⁸ Michel de Montaigne, 2004, p. 56.

¹⁹ No início deste trabalho existe uma lista com os nomes e as respectivas abreviações dos romances de José Saramago, usadas para identificar, de forma rápida e fácil, cada obra citada ao longo do trabalho. Por exemplo, para o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* será usada a abreviação MPC. Assim, todas as citações referentes a este romance aparecerão entre parênteses na seguinte ordem: a abreviação, o ano da edição e a página da obra, (MCP, 1992, 13).

romanesca, que ao abrir espaço para os vários tipos de discursos (históricos, estéticos, filosóficos, dentre outros) acaba por se tornar um texto que se constrói por meio desses discursos, perdendo sua voz própria. É o que acontece em *Manual de pintura e Caligrafia* em que narrador-personagem se apropria do espaço da narrativa para refletir sobre questões relacionadas à arte da escrita e da pintura.

Nesse sentido, pode-se fazer uma reflexão aliando a escrita romanesca de Saramago ao pensamento de Montaigne em seus *Ensaaios*, que pregava o experimentar e o provar das situações para, posteriormente, elaborar um parecer reflexivo sobre elas. É justamente isso que o narrador-personagem faz em todo o percurso narrativo do *Manual de pintura e Caligrafia*, vai se experimentando na arte da pintura e provando da arte da escrita, buscando, sobretudo, decifrar-se por meio delas. Perplexo, H. verifica a dificuldade em tentar definir-se por meio de suas duas tentativas de arte, a pictórica e a linguística.

Custa-me acabar. Verifico que mais fácil me foi ir dizendo quem era do que afirmar hoje quem sou. Esta escrita poderia continuar até ao fim da minha vida, com a mesma utilidade ou sem-razão que teve até agora. Duvido, porém, que o relato de um dia-a-dia sem projecto (refiro-me ao relato, não ao dia-a-dia, que o poderia ler) pudesse interessar-me bastante para o prosseguir para além desta indagação (se alguma vez lhe chamei análise, terei exagerado). No entanto, sozinho como me encontro agora, sem arte ou com ela por aprender, cresce dentro de mim uma tensão que já tentei exprimir por palavras, e é ela que não me deixa parar. É ela também que me enche de desenhos o caderno de esboços, é ela que me faz parar diante do retrato dos senhores da Lapa e do quadro copiado de Vitale da Bologna, é ela ainda que me empurra para o cavalete onde coloquei uma tela que não sou capaz de começar. Porque não sei o que hei-de pintar nela. Pinto há mais de vinte anos, mas seria mentir jurar que tenho vinte anos de experiência de pintura: a minha experiência é a de um retrato repetido durante vinte anos, de um retrato feito com umas tantas tintas básicas e por meio de uns tantos gestos básicos. Ser o modelo homem ou mulher, novo ou velho, gordo ou magro, louro ou moreno, inteligente ou estúpido apenas

exigia de mim um ajustamento de certa maneira mimético: o pintor imitava o modelo.(MPC, 1992, 223-224).

H. representa um homem/artista que está passando por uma crise existencial, própria da sua meia idade. Então, recorre à escrita por meio de uma espécie de diário, ou caderno de anotações ou “manual” explicativo analítico, procurando preencher o vazio que está sentindo dentro de si, deixado pela pintura que já não o contenta, entretanto, confessa: “escrevo como se estivesse pintando” (MPC, 1992, p.140), demonstrando que tanto sua pintura quanto sua escrita é feita com o intuito de se retratar/descrever procurando conhecer-se melhor.

Seguindo esse raciocínio, num primeiro momento, o narrador-personagem procura encontrar-se por meio da pintura, já que nem tudo “pode ser posto em posto em palavras” (MPC, 1992, p. 166). Sentindo-se incompleto resolve, num segundo momento, lançar-se a mais um desafio, o de se encontrar por meio da escrita, consciente de que busca o entendimento e a compreensão interior, admitindo que isso só é possível por meio da reflexão e de profunda análise da essência humana, então, declara:

Escrevo devagar, escrevo depois de seis horas de diálogo, não me é possível e provavelmente não saberia exprimir, como se vividos no instante, sentimentos e emoções que vão aparecer aqui ordenados, não direi classificados, mas passados de mão para mão e dispostos segundo o peso, a densidade e (já que não deixei de pintar) a cor. É isto que tenho vindo a fazer ao longo de quase duzentas páginas, talvez duzentas vezes o fiz. Doutro modo não sou capaz, e se me lancei a esta escrita foi precisamente para me dar tempo de pensar, para pensar com tempo. (MPC, 1992, p. 240).

Aplica-se, portanto, os pressupostos de Montaigne (*pensare, ponderare*), sugerindo que a linguagem escrita concebe um tempo maior de

maturação das idéias, possibilitando criar uma interligação entre as varias formas de expressão (pintura/literatura), correspondendo-se e completando-se uma com a outra e colaborando para que o personagem-narrador também encontre sua unidade.

Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever. (MPC, 1992, p. 54).

O personagem-narrador usa essa outra forma de expressão, a linguagem escrita, “com a intenção de esclarecer-se a si mesmo sua situação vivencial e o seu impasse expressivo e profissional” (COSTA, 1997, 278), já que é latente a consciência de H. que diz: “a pintura não é nada disto que eu faço” (MPC, 1992, p.7). No entanto,

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever (MPC, 1992, p.5).

É sob a óptica desse “pretexto” de só ter começado a escrever por conta de se sentir um fracasso, “ao longo de todos esses anos de medíocre pintura” (MPC, 1992, p.19) que o narrador-personagem de Saramago vai se mostrando e se construindo como um ser humano que observa sua própria existência com olhos críticos, lançando comentários sobre sua escrita e sua pintura, analisando-as procura entendê-las para entender-se também, e questiona:

mesmo sabendo tudo de quanto fosse possível saber, a última questão continuaria de pé: como pôr tudo isso num retrato, como pôr tudo isso, também, num manuscrito? A minha arte, enfim, não serve para nada; e

esta caligrafia, para que serve ela? Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo, mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais. O dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajes (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente. Mas, quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na «Guerra e Paz»? Que é Stendhal na «Cartuxa»? É a «Guerra e Paz» todo o Tolstoi? É a «Cartuxa» todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a «Cartuxa»? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? (MPC, 1992, p. 79-80).

Para além da alternância ou da escolha entre a pintura e a escrita há momento claros em que o narrador-personagem utiliza-se da junção desses dois universos para alcançar o efeito que deseja ao tratar da relação entre essas formas de expressão, recorrendo aos livros e escritores consagrados para auxiliá-lo em seus exercícios de pintura e escrita,

Sentei-me em frente do cavalete vazio, a ler. De propósito procurara os escritos de Leonardo da Vinci. E, de regra em regra, vim a ler o que já tantas vezes notara: «Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti, de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras.» (MPC, 1992, p. 35).

Além disso, a viagem que H. relata que fez a Itália traz inúmeras referências sobre os museus e as obras de arte mais conhecidas do mundo, fazendo com que o narrador-personagem tenha mais elementos para trazer

para o interior da discussão ensaística sobre pintura e escrita, enriquecendo o texto narrativo ficcional.

Visto a distância (vestir a distância), tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma anacrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o génio (Rembrandt) da nulidade (eu)? (Entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que não ficasse escrito «o génio da nulidade», absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar.) (MPC, 1992, p. 35).

Ao falar da pintura de Rembrandt em comparação com a sua, o narrador-personagem aproveita-se de sua construção frásica para alertar sobre a ambiguidade que pode ser formada pelas palavras se não houver um cuidado com a linguagem. De acordo com Horácio Costa, o *Manual de pintura e caligrafia* se estabelece por uma “prática escritural a que caracteriza a sinuosidade, a multiplicidade de registros” (1997, p. 280), inclusive, a possibilidade de se formalizar um ensaio sobre o ato do fazer literário ou, de modo geral, sobre o fazer artístico.

Pergunto a mim mesmo como se atrevem os escritores, os poetas a escrever cada um centenas ou milhares de páginas, e todos juntos milhões de milhões, quando uma simples definição dicionarística ou duas dariam, se bem pensadas, para encher essas centenas ou milhares ou milhões de milhões de páginas. Penso hoje que os escritores têm andado com demasiada pressa: problematizam micrometricamente sentimentos sem antes terem dado uma simples volta de dicionário às palavras. (MPC, 1992, p. 155).

É também com olhar analítico que diz poder escrever sem compromisso, sem rigor com a linguagem e num jogo dúbio afirma, às vezes, parar e, outras vezes, retomar a pintura dos retratos “em nome da incapacidade literária” (MPC, 1992, p. 15). Ao mesmo tempo em que,

contrariamente, afirma: “No entanto, agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido” (MPC, 1992, p.16). Torna-se evidente que o narrador-personagem está muito confuso com relação ao que pensa sobre suas duas formas de expressão pintura e escrita, pois a todo momento salienta essa indecisão ao mesmo tempo em que procura mostrar reflexões com as inclinações dedutivas que levariam à supostas conclusões. Aponta um posicionamento sobre o ato de escrever, dizendo: (“afortunado eu que apenas escrevo, e assim, e por isso a mais não sou obrigado)” (MPC, 1992, p.90), salientando a falta de necessidade ou obrigação de seguir determinadas regras “padronizadas” em relação à construção da escrita literária, acrescenta:

Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço. (MPC, 1992, p.14).

H. diz estar perdido entre a escrita, um código que desconhece, e a pintura, forma de expressão a qual se sente ligado, mesmo não se satisfazendo mais com ela, a pintura ainda representa um espaço de maior conforto, mais seguro, pois afirma: “este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração” (MCP, 1992, p. 61).

Esse recurso de ir e vir entre as artes ocorre concomitantemente como se a dificuldade de se expressar em uma forma de arte, a pintura, levasse o personagem a buscar, para compensar sua frustração, outra forma de arte, a escrita, tentando incessantemente descobrir-se, por meio de uma ou de outra. “Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade

busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber.” (*MPC*, 1992, p.15). É assim que o narrador-personagem demonstra, metalinguisticamente, o pintar das palavras, e o desenhar das letras, mostrando que escrever é também uma forma de retratar, explica:

estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas, nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto (*MCP*, 1992, p. 12).

Dessa forma também, o narrador-personagem parece estar perdido em um amontoado de palavras e de imagens difusas, contudo, afirma: “foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever”. (*MCP*, 1992, p.221). Explora tanto a escrita quanto pintura, lutando para se encontrar e se conhecer melhor por meio delas, mesmo sugerindo que pode ser infundada sua busca, já que sabe que o “conhecimento é o acto de conhecer: eis a definição mais simples, e que me deve bastar” (*MPC*, 1992, p. 13).

Consciente ou inconscientemente, em meio as suas elucubrações, H. confirma sua intuição dizendo: “Ambos os retratos são inúteis” (*MPC*, 1992, p. 5), sejam eles feitos pela pintura ou pela escrita, são sempre insuficientes. Todavia, argumenta H. ainda que pouco válidos, pintar e, sobretudo, escrever “é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento” (*MPC*, 1992, p.12) e prossegue com sua comparação:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva

porque conhecida. É sobretudo a idéia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até o fim da vida (MPC, 1992, p. 16).

Como se pode perceber, o narrador-personagem H. afirma encontrar, por meio da escrita, um caminho com mais tranquilidade e exatidão para tentar retratar com maior fidedignidade o seu eu e o mundo que o cerca “e tudo relatar por escrito ... Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exatamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte”. (MPC, 1992, p. 20-21). Fica claro que a escrita se estabelece com prazer, de uma forma lúdica, tornando o ato de escrever algo saboroso, com gosto de desafio, com tempero de experimentação e de novidade inocente e pueril:

Concedo que haja aqui muita fantasia minha, não sei se a fascinação de quem aprendeu a jogar xadrez e julga poder esgotar, logo, todas as combinações possíveis (a escrita, ou a caligrafia, que antes daquela está, é o meu xadrez novo) (MPC, 1992, p. 24).

Por um lado, a escrita lhe provoca, um regozijo por lhe direcionar para o autoconhecimento, posto que escrever “não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando” (MPC, 1992, p.19), a maneira dos ensaios de Montaigne num processo de procura e compreensão diz: “escrevo, enquanto eu ando a procura de mim” (MPC, 1992, p. 140).

Por outro lado, o escrever é penoso, pois lhe obriga a uma reflexão coerente e persuasiva sobre si mesmo. “É agora, reflectindo (tenho de reflectir agora sobre tudo, antes de abandonar a mão nesta escrita ininterrupta)” (MPC, 1992, p.39), desvendando-se a si mesmo como algo indefinido, questiona-se: “nasce-se artista ou vai-se para artista? A arte é

mistério inefável ou meticulosa aprendizagem?” (MPC, 1992, p.40). E sem respostas claras persiste em resolver tais questões, esforçando-se para entender sua construção e reconstrução no tempo.

Estou tão seguro desta simples verdade: o eu deste instante preciso é fundamentalmente diferente do que era um segundo antes, algumas vezes o contrário, mas sem dúvida, sempre, outro. (MPC, 1992, p. 44).

Se, entretanto, “o instante não existe” (MPC, 1992, p. 134), e “o o tempo é este papel em que escrevo” (MPC, 1992, p. 257), então, a cada momento a realidade está para acontecer e nunca é possível representá-la fidedignamente. Essa idéia contraria o surgimento do romance como gênero que teria nascido sob a perspectiva da obsessão de representar a realidade. No entanto, na pós-modernidade, na verdade, não se tem mais certeza de que exista a realidade, já que “a realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também” (MPC, 1992, p.134).

Assim, para se tratar da realidade, tem de se trazer a realidade para a ficção, pois “o acerto é muito maior quando inventamos” (MPC, 1992, p.134). O homem pós-moderno encara a realidade como algo muito fugidio, por isso usa da invenção já que “a invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exacta” (MPC, 1992, p.134). É usando esse raciocínio que o romance *Manual de pintura e caligrafia*, vai se construindo. “Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar” (MPC, 1992, p. 134). Desta forma, a representação da realidade é representação da representação e não do real. É a ficção dentro da ficção, já que o real assumiu uma configuração rarefeita, fazendo com que haja não uma interpretação do real, mas que existam possibilidades de

interpretação da mesma realidade. Sendo a realidade impossível de ser moldada:

Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de livro sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para a leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade. A vida são também minutos que não podem desligar-se uns dos outros, e o tempo será uma massa pastosa, densa e obscura, no interior da qual nadamos dificilmente, tendo por cima de nós uma claridade indecifrada que devagar vai se apagando, como um dia que, tendo amanhecido, à noite de que saiu regressasse. Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me sentir delas como se minhas fossem inventadas agora mesmo. (MPC, 1992, p. 91-92).

Torna-se explícita a total consciência do fazer literário que percorre toda a escrita do *Manual* que, realmente, demonstra ter a “função” de um manual, isto é, aquele que seria elaborado com o objetivo de teorizar e problematizar um saber, funcionado como um ensinamento e, sobretudo, e o mais importante, uma excelente forma de se aprender. Refletindo sobre o sujeito do discurso e sobre o papel do narrador dentro da narrativa, H. expõe:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso de presumir. Assim, sendo eles reais como eu sou, e como eu fechados, ou se abertos não tanto que os mais possam em verdade dizer: «Sei», e apenas dos meus pensamentos podendo dar parte nesta escrita que não é romance, resigno-me à ignorância, à impenetrabilidade dos rostos e das palavras que esses rostos

dizem (são os rostos que falam, são os rostos que entendem), e dos meus amigos continuarei a falar sem saber o que eles pensam, mas só o que dizem e só o que fazem. Mesmo assim, com a condição de que o digam e façam diante de mim, pois não saberei se é verdade o que digam ter feito e dito de mim afastados. E se alguma coisa disso me disserem, não saberei se o combinaram entre si quando um invoque o testemunho do outro. Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os actos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. A verdadeira mentira é o não sabido, não o que apenas foi formulado de acordo com aquela centésima das cem maneiras de formular a que é uso chamar mentira. (MPC, 1992, p. 113-114).

E o narrador-personagem segue explicando as artimanhas usadas pela escrita por meio dos processos intertextuais e metalingüísticos, direcionando a escrita para um estado de experimentação, buscando o entendimento do ato de escrever por meio de um viés ensaístico, explica:

Outras vezes tenho copiado textos desde que comecei a escrever, e por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são. Tendo porém copiado ousou afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira. (MPC, 1992, p. 94).

O narrador-personagem, visivelmente, discute, ainda, as relações existentes entre a realidade e a ficção ou, como se usa mencionar, as relações entre ficção e história, dizendo ser quase improvável saber, no mundo das palavras, quais pertenceriam a uma categoria e quais ficariam em outra:

Não creio que alguém pudesse entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais subtil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade. (MPC, 1992, p. 94).

E acrescenta “ao copiar fielmente estas linhas, com honesta intenção de aprender, não noto qualquer diferença, salvo na escrita, entre esta realidade e aquela ficção” (MPC, 1992, p. 95). O narrador-personagem coloca-se como produtor da escrita e questiona os limites estabelecidos entre os vários tipos de expressão por meio do código escrito, baseando-se nas literaturas já consagradas “em seis testemunhos de verdade suspeita e de mentira idônea que se chamam Robinson e Defoe, Adriano e Yourcenar e Rousseau duas vezes” (MPC, 1992, p. 96). H. debate ironicamente seu ponto de vista sobre a prosa de ficção, desmistificando, de certo modo, a produção literária:

A ficção oficial quer que um imperador romano nasça em Roma, mas foi em Itália ... A ficção tem coisas boas: prova de que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias. ...Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim: Defoe inventa. Alguém conta a vida dizendo-a sua e confiando na nossa credulidade: Rousseau confessa-se. Alguém conta a vida de um ser que viveu antes: Marguerite Yourcenar memoriza Adriano, é Adriano que na memória lhe inventa. Diante destes exemplos, estou, eu, H., incógnito nesta inicial, enquanto escolarmente copio e tento perceber, inclinado a afirmar que toda a verdade é ficção, (MPC, 1992, p. 96).

Ao buscar respaldo, apoio, em narrativas como a de Defoe e de Rousseau parece querer enfatizar o quanto a literatura é inerente à existência humana, já que o homem por meio da literatura, de modo particular, e das artes, de modo geral, busca por respostas para ter o entendimento da própria vida, posto que, “as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras” (MPC, 1992, p. 97):

Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retratos que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de

mim por este meio do que pelo caminho da pintura? E outra pergunta, conseqüente: irá continuar este manuscrito, quando eu o supunha terminado? (MPC, 1992, p. 80).

Em seguida, após a retomada de alguns clássicos da literatura universal, reinicia-se, confessadamente, uma narrativa em que o narrador tem por intuito a busca de si mesmo, seja por meio da pintura, seja por meio da escrita o que se almeja é o retratar ou o dissertar sobre o próprio eu, procurando conhecer-se.

É assim que me sinto hoje dentro destas minhas quatro paredes ou quando percorro a cidade: oposto a. A quê? Primeiramente, aos retratos que pinte e a mim próprio ao pintá-los, mas não ao que era quando os pintava: não posso opor-me ao que fui, e hoje menos do que alguma vez: quis chamar a mim o que fui (e creio que definitivamente o fiz) como quem chama a própria sombra que se deixou ficar para trás e nos aparece suja, esfarrapada nos contornos, apenas reconhecível por um já desmaiado ar de família, mas tão nossa como o suor ou o esperma. E oposto também ao que me rodeia. Creio mesmo que a maior parte desta minha tensão, é daí que vem agora. Sinto-me como o soldado excitado que se impacienta com a demora do ataque do inimigo e avança, ou como a criança fremente de energia acumulada que esgotou um jogo e logo anseia por outro. Liquidei (tirei a limpo, averigui; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo. (MPC, 1992, p. 225-226).

O devir do sentido do entendimento de seu “eu” aparece interligado ao entendimento do processo de construção narrativa, pois volta a discutir a construção da escrita, baseando-se na máxima de que “Tudo, provavelmente, são ficções” (MPC, 1992, p. 97), já que vem a chamar de “As impossíveis crônicas” (MPC, 1992, p. 99) o seu “primeiro exercício narrativo” e, ao narrar, procura proteger-se, falsamente, das “possíveis críticas”, como se realmente fosse um iniciante no ato de narrar, destaca que: “Já o título aí fica como marca

de prudência, aviso de que se não devem esperar mundos e maravilhas de uma narrativa que tão acauteladamente começa” (MPC, 1992, p. 99).

Na tentativa de representar a vida por meio da narrativa, notou que seria, praticamente, improvável que isso fosse possível, pois “a história anda mais depressa do que os homens que a pintam ou a escrevem. Provavelmente não se pode evitar. Pergunto-me: se tenho algum papel a representar amanhã, que casos acontecidos hoje vão ficar a minha espera?” (MPC, 1992, p. 229-30).

Além disso, afirma, literalmente, que o tempo da narração é um e o tempo da narrativa é outro, pois “escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recordo e reconstruo. (MPC, 1992, p. 242). E continua explicando o elemento “tempo” no processo narrativo,

O tempo decorrido entre esses gestos é tomado, pois, como um instante só e não como uma sucessão justaposta de horas, cheias ou não tanto assim, fluidas ou densas, vagarosas ou, pelo contrário, relampejantes. Por isso este relato há-de parecer conter de menos e conter de mais. E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido. (MPC, 1992, p. 242).

Em sua escrita o narrador-personagem vai refletindo sobre os elementos da narrativa: enredo, tempo, espaço, personagens e foco narrativo ao passo que o leitor vai tendo contato com a história que envolve os personagens H. e M. e seus amigos e familiares e ao mesmo tempo vai se inteirando do processo de construção da narrativa, posto que seus elementos são analisados e explorados ao longo do texto. Em sua escrita persiste em explorar o fator “tempo”, explanando:

Enquanto escrevo, olho o relógio de pulso que pus sobre a mesa, como já disse que é meu costume. É noite, jantei e agora escrevo. Vejo o ponteiro dos segundos saltitar ao pé-coxinho, circulando, circulando, e acho que isto é, em ponto minúsculo, *um retrato da geral vida dos homens*²⁰. Melhor que um retrato: uma noção confortável do tempo. Não se sabe o que o tempo seja. Provavelmente é um fluido contínuo não visível (simples imagem minha para me aperceber no que estou dizendo), mas a invenção dos relógios, destes que avançam por pequeninos sacões, introduzira nesse fluido minúsculos patamares, rapidíssimas pausas, que, na sua sucessão e na sucessão dos saltos no vazio seguintes, nos davam a impressão tranquilizadora de que o tempo é uma soma, um adicionamento de tempos sucessivos que, pela infinitude dos números nos prometiam a eternidade. Mas os relógios modernos elétricos ou eletrônicos vieram recuperar a angustia da ampulheta: como na areia o tempo escorre neles sem causa, sem descanso, sem nenhum patamar onde possamos descansar um instante brevíssimo. (MPC, 1992, p. 212-13).

Além de discutir os elementos da narrativa, penetra, de forma explícita, nos meandros na narração, escancarando para o leitor o seu projeto narrativo “nos romances e na vida” (MPC, 1992, p. 241), comentando, sempre de maneira muito crítica: “para ser pintor, não basta pintar. Para ser escritor, não é suficiente escrever” (MPC, 1992, p. 246). Sendo assim, informa que tendo consciência do código ao qual decidiu apropriar-se, a escrita, desenvolverá ao longo da narrativa um modelo novo de relato chamado pelo narrador-personagem de exercícios de autobiografia.

Com o avanço das páginas do romance o leitor vai se deparando com esses exercícios de autobiografia, quais sejam: Primeiro exercícios de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: *As impossíveis crônicas*. Mais adiante, segue-se o Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: *Eu, bienal em Veneza*. Em seguida, aparece o Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: *O comprador de bilhetes-postais*. Posteriormente, o Quarto exercício

²⁰ Grifo nosso

de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: *Os dois corações do mundo*. E, finalmente, o Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: *As luzes e a sombras*. Tais exercícios criam um espaço novo dentro do *Manual de Pintura e Caligrafia*, isto é, um espaço próprio para o desenvolvimento do viés ensaístico dentro da ficção de José Saramago, ou seja, é criado um espaço ficcional dentro da ficção que será usado como “mote” para se discutir, refletir e debater sobre o ato de escrever e o fazer literário, usando-se, para isto, um viés ensaístico e crítico.

A isto que escrevi, chamei (primeiro) exercício de autobiografia e creio não me ter enganado nem enganar (ter-me enganado e enganar, não será em rigor o mesmo?). Afinal, as confissões de Rousseau e as fictas lembranças ou memórias de Robinson ou de Adriano não passam de dóceis *acatamentos às regras de um gênero*:²¹ todas começam num ponto comum, a que se dá o nome de nascimento, e são, se bem repararmos, outras transpostas histórias que igualmente podiam começar, ainda mais obedientes à tradição, por “Era uma vez”. (MPC, 1992, p, 105).

Neste momento desponta em meio a narrativa um discurso alheio ao do personagem-narrador, trata-se, agora, de uma visão mais especializada com um olhar mais analítico, surge a presença de uma entidade não explícita na narrativa - o crítico literário (mais ou menos a idéia de um autor implícito e narrador) - a fazer ponderações sobre a escrita e sobre o gênero, direcionando os caminhos mais escolhidos para se adentrar nos meandros da ficção. Dessa forma, o crítico e o narrador (autor implícito) segue fazendo seu relato analítico sobre o ato de narrar,

²¹ Grifo nosso

Escrevo a mesma coisa de duas maneiras diferentes, para ver se uma delas acerto melhor: está dito, e, contudo não basta. Não é exato, porém, que não tenhamos falado muito. Mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos como se escolhessem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. O contorno desenhado de um rosto que pode ser interrompido sem que o rosto deixe de o ser: não há perigo de que a matéria contida nesse limite arbitrário se esvaia pela abertura. Pela mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever. (*MPC*, 1992, p, 263-64).

Na sequência, esse mesmo narrador-personagem que foi transfigurado em crítico é, agora, um autor em potencial, já que seu amigo Carmo lhe diz; “Escreve, que eu edito. Faz um livro e eu publico-te. E até te pago direitos de autor” (*MPC*, 1992, p. 120). E assim vai percorrendo todas as etapas da elaboração literária, desde as primeiras páginas de uma narrativa que dizia não saber como começar até a possível concretização do livro editado e publicado e todos os percursos e percalços pelos quais se pode passar ao se escrever um livro, principalmente, a dificuldade pela busca da palavra exata e o processo exaustivo de criação. A consciência estética e literária do narrador-personagem é bem marcada neste momento:

Se sou capaz de ser, ao mesmo tempo, ou sucessivamente, autor e julgador dos meus autos (actos), creio que a oferta do Carmo teve alguma influência neste segundo exercício. Há nele (pelo menos é o que me parece) um outro e melhor fôlego narrativo, mais cuidado no estilo e aquele ar composto de quem já se sabe observado. Ambos os exercícios estão ligados, tanto no tempo que descrevem como no tempo em que os escrevo, mas o primeiro é desprevenido, isento, inocente, e este agora se tornou literário, não sei se para bem se para mal. Direi que mal é talvez a preocupação de enobrecer o gesto e a frase, agora expressões vigiadas, não naturais, não fluentes, e que bem terá sido a mesma vigilância que permitiu dizer coisas um pouco mais inteligentes, um pouco mais atentas, um pouco

mais próximas – e por isso, provavelmente, enfim pessoais. (MPC, 1992, p. 127).

Pode-se interpretar que o *Manual de pintura e caligrafia* como uma obra que usa o discurso do narrador-personagem para representar alegoricamente o próprio autor, dando-lhe a oportunidade de, ao mesmo tempo, escrever e julgar sua obra, analisando sua construção, compondo-a e decompondo-a num aprendizado constante. O *Manual* o faz viver por meio da escrita; é escrevendo que consegue a vida, por isso afirma:

Daria provavelmente toda a minha arte de pintor (é verdade que não daria muito, mas daria quanto tenho) para conhecer as profundas razões que levam as pessoas a escrever. O mesmo se diria de pintar, mas torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve. (MPC, 1992, p. 129).

Todo o desenrolar da narrativa nos faz entender que o *Manual* foi escrito com o propósito de recuperar um sentido novo tanto para a vida quanto para a arte. De acordo com Horácio Costa,

Percebemos mais amplamente acepção de “manual” que o romance traz um tanto despreziosamente no título: a escrita autobiográfica de H. e especialmente sua caligrafia, o gesto milimétrico de produzir linguagem escrita – converte-se, à luz do que acabamos de dizer e no que possa inclusive ter de purgativo, num verdadeiro *manual de acesso à vida*. (COSTA, 1997, p. 281).

A retomada da vida de H. se apresenta, no final de *Manual de Pintura e Caligrafia*, pelo fato do narrador-personagem demonstrar ter sofrido uma grande transformação em relação ao início da narrativa. Prepara-se para pintar seu próprio retrato, evidenciando uma grande mudança de atitude, pois assume o risco, o desafio de resgatar-se e, automaticamente, confrontar-se

com sua própria imagem por meio de seu auto-retrato. Ao voltar a exercer o seu ofício de pintor menciona o termino de sua escrita, evidenciando sua relevância,

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos, para isso. (MPC, 1992, p. 274).

Assim, conclui-se, parcialmente, que a escrita, é “o retrato, o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspecção, contemplação, exame de si mesmo” (MPC, 1992, p. 275). Este exame é feito por meio de um texto que se auto-analisa, concomitantemente, ao momento de sua escrita, num processo metalinguístico e mimético de representação, buscando um entendimento do ato de escrever por meio de um viés ensaístico, característica também evidente no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, analisado no próximo capítulo.

IV – ENSAIO POÉTICO: SARAMAGO, REIS, PESSOA

***Cada obra é um retorno a si
mesmo, a escansão literária e
ensaística de um mesmo tema,
um movimento sem repouso
que visa retomar antigas
obsessões***²²

Antes de se tentar desvendar a arquitetura do provável romance-ensaio sobre poesia, literatura e o fazer literário, bem como seu caráter metalinguístico e intertextual criado por Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é preciso percorrer o caminho traçado pelo escritor até a publicação da obra em questão. Como já se sabe, Saramago transitou por todos os gêneros literários, partindo do romance, desembarca na poesia, faz uma parada significativa nas crônicas, desenvolve a função de crítico literário e, finalmente, retoma seu caminho na prosa de ficção, experimentando um tom ensaístico em suas obras.

O ano da morte de Ricardo Reis parece abarcar todas as experiências anteriores vividas e praticadas pelo escritor até então, principalmente, sua intimidade com a poesia, seja como poeta, seja como crítico literário, já que desenvolveu esta atividade nos anos de 1967-1968, seja como apreciador de ensaios.

Fazendo um recorte das atividades desenvolvidas por Saramago, é importante, para o prosseguimento deste trabalho, considerar o período entre maio de 1967 e novembro de 1968, em que, mensalmente, contribuía como resenhista de literatura portuguesa contemporânea para a revista *Seara Nova*,

²² Manuel da Costa Pinto. *Albert Comus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 20.

fato que pode fazer pensar que a gestação do crítico e ensaísta José Saramago começou a partir dessa experiência como crítico literário na revista.

Como afirmou Costa “o escritor mostrou-se um crítico exigente, capaz, inventivo” (1997, p. 190). Toda essa inventividade fica demonstrada quando se observa toda a estrutura romanesca que Saramago constrói para formalizar seu ensaio crítico sobre poesia presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, já que, em seu período como crítico literário, das vinte e quatro críticas que realizou sobre o mundo literário português, uma, apenas, não se refere a obras de ficção em prosa, e, ainda assim, trata-se de teatro. E como acrescenta Costa “sem dúvida, a ausência de artigos sobre novos livros de poesia surpreende” (1997, p. 190) e é, no mínimo, questionável. E vai mais além dizendo que esse fato “é um sinal claro dos futuros caminhos da produção literária de Saramago” (1997, p. 190), que iria privilegiar a prosa em detrimento da poesia.

Neste ponto, de acordo com a análise que se está realizando, é preciso discordar, defendendo um olhar um pouco diferente da visão proposta por Horácio Costa. A impressão que se tem é que Saramago ainda não se sentia absolutamente à vontade frente à poesia para lançar sobre ela um questionamento crítico. O próprio escritor justifica-se quanto a isso, declarando:

Quando me convidaram para fazer crítica nessa revista, eu só havia publicado esse livro de poesia chamado *Os poemas possíveis*. Inclusive impus uma condição, a de que não faria crítica de livros de poesia. Porque me parecia que isso não teria muito sentido para mim, um jovem poeta, com apenas um livro, e que não era Rimbaud nem Fernando Pessoa. Pode-se perguntar: você não quis fazer crítica literária sobre livro de poesia, mas estava disposto a fazer sobre romances? (COSTA, 1998, p. 20).

Como um crítico e, além disso, poeta, pouco reconhecido, “um jovem poeta, com apenas um livro”, justifica-se na entrevista e essa explicação parece sugerir que ele acharia uma ousadia de sua parte fazer crítica literária sobre poesia. Dessa forma, mostra-se crítico até mesmo em relação a suas próprias ações, ou seja, a consciência crítica e a responsabilidade de Saramago com relação à arte não o deixariam impor-se, naquele momento, frente à poesia para analisá-la e criticá-la, já que, afinal, “não era Rimbaud nem Fernando Pessoa”. Fica implícito o auto-questionamento que faz a respeito da dúvida que paira sobre o fazer do crítico literário.

Então, pode-se questionar se Saramago não teria deixado, de certa forma, uma lacuna a ser preenchida em relação à poesia e, conseqüentemente, em relação à crítica literária. Dessa forma, é possível concluir que, um pouco mais adiante, quando Saramago resolve fazer esse acerto de contas com a poesia, fazendo finalmente crítica literária, faz isso de maneira ficcionalizada em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Sendo consciente de seu papel e, portanto, autocrítico, procura o gênero da literatura em que se sente mais seguro e que tem o aval da crítica e do público, para desenvolver, enfim, sua crítica a respeito de poesia e do fazer poético. Para isso, apropria-se de um clássico da literatura portuguesa – Fernando Pessoa – reconstruindo-o não só a ele como também ao seu heterônimo neoclássico Ricardo Reis.

Pensando que a poesia de Saramago, como salientou Costa, “caminhou num sentido de seguir mais de perto a poética de Ricardo Reis” (1997, p. 56), revela-se um tanto irônico que Saramago venha a colocar em discussão a poesia de Ricardo Reis e, portanto, de Fernando Pessoa, em seu romance. A

impressão que se tem diante desse fato é que Saramago está, na verdade, fazendo uma análise crítica não só da poesia como um todo e do fazer poético, mas, principalmente, de sua própria poesia e de seu fazer literário, isto é, repensando criticamente sua escrita, usando, para isso, as máscaras pessoas, reinventadas na sua ficção (Ricardo Reis e de Fernando Pessoa-ele mesmo). Como crítico, segundo Costa (1997, p. 207), Saramago defende a seguinte postura:

Saramago reivindica a medida do escritor contra a medida do crítico, ou do ideólogo. Numa palavra reivindica a *artisticidade*: o selo pessoal do produtor de linguagem no seu produto final. Lembremo-nos, agora, do que dissemos anteriormente: o valor crítico básico que Saramago maneja nas suas críticas é sempre o de respeito à literariedade. É esta lucidez na identificação e no trato desse valor, a partir de uma postura eminentemente ética – a da literatura considerada sempre expressão, e não como uma carreira (COSTA, 1997, p. 207).

De acordo com Costa, Saramago usa essa mesma técnica para formular sua obra, com características que tendem para um viés ensaístico. Esse processo pode ser entendido, aqui, como metalinguístico, pois privilegia o ato de escrever focado sobre si mesmo. Sendo assim, recupera personagens do contexto histórico e literário, adota a cidade de Lisboa entre os anos de 1935-1936 e cria situações quotidianas que servirão de suporte para a realização de seu intuito – discutir a tensão ou os limites entre a prosa e a poesia, ora prosificando a poesia, ora construindo uma prosa poética e, sobretudo, questionando conscientemente esse fazer literário, claro, com ajuda e, por que não dizer, com o aval dos clássicos: Camões, Pessoa, Reis e muitos outros que estão presentes no romance por conta dos mecanismos da intertextualidade.

É aproveitando-se de um contar vagaroso e denso, permeado de inúmeras citações, que Saramago desenvolve *O ano da morte de Ricardo Reis*. Desde o título anuncia a morte de seu protagonista e mata-o apenas na última página de seu romance. Isso prova que o propósito de Saramago, ao reinventar Reis e, conseqüentemente, Pessoa, não é o de falar de sua morte, mas, sim, de sua vida e de sua criação como poeta. Por esse mesmo motivo é que, mesmo depois de morto, Pessoa ainda pode aproveitar do mundo dos vivos. Saramago usa esse recurso para que ainda possa desfrutar, um pouco mais, dos conhecimentos teóricos e práticos de Pessoa acerca da poesia.

Muito antes da escrita d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago, em uma de suas críticas, sugere uma certa união entre prosa e poesia, que pode ser encarada como uma receita do autor e, ao mesmo tempo, um embrião do que seria desenvolvido mais tarde quando da execução do romance em questão, no qual o autor parece apropriar-se de seu próprio ensinamento como crítico, juntando prosa, poesia e crítica literária em uma mesma obra. Assim,

a prosa, dentro da sua especificidade, pode fundir-se, a depender de um opcionamento diccional do autor (ou, simplesmente, do seu talento criativo), com a pulsão da poesia, ambas formas discursivas, evidentemente originárias do universo do «literário» (COSTA, 1997, p.201).

Por meio da crítica literária, segundo Costa, Saramago “incursiona no terreno dos gêneros literários, faz experimentos textuais, retrabalha sua palavra” (1997, p. 208). Esse aspecto de re-trabalhar a sua palavra mostra-se tão próximo ao que é proposto em *O ano da morte de Ricardo Reis*, posto que, de certa forma, Saramago volta a ser crítico ao colocar em pauta as odes de Ricardo Reis. Agregado a isso, tem-se a presença de Pessoa, que também funciona como um crítico da poesia de Reis e, acima de tudo, como um

debatedor que, juntamente com o narrador de Saramago, questiona as construções poéticas elaboradas pelo heterônimo.

Após a leitura de parte de algumas odes por Ricardo Reis, Saramago introduz o narrador a tecer comentários sobre os versos, salientando a maneira como aparecem na poesia: “Não é assim de enfiada, que estão escritos, cada linha leva o seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos” (*OAMRR*, 1988, p. 23-4).

Tomando-se com rigor o ensinamento que enfatiza que “cada linha leva o seu verso obediente” é como se o narrador de Saramago sugerisse a leitura da obra de maneira diferenciada. Também se pode entender que Saramago desfaz essa obediência ao verso com o intuito de mesclar a prosa e a poesia, indicando a prosificação da poesia, que também pode ser percebida pela maneira mais prosaica, ou seja, mais dialogal em que a poesia é apresentada e discutida.

Seria absurdo dizer que Saramago parece ter voltado a ser crítico literário e também a ser poeta, já que essas duas funções, de fato, ele nunca deixou de exercer, posto que suas obras são prenhes de efeito poético e crítico. Como disse Costa (1997, p. 208), “só quem está profundamente identificado consigo mesmo pode efectivamente mudar”. Dizem os críticos que Saramago, depois de 1980, mudou. Ele próprio se confessou mudado: “depois de *Levantado do chão* e *Memorial do convento* deixei de ser poeta. O que aconteceu é que a poesia passou para a ficção” (MEDINA, 1983, p. 266). O escritor português transfigurou-se, fazendo-se camaleão, disfarçando-se dentro da prosa para tratar de assuntos tão bem definidos e consagrados para ele

como a poesia e a crítica literária, construindo seus ensaios sobre o fazer literário.

Além disso, considerando que o próprio autor afirmou que “a poesia passou para a ficção” é como se estivesse dizendo que só em forma de ficção, ou seja, somente de maneira ficcionalizada e camuflada voltaria a compor poesias ou discutir o seu fazer, isto é, elaborar uma crítica literária sobre a forma poética, ficcionalizada nos romances.

Considerando o longo percurso feito por Saramago até 1984 e, além disso, baseando-se também na complexidade intertextual que se estabelece em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é justo admitir e entender o porquê desse romance ter tido uma longa gestação, como afirma, aliás, o próprio autor: “em 1978 veio-me de repente a ideiadeste livro, já com o título. Nessa altura não tinha escrito sequer o *Levantado do chão*. É como se de repente do além tivesse vindo armada e equipada a ideia” (VALE, 1984, p.2).

Saramago faz seu retorno à poesia por meio das odes de Ricardo Reis. Afinal, não poderia ser de outra forma, devido ao contato antigo e duradouro que tem com esse heterônimo pessoano. Além disso, usa a prosa para aproximar-se de Reis, de Pessoa e de suas respectivas obras poéticas, assim como usa essa retomada da poesia para falar de seus conceitos e reavaliar sua própria poesia, sempre ensaísticamente. Recriando-o como seu personagem, pôde ter total controle sobre suas ações, fazendo-o agir para atingir seus interesses e sanar suas necessidades, no sentido de usá-lo para exprimir suas intimidades e frustrações, já que as falas e, principalmente, os comentários acerca do poético, atribuídos a Reis, a Pessoa e mesmo ao narrador são, na verdade, de Saramago ou, melhor dizendo, não deixam de

pertencer também a este, posto que Reis, Pessoa e o próprio narrador são criações desse autor. E como o próprio Saramago afirmou: “o que o autor vai narrando nos seus livros é, tão somente, a sua história pessoal” (*OAMRR*, 1988, p. 23-4), acrescentou ainda:

O que é hoje para mim a ficção? É como uma voz, tudo é uma voz, diria o poeta, o dramaturgo, na circunstância em que falei antes. Ocorre que a voz, no meu caso, tem toda a importância do mundo. No meu caso, o homem e o escritor, como eu disse antes, não apenas estão juntos, mas estão fundidos um no outro. (apud COSTA, 1997, p. 24).

Assim, Ricardo Reis parece funcionar como o corpo que Saramago precisava para exteriorizar-se e voltar a envolver-se novamente com a poesia, depois de muitos anos afastado dessa forma de expressão literária. Além disso, é possível acreditar que esse reencontro com a poesia já estava sendo preparado e esperado desde que se calou, como poeta, após a publicação de seus dois únicos livros desse gênero. É justo que esse retorno ao fazer poético seja feito por meio da poesia de Reis, já que o heterônimo pessoano é quase um modelo poético a ser seguido por Saramago.

Parece lógica a razão de Saramago, ao retomar a poesia, procurar Ricardo Reis e, conseqüentemente, Fernando Pessoa, para agirem como seus cúmplices, já que sua poética, como mencionou Costa, “é contaminação da terminologia neohoraciana de Reis” e, sobretudo, “se faz sentir com o seu específico peso classicizante” (1997, p. 56). Apesar disso, é necessário salientar que, mesmo sofrendo influências, Saramago é “dono de uma voz poética própria e inegavelmente consciente de muitos mecanismos funcionais e fundacionais do discurso poético” (COSTA, 1997, p. 45).

Enfatiza-se, ainda, que “sem dúvida um maior nível de originalidade ou inventividade o assiste quando a sua linguagem se desenvolve no terreno da prosa de ficção” (COSTA, 1997, p. 45). Essa constatação pode ajudar a entender o motivo de Saramago falar sobre poesia por meio de um romance. Sob o ponto de vista que se está defendendo aqui, fica claro que a prosa está servindo apenas como um instrumento, um recurso, um meio para lançar a ideia principal, isto é, destacar, prestigiar e discutir a poesia de modo crítico, concretizando seu retorno ao poético por meio de um caminho já conhecido, experimentado e com o qual tem enorme intimidade – a prosa de ficção.

Agindo assim, finge-se um descomprometimento, já que trata do poético usando como disfarce a ficcionalidade, quando, na verdade, a questão é tratada de modo profundo e analítico, abrindo espaço para a poesia imperar sobre a prosa, dominando-a, mostrando-se mais forte. Por isso, nada mais coerente do que escolher como personagens principais de seu romance, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda – todas figuras do cenário lírico, confirmando, dessa forma, a supremacia do poético sobre o prosaico, mas, sobretudo, apoiando-se em elementos irrefutáveis para a estruturação de seu ensaio.

É preciso levar em conta, também, que, segundo Eco (1985, p. 21), para se “contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores”, mesmo que esse “contar” seja o “cantar” poesia e o contar sobre poesia, usando para isso, metalinguisticamente, os moldes da narrativa ficcional.

Na verdade, Fernando Pessoa, na voz de seu heterônimo Ricardo Reis, disse: "não vejo, entre a poesia e a prosa, a diferença fundamental, ... desde que se usa de palavras, usa-se de um instrumento ao mesmo tempo emotivo e intelectual", ou seja, o que parece ter ficado implícito na declaração de Reis é que o que mais vale na literatura é o teor artístico e estético do que está sendo escrito, o resto é somente a forma que se escolheu para se expressar - prosa ou poesia. É evidente, entretanto, que não é o objetivo deste estudo levantar uma discussão das características ou das possíveis diferenças entre a prosa e a poesia, mas, sim, entender como essas duas formas de expressão literária se relacionam no romance, *O ano da morte de Ricardo Reis* e, para isso, torna-se necessário fazer algumas considerações sobre o assunto.

Segundo Eco, tudo é possível no campo da ficção, desde que seja dito e explicado que tal fato pode ocorrer, ou seja, é necessário lançar indícios do que está por vir, para que, depois, o fato possa se concretizar com coerência. Comparando as duas formas de expressão, tem-se:

Em poesia o obstáculo pode ser o verso, o pé, a rima, aquilo que os contemporâneos chamaram de respiração conforme o ouvido... Em narrativa o obstáculo é subjacente. E isso não tem nada a ver com o realismo (embora explique *até mesmo* o realismo). Pode-se construir um mundo totalmente irreal, onde os burros voam e as princesas são ressuscitadas por um beijo: mas é preciso, que esse mundo, meramente possível e irreal, exista, segundo estruturas definidas previamente (é preciso saber se, nesse mundo, uma princesa pode ser ressuscitada apenas pelo beijo de um príncipe ou também de uma bruxa, e se o beijo de uma princesa retransforma em príncipe só os sapos ou, digamos, também os tatus) (ECO, 1985, p. 23).

Saramago parece seguir os ensinamentos de Eco, pois recria um personagem que nunca existiu de fato, revive, também, o primeiro criador desse personagem, deixando-o voltar da morte e dialogar com sua criação.

Isso tudo poderia soar insólito, se não fosse a maneira como os fatos são expostos.

Já, no que diz respeito à teoria defendida por Reis: “não vejo, entre a poesia e prosa, diferença fundamental” (PESSOA, 1998, p.143), Saramago parece discordar, pois, afirma: “Claro que entre a prosa e a poesia tem de haver certas diferenças” (OAMRR, 1988, p. 23-4). Parece que essa discordância entre as ideias de Reis e Saramago ficou latente, pulsando por muito tempo, até quando se deu a publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis*. O que dizer, então, de um romance que fica no limiar entre a prosa e a poesia, podendo ser considerado uma prosa poética ou uma poesia prosificada ou, até mesmo, um ensaio crítico ficcionalizado, já que em *O ano da morte de Ricardo Reis* há uma mistura entre essas duas formas de expressão literária. Ao mesclar esses dois gêneros literários, artística e propositalmente “confundindo” essas duas formas de expressão gera, por conta disso, um texto esteticamente mais denso, quase que um tratado sobre o ato de escrever.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, insere-se um conjunto de poesias condensadas que servem como estrutura da narrativa, obedecendo ao ritmo e às normas da escritura prosaica. Além disso, a junção dos gêneros e o modo como isso se apresenta no romance conferem a possibilidade dessa obra transformar-se em um ensaio crítico sobre a poesia e sobre o fazer literário, posto que é bastante claro que as discussões travadas entre as personagens sobre esse assunto têm um tom de ensinamento, pois o fazer poético é debatido metalinguisticamente.

É assim que pode ser apresentado o romance de Saramago, ratificando a informação de que “os livros falam sempre de outros livros e toda história

conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20). É possível afirmar que, no caso da obra em questão, a intertextualidade vai além de se fazerem citações, alusões ou referências.

A intertextualidade, aqui, é mais profunda e significativa, já que, no momento em que Saramago recupera as odes de Ricardo Reis, ele também as modifica, reinventando-as, pois aparecem imersas em seu romance, gerando novas significações, isto é, novos textos, segundo a teoria defendida por Bakhtin (1972) e Kristeva (1974).

Ao recriá-las, participa da criação poética de Reis e, ao mesmo tempo, tem a oportunidade de realizar sua própria criação, seja ela o romance, a poesia ou o ensaio metalinguístico sobre o fazer poético, já que pode rever, reconstituir e construir o seu próprio fazer literário, refletindo e aprimorando-o sem pudores, já que se encontra disfarçado na faceta de sua consagrada prosa de ficção.

Com a realização de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o escritor faz uma revisitação dos pressupostos teóricos que nortearam a poesia de Reis e, automaticamente, também sobre sua poesia, revivendo-a e trazendo-a, mesmo que indireta e inconscientemente, de novo à tona, agora de forma mais segura e confiante, possibilitando, finalmente, o acerto de contas com a poesia, já há muito ansiado.

Esse acerto de contas que se propõe, aqui, nesta análise, é motivado pelo fato de que Saramago, quando se refere aos seus livros de poesia, parece deixar implícito em sua fala uma certa insatisfação, já que, segundo Costa, ao comparar *Os poemas possíveis* aos sonetos feitos na adolescência parece indicar que *Os poemas possíveis* tem pouco valor estético. Além disso, diz que,

até 1966, não escreveu nada. Como poderia não ter escrito nada, se é deste ano a publicação de *Os poemas possíveis*? Esse nada pode querer insinuar que ele não escreveu nada de realmente significativo. Depois, justifica-se dizendo que, na ocasião da escritura do livro, estava apaixonado, assim como, quando da publicação de *Provavelmente Alegria* (1970). Vide trecho da entrevista abaixo:

Até 1966, quando eu tinha 44 anos, não escrevi nada. Salvo no período imediatamente anterior a 1966, que foi quando escrevi um livro de poesia chamado *Os poemas possíveis*. E por que o escrevi? Bom, a resposta é sempre a mesma, ou quase sempre: porque me apaixonei. E eu já havia feito uns quantos sonetos e coisas assim no tempo que fazíamos sonetos, aos dezoito anos. Acho que os jovens de hoje já não sabem o que é escrever sonetos e as meninas não têm a felicidade de receber um soneto dos garotos. Isso acabou, que pena! Bom, então eu me apaixonei nessa época e daí saiu o livro. Confesso que, quatro anos depois, me apaixonei de novo e saiu outro livro de poemas que se chama *Provavelmente Alegria*. E então acabou-se a história de publicar pelo fato de me apaixonar (COSTA PINTO, 1998, p. 18).

A ideia de que poderia ter feito mais, para que o livro *Os poemas possíveis* fosse apresentado esteticamente melhor, de certa forma, se confirma também quando no prefácio da segunda edição, em 1982, afirma: “esta edição aparece não só revista, mas emendada também” (SARAMAGO, 1982, p.14).

Emendar significa reparar, consertar, ou seja, isso justifica a desconfiança que levou à interpretação de que a poesia publicada na primeira edição de *Os poemas possíveis*, em 1966, não o satisfazia ou não se apresentava com a qualidade desejada, por isso emendá-la, corrigi-la.

Além disso, acrescenta: “Eu diria (e com este remate me dou por explicado) que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes” (SARAMAGO, 1982, p. 14). Entende-se,

que raspar é tirar parte da superfície de alguma coisa. Essa afirmação, para a análise em questão, pode ser interpretada como se o fato de “raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem” funcionasse como um ato de descobrir-se novamente poeta, deixando-o surgir, reaparecer. Pode-se, até, entender que o romancista está dando uma outra oportunidade para o poeta despontar.

Afirma ainda que “procurou tornar (o livro) *Os poemas possíveis* possíveis outra vez. Ao menos” (SARAMAGO, 1982, p. 14). Esse termo “ao menos”, usado no final de seu prefácio explicativo, sugere que a insatisfação do escritor em relação aos seus poemas, embora tenha sido camuflada com a reedição, ainda permanece, ou pelo menos, só foi saciada em parte. Parece que esse vácuo ou

insatisfação com relação à poesia expressa por Saramago só vai ser devidamente preenchido ou superado com a publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que, finalmente, concretiza-se seu reencontro com a matéria poética de forma absolutamente eficaz e magnífica.

Neste romance, Saramago faz, cuidadosamente, um levantamento das odes de Ricardo Reis, compreendendo boa parte de sua produção. A impressão que dá é que, enquanto escrevia, tinha ao lado “todos os textos, espalhados em desordem e lançava os olhos ora sobre um ora sobre outro, copiando um trecho, ligando-o logo em seguida com outro” (ECO, 1985, p.39).

Delimita o período que será recuperado, pois as odes que aparecerão embutidas no romance são precisamente datadas, dizendo: “há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datadas a mais antiga de doze de Junho de mil novecentos e catorze” (OAMRR, 1988, p. 23). E, já neste momento, introduz a primeira ode de Ricardo Reis, que também é a primeira a

aparecer na obra de Fernando Pessoa, atribuída ao seu heterônimo. “Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido²³” (OAMRR, 1988, p. 23).

Os demais poemas, contudo, não obedecerão a uma ordem cronológica coincidente ao da obra original, sendo mencionadas de maneira aleatória. Além disso, tanto essa primeira ode quanto as demais que aparecerão ao longo do romance não mantêm a forma original em versos, mesclando-se na forma da escrita usada pela prosa. E continua: “e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco,” (OAMRR, 1988, p. 24).

Mencionando essas datas de início e final da produção literária de Ricardo Reis, coincidente com o que, de fato, apresenta-se no original, Saramago pode estar sugerindo que a poesia de que se utilizará para a construção de sua narrativa e que, posteriormente, usará como ponte para análise do fazer poético, de certa forma, representa, ao menos por amostragem, toda a poesia de Fernando Pessoa, pertencente ao heterônimo Ricardo Reis. E, assim, tem-se uma das últimas odes que, cronologicamente, marcam sua poesia. “Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente,²⁴” (OAMRR, 1988, p. 24).

²³ “Mestres, são plácidas” (1974, p. 13-15).

²⁴ “Vivem em nós inúmeros”(1974, p. 157)

Quanto a essa composição poética, o narrador comenta: “passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo” (*OAMRR*, 1988, p. 4). Não se sabe ao certo quando Ricardo Reis chegou a Portugal. Sabe-se apenas que veio por conta da morte de Fernando Pessoa e este morreu em trinta de novembro de 1935. “Ricardo Reis leu, Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos, quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever,” (*OAMRR*, 1988, p. 80). E acrescenta: “creio que vim por você ter morrido, é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava” (*OAMRR*, 1988, p.81).

Reis, embora tenha a falsa e vaga ideia de que tenha voltado para ocupar o lugar de Pessoa, ainda sente-se muito perdido: “pega na caneta, e escreve no livro de entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser” (*OAMRR*, 1988, p. 20). Dentro dos inúmeros que se sente, qual será ele Ricardo Reis, já que

Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não há lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, e ele dirá que sim, (*OAMRR*, 1988, p. 36).

E assim Saramago vai montando sua personagem que, como deixa claro, precisa de orientação. Por isso, coloca-o a ler e reler suas poesias, pois, ao comentar e questionar os procedimentos estéticos utilizados nas suas realizações, busca encontrar-se consigo mesmo, ou seja, a poesia é uma

forma de autoconhecimento, sendo ainda mais completa quando ele faz essa auto-reflexão na companhia de Pessoa e é assim que o ensaio poético vai sendo elaborado.

Estando no Hotel Bragança, acabou por conhecer, lá, a criada Lídia, com a qual se envolve, fato ironizado por Pessoa: “vejo que você se cansou das idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel,” (OAMRR, 1988, p. 182). Entretanto, continua a cantar suas poesias para sua deusa do Olimpo:

Vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando²⁵, Tal seja, Lídia, o quadro²⁶, Não desejamos, Lídia, nesta hora²⁷, Quando, Lídia, vier o nosso outono²⁸, Vem sentar-te comigo, Lídia, a beira-rio²⁹, Lídia, a vida mais vil antes que a morte³⁰, (OAMRR, 1988, p. 48).

Assim, o Reis de Saramago, mesmo tendo a poesia como fonte de ensinamento para procurar pelo seu “eu”, ainda assim, muitas vezes, parece ter dificuldade em achar-se por meio das palavras:

Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, tateia o ar cinzento, depois, mal distinguindo as palavras que vai traçando no papel, escreve, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhe pedir³¹, e tendo escrito não soube que mais dizer, há ocasiões assim, acreditamos na importância do que dissemos ou escrevemos até um certo ponto, apenas porque não foi possível calar aos sons ou apagar aos traços, mas entra-nos no corpo a tentação da mudez, a fascinação da imobilidade, estar como estão os deuses, calados e quietos, assistindo apenas. (OAMRR, 1988, p.49).

²⁵ “Cada coisa a seu tempo tem seu tempo” (1974, p.38-9)

²⁶ “Bocas roxas de vinho” (1974, p.57-8)

²⁷ “Tênuê, como se de Éolo a esquecessem”(1974, p.121)

²⁸ “Quando, Lídia, vier o nosso Outono”(1974, p.120)

²⁹ “Vem sentar-te comigo, Lídia, a beira do rio” (1974, p.23-4).

³⁰ ¹⁷ “O sono é bom pois despertamos dele” (1974, p.109)

³¹ “Aos deuses peço só que me concedam”,(1974, p.170)

Dessa forma, mostra-se cada vez mais introspectivo e contemplativo, não se mobilizando frente às aflições do mundo exterior, posto que suas próprias angústias já lhe bastam. Pode-se dizer que

solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio de uma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, (OAMRR, 1988, p. 226).

Com isso, parece querer insinuar que só resta pedir auxílio aos deuses, já que se considera totalmente sozinho, não conseguindo sequer estabelecer uma comunicação com sua própria poesia:

Estás só, ninguém o sabe, cala e finge. Murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio, também ao silêncio e o fingimento, por não serem capazes de mais que dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito. (OAMRR, 1988, p. 199).

Por isso, às vezes, tenta revivê-la, mas, mesmo assim, a faz de maneira confusa, já que embaralha os versos, perdendo a sequência correta que estava em seus escritos e, além disso, há também uma junção de um poema com outro, sugerindo a formação de um novo poema.

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu³², Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses³³, são essas as palavras

³² “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero” (1974, p. 72-3)

³³ “Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo” (1974, p.74-6)

que vai murmurando enquanto segue pela Rua D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações,(OAMRR, 1988, p.66).

Na busca por identificar-se, Reis procura respostas nos seus semelhantes, tentando encontrá-las nos outros aspectos que possam ser aplicados a ele, e na ânsia de traduzir-se

minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-la, Sou eu e estou aqui. (OAMRR, 1988, p.87-8).

Também por conta desse “eterno encontrar-se” carrega sempre consigo um pesar que expressa por meio de seus versos. “Sofro, Lídia, por medo do destino³⁴” (OAMRR, 1988, p.108). Afirma, ainda, que o destino é o grande direcionador da vida e da morte, sujeitando os indivíduos a tudo. “Como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe, e ali ficamos³⁵” (OAMRR, 1988, p. 179).

Além disso, apresenta-se conformado, tendendo a acreditar que não há como fugir ou mudar o que tem de ser, isto é, o fado. Sendo assim, “Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado³⁶,” (OAMRR,1988, p.179). Esse fato também pode ser confirmado, pois Ricardo Reis pensa que “Nada somos que valha, somo-lo mais que em vão³⁷,” (OAMRR, 1988, p. 167). Mesmo assim, recorre mais uma vez aos seus poemas tentando obter respostas:

³⁴ “Sofro, Lídia, do medo do destino” (1974, p.77)

³⁵ “Cada um cumpre o destino que lhe cumpre.” (1974, p.171).

³⁶ Idem nota 4

³⁷ “Flores que colho, ou deixo” (1974, p. 86).

mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo, mortos. (*OAMRR*, 1988, p. 224).

Depara-se, de repente, com um verso: “Seguro assento na coluna firme dos versos em que fico³⁸” (*OAMRR*, 1988, p. 225) e já não sabe como usou a palavra seguro, se é isso o que menos sente-se agora. Entretanto, assim argumenta Saramago, seu novo criador, “quem um tal testamento redigiu alguma vez não pode ditar outro contrário” (*OAMRR*, 1988, p. 225).

Embora seja de e em contradições que a vida e, conseqüentemente, o ser humano se estruture, e não haja como negá-lo, ainda assim, é conveniente lembrar o que se foi e o que se é, iludindo-se em tentar adivinhar o que se será. “Num fluido incerto nexo, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires passar, como a outrem, cala³⁹” (*OAMRR*, 1988, p. 298). É para isso que existe a memória, para se estabelecer nexos, pelo menos simulativos, tentando encontrar coincidências no passado que expliquem o presente:

Ao abrir o jornal lembrou-se do movimento idêntico que fizera algumas horas antes, e outra vez se lhe figurou que Fernando Pessoa estivera ali há muito mais tempo, como se memória tão recente fosse, afinal, uma memória antiquíssima, de dias em que Fernando Pessoa, por ter partido os óculos, lhe pedira, Ó Reis, leia-me aí as notícias, as mais importantes, As da guerra, Não, essas não vale a pena, leio-as amanhã, que são iguais, estava-se em Junho de mil novecentos e dezasseis, e Ricardo Reis escrevera, há poucos dias, a mais extensa das suas odes, passadas e futuras, aquela que começa, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia.⁴⁰” (*OAMRR*, 1988, p.284-85).

³⁸ Seguro assento na coluna firme “(1974, p. 79).

³⁹ “Vive sem horas. Quanto mede pesa” (1974, p.146).

⁴⁰ “Ouvi contar, outrora quando a Pérsia” (1974, p.59-63).

Ainda assim, juntando passado e presente, muitas vezes, não se consegue encontrar explicações ou diferenças entre os dois tempos que possam justificar ou esconder o porquê da sempre eterna mesmice. Enquanto isso, “Nós não vemos as parcas acabarem-nos, por isso as esqueçamos como se não houvessem⁴¹” (*OAMRR*, 1988, p. 333).

Sabendo-se que as parcas são cada uma das três deusas que presidiam a duração da vida, fica evidente que Ricardo Reis está tentando se consolar pelo fato de a vida estar passando e, automaticamente, conscientizando-se de que a morte está cada vez mais presente a cada dia.

Sendo assim, às vezes, parece querer libertar-se dos sentimentos negativos, procurando ver a beleza da vida por meio da natureza, enquanto é possível, isto é, antes que a morte chegue. “Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas, sorte se a sorte é dada⁴²” (*OAMRR*, 1988, p. 347). Entretanto, ainda assim, insinua um desfecho disfórico, já que o sujeito não comanda suas ações e desejos, posto que, como acredita no Fado acima de tudo, acha que independe dele. Dessa forma, só terá sol se o sol existir e sorte se lhe for concedida.

Até cantando as flores não consegue se afastar da morte, que é sempre uma constante, evitando, assim, que usufrua dos momentos felizes e prazerosos. “Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de perdê-las³⁰”. (*OAMRR*, 1988, p. 352).

⁴¹ “Deixemos, Lídia, a ciência que não põe” (1974, p. 162-164).

⁴² “Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge” (1974, p.152).

Parece invejar aqueles que, mesmo tendo consciência da certeza da morte, aproveitam a vida enquanto é possível. “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (OAMRR, 1988, p. 411). Estando, entretanto, o mundo que lhe é apresentado tão conturbado e violento é muito difícil contentar-se com ele. Reis, portanto, embora também cante em seus poemas as atrocidades do mundo exterior, continua preso ao seu mundo interior e contemplativo, não mudando suas atitudes frente ao espetáculo do mundo, como afirma Saramago:

A minha intenção – diz José Saramago – foi de confrontar Ricardo Reis e mais que ele a sua própria poesia... com um tempo e uma realidade cultural que de fato não tem nada a ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação (VALE, 1984, p.2).

Ao se observar o conjunto de odes escolhidas por Saramago, pode-se interpretar que é por meio dos trechos selecionados desses poemas que ele percorre todas as características mais marcantes da poética de Ricardo Reis, analisando-as e transformando a sua prosa de ficção e fazendo com elas um estudo sobre poesia, que é denominado, aqui, por ensaio crítico ficcionalizado.

Para realizar esse estudo em seu romance, Saramago faz um apanhado de mais ou menos 32 odes da obra do heterônimo pessoano Ricardo Reis, sugerindo um repensar sobre seus pressupostos a respeito da poesia e do ato de criação poética. Saramago parece ver em Reis uma fonte de entendimento de sua própria obra, como se ao recuperar Reis estivesse revisitando a si mesmo. Além disso, as odes parecem funcionar como uma fonte de estudo e reflexão constante. Sobretudo, pelo fato de que somente por meio da literatura é possível tornar-se “eternamente inscrito” (PESSOA, 1974, p. 57/58) e

multiplicar-se em vários seres: “Vivem em nós inúmeros” (PESSOA, 1974, p. 157).

Lendo as odes selecionadas por Saramago para compor sua obra percebe-se que os assuntos tratados vão ao encontro do próprio título do romance, pois se “o ano era o da morte” nada melhor do que repensar a vida e, conseqüentemente, sua obra, espelhando-se na do “outro” – Ricardo Reis - ou nele mesmo – Saramago, já que parece apropriar-se das odes de Reis.

Em linhas gerais, os assuntos tratados nas odes são: morte sempre constante, multiplicar-se em inúmeros para ter uma existência privilegiada, perseverar, pois, “cada coisa a seu tempo tem seu tempo” (PESSOA, 1974, p. 38- 39), conformidade com a vida e com o fado - “fiquemos mudos” (PESSOA, 1974, p. 57-58) -, consciência de que a felicidade não é permanente, desilusão com a vida, embora proclame que antes uma vida vil do que a morte. Assim, vê a vida como um jogo, talvez de xadrez ao estilo borgeano, em que as peças são mudadas, independentemente da ação do indivíduo, não acreditando na condução da vida pelo homem nem pelos deuses, sejam eles quais forem. “Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas, sorte se a sorte é dada” (PESSOA, 1974, p. 152).

Também são coerentes as odes escolhidas para fazer parte do romance, tendo por base as características do personagem Ricardo Reis criado por Saramago. Trata-se de um homem contemplativo, como não poderia deixar de ser, introspectivo, indeciso, inseguro, confuso, sem atitude, que não sabe se definir, não sabe direito porque veio do Brasil, nem se vai permanecer em Portugal, se abre consultório para exercer sua profissão ou não, se ama Marcenda ou Lídia, enfim parece estar sempre à espera. Aguarda com

conformismo e sem reação a morte que é sua única certeza e também a única certeza do ser humano, seja ele, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, José Saramago ou o leitor.

Saramago, ao abordar as odes de Ricardo Reis como uma das intertextualidades mais marcantes de sua obra, parece, de fato, adotar um tom ensaístico, já que ao longo de toda a obra vai seguindo os pressupostos teóricos de Montaigne, ensaiando (*exagiare*), ou melhor, examinando as ideias contidas na poesia e no fazer literário e, assim, descobrindo o quão significativos e valiosos são os pensamentos contidos nelas.

Ao analisar o emaranhado textual, criado por Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, sob óptica do ensaio, bem como examinar as discussões metalinguísticas travadas ficcionalmente entre Reis, Pessoa e o narrador saramaguiano, torna-se necessário, como já foi dito, conhecer as características atribuídas, pelo romancista, a seu personagem, para traçar um perfil sobre esse poeta, com a intenção de compreender melhor seus posicionamentos frente à arte, de modo geral, e, de modo particular, frente às formas de expressão literária - prosa e poesia.

As características mais significativas da personagem Ricardo Reis, vão sendo elencadas no romance ao mesmo tempo em que são abordados aspectos sobre sua poesia, fazendo-se uma relação entre Reis e sua arte, ou seja, tentando encontrar correspondência entre o que é defendido e o que é escrito pelo poeta, e é assim que a metalinguagem e a intertextualidade tornam-se mais evidentes no romance.

Aproveitando-se da existência do heterônimo pessoano, Saramago, ao recriá-lo, procura, de certa forma, explicar um possível mote que o teria levado a pensar na realização do romance, que soa tão fingido quanto a justificativa de Pessoa com relação à criação dos heterônimos:

uma vez que o Fernando Pessoa nunca disse quando é que morreu o Ricardo Reis – ao contrário do que sucede com o Alberto Caeiro – sou eu quem vai decidir quando é que ele morre. Uma vez que Fernando Pessoa disse que em 1919 o Ricardo Reis tinha emigrado para o Brasil sou eu quem decide que o Ricardo Reis regressa. (VALE, 1984, p.2).

Começa, assim, a constituição da personagem, usando-se, na maioria das vezes, fatos e características coincidentes aos utilizados por Pessoa, quando do nascimento de Ricardo Reis:

pega na caneta, e escreve no livro de entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil (SARAMAGO, 1988, p. 20-21).

Sabendo-se sempre que Ricardo Reis "é inúmeros segundo seu próprio modo de entender-se" (OAMRR, 1988, p. 27), Saramago lança essa informação como se fosse um ensinamento metalinguístico, complementando: "seu temperamento, na educação que recebeu, nos gostos clássicos para que se inclinou, um certo pudor também, quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação" (OAMRR, 1988, p. 393-4), ou seja, como se pela observação de sua obra fosse possível conhecer o próprio poeta. Embora, "não nos têm faltado conselhos desde os gregos e latinos", (SARAMAGO, 1988, p. 209), para o entendimento do "eu" e do mundo.

Essa busca constante por entender-se a si e a tudo é mais latente no ortônimo do que no heterônimo clássico. Contudo, a angústia provocada pela incerteza das coisas do mundo torna-se evidente e tem como tônica o passar do tempo que destrói tudo e conduz para a morte. Essa ideia também aparece com relação ao Reis saramaguiano, que acaba por concluir que a angústia provocada pelo passar do tempo destrói tudo:

O dia está de se lhe cantar aleluias, que são os avoés de quem não é grego, os canteiros estão cobertos de flores, tudo mais do que o suficiente para sentir-se um homem feliz se não alimentar na alma insaciáveis ambições. Ricardo Reis faz o inventário das suas, verifica que nada ambiciona, (OAMRR, 1988, p.322).

O Reis de Saramago também assim se caracteriza, como se pode verificar à certa altura de *O ano da morte de Ricardo Reis*, quando o narrador diz que “até Ricardo Reis, sóbrio homem, muitas vezes sentiu moverem-se dentro de si os refreados tumultos dionisíacos,” (OAMRR, 1988, p. 159), entretanto, privou-se “só por medo do seu corpo se não lançava no turbilhão, saber como estas coisas começam, ainda podemos, mas não como irão acabar”. (OAMRR, 1988, p. 159), por isso moderava-se: “deste freguês não há um só criado que possa afirmar, Bebia demais, levantava-se da mesa a cair” (OAMRR, 1988, p. 273).

Desde o princípio, Saramago vai formulando sua obra e deixa claro o tipo de personagem que irá criar, comentando que ele faz uso de “alguma latinização clássica” (p. 22), que “tem por mestres clássicos e modernos” (p.108), que a “este poeta já lhe sobejam musas inspiradoras” (p.106) e, além disso, suas odes funcionam como “uma poetização da ordem” (p.333). Além disso, às vezes, possibilita uma reflexão a respeito das palavras, dando indícios de que irá tratar da consciência da escrita, pois comenta: “é essa a insuficiência das

palavras, ou, pelo contrário, a sua condenação por duplicidade sistemática, uma palavra mente, com a mesma palavra se diz a verdade” (*OAMRR*, 1988, p. 327).

Logo em seguida, traz à tona a morte de Fernando Pessoa, declarando que o colocará de novo a desfrutar do mundo dos vivos para dialogar com Reis a respeito de suas odes e também sobre a literatura em si. Assim, Saramago o apresenta: “Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente” (p. 35), o que se pode entender como o culto de uma literatura consciente de si mesma. Fernando Pessoa, poeta e crítico, assim como seu heterônimo também poeta serão parceiros de Saramago na realização do ensaio que se estrutura na narrativa. Entretanto, nesse exame que se fará do romance construído, se dará mais destaque para a poesia do que para a prosa, por motivos óbvios. Tem-se, aqui, dois poetas e um prosador, que também é poeta, ainda que esteja dito que Ricardo Reis fatigava-se com “as páginas grandes e as prosa derramadas” (*OAMRR*, 1988, p. 51). Então, começa-se, finalmente, a ensaiar, a pensar, a ponderar, apesar de que “primeiro irá ler o verso e meio que deixou escrito no papel, olhar para ele com severidade, procurar a porta que esta chave, se o é, possa abrir, imaginar que a encontrou e dar com outras portas por trás daquela fechadas e sem chave” (*OAMRR*, 1988, p. 55). Nota-se, claramente, a discussão do trabalho árduo com a escrita.

E assim, segue com a consciência que “não são o fruto de um breve labor literário; são a destilação, lenta e meditada, de um labor” (Lima, 1946, p. 47), entre portas que são possíveis respostas ou interpretações para a poesia e para a arte, tentando encontrar respostas e achando outras portas, ou seja,

outras perguntas para a arte e também possíveis leituras que a arte possa proporcionar:

e há um momento em que se duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros. (OAMRR, 1988, p. 66).

Neste trecho, fica evidente o uso da metalinguagem para formular a discussão ensaística que Saramago levanta no romance sobre seu próprio fazer literário, já que é, exatamente, o procedimento descrito acima, ou seja, a recuperação de pedaços avulsos e corroídos das odes, que ele criticamente traz para o questionamento, fazendo disso um o recurso, utilizado por ele mesmo, na construção de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Um pouco mais adiante, lança uma reflexão sobre o ofício de escritor, usando a pele de seu representante – Ricardo Reis.

São horas de almoço, o tempo foi-se passando nestas caminhadas e descobertas, parece este homem que não tem mais que fazer, dorme, come, passeia, faz um verso por outro, com grande esforço, pensando sobre o pé e a medida, nada que se possa comparar ao contínuo duelo do mosqueteiro D'Artagnan, só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos, e no entanto este também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registro do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo Del camin di nostra vita, ou, Menima e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições (OAMRR, 1988, p. 70- 71).

Como fica claro, Saramago busca uma referência no clássico Camões, dentre outros, para ratificar a ideia de que está a tratar da literatura. Além disso, o escritor sempre usará as figuras de Ricardo Reis e Fernando Pessoa colocando-os em diálogos sobre assuntos que se façam pertinentes para que a discussão sobre o fazer literário se concretize. Ricardo Reis, por sua vez, por saber-se “inúmeros”, ao conversar com Fernando Pessoa impõe uma discussão. “Nenhum vivo pode substituir um morto, Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto, Bem dito, com essa faria você uma daquelas odes”. (*OAMRR*, 1988, p.82).

Nesse momento, Fernando Pessoa aproveita-se para fazer uma crítica à poesia de Reis, insinuando que os poemas do heterônimo têm sempre os mesmos temas e motivos, tendendo para a morte. Além disso, quando Reis afirma ter feito uns versos novos, Fernando Pessoa não deixa de julgá-los como previsíveis, talvez por ele ser sua criação; afinal, o criador é o grande conhecedor daquilo que cria e também pelo fato de serem conscientes de que sabiam “tudo um do outro” (*OAMRR*, 1988, p. 362). Mesmo assim, Reis “debateria consigo mesmo se sim ou não leria o poema que dedicara a Marcenda” (*OAMRR*, 1988, p. 360). Como pode ser visto no trecho abaixo:

Não voltou a ter notícias de Marcenda, Nem uma palavra, eu é que escrevi, há dias uns versos sobre ela, Duvido, Tem razão, são apenas uns versos em que o nome dela está, quer que lhos leia, Não, Porquê, Conheço os seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer, novidade seria só o nome da Marcenda, e deixou de o ser (*OAMRR*, 1988, p. 360).

Além de proporcionar, por meio do romance, uma análise ensaística sobre o fazer poético, Saramago, estende esse questionamento a outras formas de expressão, nunca perdendo de vista o ponto chave de seu estudo – a arte. Por isso leva Ricardo Reis ao teatro e este, ao observar a peça

apresentada faz um comentário que pode ser entendido como uma síntese do que se pode chamar de mímese, ou seja, termo que por sua essência está relacionado à literatura e a arte. Além disso, na passagem que se apresenta em seguida, mostra-se de forma destacada a presença do crítico que, assim como em outros momentos, surge para analiticamente julgar, neste caso a peça teatral.

reflete sobre o que viu e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supõe ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. (OAMRR, 1988, p. 109-110).

Quanto a esse episódio, o narrador, sempre com um olhar crítico e sensato, lança comentários irônicos a respeito dos pescadores de Nazaré, nos quais a produção de “Tá Mar” baseou-se para elaborar a peça: “pagaram-lhes a viagem e a hospedagem para que o povo possa participar de criação artística” (OAMRR, 1988, p. 107), continuando de forma ainda mais irônica: “é isto a comunhão da arte” (OAMRR, 1988, p. 112). Após o término da peça teatral, Reis, ao dialogar com Marcenda, explica como lhe pareceu a encenação:

Marcenda perguntou a Ricardo Reis se gostara da peça, ele respondeu que sim, ainda que lhe parecesse que havia muito de artificial naquela naturalidade de representação, procurou explicar melhor, Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito, Mas gostou ou não gostou, insistiu Marcenda, Gostei, resumiu ele, uma só palavra teria sido suficiente. (OAMRR, 1988, p. 126).

Quando diz que “afinal uma só palavra teria sido o suficiente”, sugere que, a grosso modo, as pessoas não estão preocupadas com o real valor artístico e estético que as artes, de um modo geral, deveriam ter. Umberto Eco em seu *Pós-escrito a O nome da Rosa* faz um percurso em que traça os pressupostos teóricos para a realização de seu romance. De forma similar, Saramago também, às vezes, parece lançar ensinamentos, por meio do ensaio crítico ficcionalizado, de como se constrói um romance, ou melhor, dá algumas dicas do que não se deve fazer para realizá-lo. Deixa claro a crítica a escritores de romances que relacionam mal as ideias, tecendo um fio narrativo frágil e mal estruturado, pois assim não se trataria “de um bom livro, desses que tem lugar na literatura. (p. 138).

Ricardo Reis demora-se ainda um pouco, liga a telefonia na altura vem que estão a transmitir A Lagoa Adormecida, são acasos, só num romance se aproveitaria esta coincidência para estabelecer forçados paralelos entre uma laguna silente e uma rapariga virgem, (OAMRR, 1988, p. 133-34).

“A história preocupa-se pouco com as artes da composição literária” (SARAMAGO, 1988, p. 341). É possível interpretar que o que se está fazendo aqui é um questionamento sobre o cânone literário, já que fica implícita a pergunta: quais livros teriam de ter lugar na literatura e quais não mereceriam esse posto? E ainda outras dúvidas que surgem por consequência da primeira: quais são os critérios usados para se estabelecer o cânone? Esses critérios são realmente válidos? O que se deve ler? E, se existe uma ordem, em que ordem esses textos devem ser lidos? Saramago, por meio do narrador, parece responder tais questões e direcionar uma trajetória a ser seguida.

Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e a prolixidade do mundo. Começará por aqueles títulos que a ninguém deveriam escapar, os livros de estudo, assim vulgarmente chamados, como se todos os livros o não fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se vai beber e a autoridade que lhe vigia o caudal, neste caso de Ricardo Reis, aluno que foi de jesuítas, podemos fazer uma ideia aproximada, mesmo sendo os nossos mestres tão diferentes, os de ontem e os de hoje. Depois virão as inclinações da mocidade, os autores de cabeceira, os apaixonamentos temporários, os Werther para o suicídio ou para fugir dele, as graves leituras da adultidade, chegando a uma certa altura da vida já todos, mais ou menos, lemos as mesmas coisas, embora o primeiro ponto de partida nunca venha a perder a sua influência. (OAMRR, 1988, p. 141).

De forma irônica e, até mesmo cômica, Reis se lembra do aviso de Fernando Pessoa que diz que quando se morre, a primeira capacidade que se perde é a da leitura. Por isso, banaliza a existência humana dizendo que quando se morre já nada importa, poetas e bandidos tornam-se todos iguais. O que fica depois da morte são as “histórias” e “estórias” de um e de outro, isto é, só o que poderá ser lembrado e recontado ou o que ficou registrado pela escrita, por isso se faz necessário entendê-la, questioná-la, analisando sua composição, seja em forma de prosa, seja em forma de verso, por meio de uma reflexão mais longa e apurada – o romance-ensaio.

Seguindo esse pensamento, o próprio Reis se auto-avalia quanto à sua criação poética, demonstrando a total consciência que tem de seu fazer literário. “Quantas vezes já terei eu escrito isto doutras maneiras” (OAMRR, 1988, p. 179). A repetição dos temas e motivos de suas poesias parece inquietá-lo e incomodá-lo. Fica a pensar que depois que algo já está feito, pode ser considerado simples, mas, de fato, geralmente, houve um trabalho árduo para realizá-lo. Segundo Eco (1985, p. 14), “Quando o autor nos diz que

trabalhou no *raptus* da inspiração, está mentindo. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*". Quanto a isso, Saramago argumenta, usando Marcenda e Ricardo como personagens do cenário da explicação sobre a obra de arte:

Marcenda descia entre os canteiros sem flores, Ricardo Reis subiu ao seu encontro, Estava a falar sozinho, perguntou ela, Sim, de certa maneira, dizia uns versos escritos por um amigo meu que morreu há uns meses, talvez conheça, Como se chamava ele, Fernando Pessoa, Tenho uma vaga ideia do nome, mas não me lembro de alguma vez ter lido, Entre o que vivo e a vida, entre quem estou e sou, durmo numa descida, descida em que não vou, Foram esses os versos que estive a dizer, Foram, Podiam ter sido feitos por mim, se entendi bem, são tão simples, Tem razão, qualquer pessoa os poderia ter feito, Mas teve de vir essa pessoa para os fazer, É como todas as coisas, as más e as boas, sempre precisam de gente que as faça, olhe o caso dos *Lusíadas*, já pensou que não teríamos *Lusíadas* se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem *Lusíadas*, (OAMRR, 1988, p. 183).

A respeito da dificuldade que se impõe ao ato da escrita, a personagem Marcenda aponta um posicionamento contrário ao defendido pelo crítico Umberto Eco. Esse fato parece despertar em Ricardo Reis um sentimento de que é motivado pelo fato de que, às vezes, a arte não recebe o seu devido reconhecimento, sendo tratada como algo banal e que pode ser substituída ou feita a qualquer hora sem nenhuma preparação. Tendo em mente que, na verdade, a arte transforma o mundo, "ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens" (OAMRR, 1988, p. 98).

"A arte é a fuga da emoção pessoal" (ECO, 1985, p. 33), ou seja, dá-se pelo distanciamento entre o indivíduo e aquilo que este produz, sendo, geralmente, uma porção um pouco menor do que se quereria expressar

realmente. A mesma relação acontece entre a palavra e o pensamento, como explica o narrador de Saramago:

razão tinha aquele francês que disse que a palavra foi dada ao homem para disfarçar o pensamento, enfim, teria razão o tal, são questões sobre as quais não devemos fazer juízos peremptórios, o mais certo é ser a palavra o melhor que se pode arranjar, a tentativa sempre frustrada para exprimir isso o que, por palavra, chamamos pensamento. (OAMRR, 1988, p. 217).

Isso conduz o narrador a ponderar os pensamentos que levam Ricardo Reis à sua criação poética. Por um lado, os temas de suas composições são tão ligados à natureza; por outro, às vezes, parece desprezá-la, ou simplesmente, encará-la sob um outro prisma.

Ao fundo dessa rua já se vêem as palmeiras do Alto de Santa Catarina, dos montes da outra Banda assomam pesadas nuvens que são como mulheres gordas à janela, metáfora que faria encolher os ombros de desprezo a Ricardo Reis, para quem, poeticamente, as nuvens mal existem, por uma vez escassas, outra fugidia, branca, e tão inútil, se chove é só de um céu que escurece porque Apolo velou a sua face. (OAMRR, 1988, p. 218).

O fato é que a palavra pode ser usada em infinitas construções diferentes e, até, a falta de palavra – o silêncio – é passível de leitura, ou seja, “quer queiramos quer não voltamos sempre às palavras” (OAMRR, 1988, p. 343). Intimamente relacionados a isso estão as formas de expressão literária, pois “cada gênero transitando para o seu contrário, ou oposto, ou complementar” (OAMRR, 1988, p. 219) tende a transfigurar-se em novas significações.

“Por isso é fascinante a linguagem” (OAMRR, 1988, p.273). Por meio dela, é possível ficcionalizar o encontro de Ricardo Reis e Fernando Pessoa, atendendo a um possível desejo deste. “Meu caro Ricardo, nós devíamos ter

convivido mais” (*OAMRR*, 1988, p. 333) e, acima de tudo fazê-lo ajudar a avaliar a poesia de seu heterônimo, fazendo com que Reis também reflita sobre ela. “Deixe que lhe diga, sem ser para o lisonjear, você, como poeta, não é nada mau”. (*OAMRR*, 1988, p. 275) “Reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização da ordem” (*OAMRR*, 1988, p. 333). Depois disso, Ricardo Reis “olha-se a si mesmo e torna a ver-se aluno dos jesuítas, infringindo a disciplina e a regra sem nenhuma outra razão que existirem regra e disciplina” (*OAMRR*, 1988, p. 205). E pensa, “parece até que voltamos aos deuses da antiguidade” (Saramago, p. 281).

Então, Ricardo Reis, simula explicar-se, posto que “os poetas são aqueles eternos insatisfeitos” (*OAMRR*, 1988, p. 298), usando parte importante de suas odes, reflete sobre as referências às musas:

Não são mulheres verdadeiras, mas abstracções líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece esse nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Clóe, veja lá o que são coincidências, eu há tanto anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada. (*OAMRR*, 1988, p. 297-98).

E continua argumentando a explicação de que “escrevendo alguns versos, envelhecendo, ocupando, duma certa maneira, o lugar daquele que morrera, mesmo que ninguém se apercebesse da substituição” (*OAMRR*, 1988, p. 325) poderia continuar contribuindo para enriquecer o mundo, tentando encobrir “um silêncio que fosse melhor que as palavras” (*OAMRR*, 1988, p. 328), já que “são essas as melhores palavras, as que nada dizem” (*OAMRR*, 1988, p. 330).

Em outros momentos, um pouco mais tenso e com a criticidade mais apurada, “voltou a ler, a escrever versos, senão a emendá-los, rasgou alguns que não valia a pena guardar” (OAMRR, 1988, p. 346). E ainda ficou pensando em como se refeririam a ele depois que morresse e, ironicamente, comenta:

Ricardo Reis deixou voar o pensamento, à deriva, que alcunha me ficaria bem a mim, talvez, o Médico Poeta, o Ida e Volta, o Espiritista, O Zé das Odes, o Jogador de Xadrez, o Casanova das Criadas, o Serenata ao Luar, (OAMRR, 1988, p. 349) .

O tema da morte o faz lembrar de um dos mais expressivos poetas portugueses – Camões – morto já há tempos. E então, surgem as conjecturas do narrador de Saramago sobre como seria um encontro entre Camões e Fernando Pessoa.

Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça de Luís de Camões, sentado num daqueles bancos como quem vem apanhar a brisa, o mesmo desafogo procuraram famílias e outros solitários, e a luz é tanta como se fosse dia, as caras parecem elas tocadas pelo êxtase, percebe-se que seja esta a Festa da Raça. Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem. (OAMRR, 1988, p. 349).

Pode-se prever uma possível situação conflitante entre Camões e Pessoa, imaginada pelo narrador, na qual ambos discutiriam sua poesia. E Como “não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça” (*OAMRR*, 1988, p. 370), está Ricardo Reis novamente a pensar, em sua poesia, em como Marcenda agiria se soubesse que ele é poeta. Ele diria “sou poeta, num tom assim desprendido, de quem não atribui à prenda grande importância” (p.297). Sabe-se que este tom de modéstia não é verídico, pois, “mais vaidoso que um poeta só um poeta mais pequeno” (*OAMRR*, 1988, p.275).

Depois de repetir para si mesmo suas odes no intuito de entendê-las ou explicá-las, posto que “ficará sempre uma palavrinha por dizer” (*OAMRR*, 1988, p. 182), ou seja, uma reflexão a fazer, Ricardo Reis percebe-se pequeno diante do universo das palavras, assim, “não chegou a saber que palavras foram essas, paciência, a vida não pode chegar a tudo” (*OAMRR*, 1988, p. 379). Dessa forma, pensa que assim vai se completando a vida e chegando-se à morte, aprendendo-se que “no destino, mais vale saber passar silenciosamente e sem desassossegos grandes,” (*OAMRR*, 1988, p. 379). E Ricardo Reis tem consciência que “a roda do destino já começou a dar essa volta” (*OAMRR*, 1988, p. 381). E percebe que tudo isso “são imagens, metáforas, comparações que não terão lugar na rigidez duma ode, mas ocorrem em horas matinais, quando o que em nós pensa está apenas sentindo” (*OAMRR*, 1988, p. 383). Tal afirmação sugere uma autocrítica do próprio poeta em relação a seus versos, já que por mais que lutasse com as palavras, suas odes sempre abordavam os mesmos temas.

A lição que se pode retirar de Reis e Pessoa, trazidos para essa análise por meio de Saramago, é que Reis “hoje escreveria outros versos se fosse

capaz de escrever” (OAMRR, 1988, p. 400). Porque a palavra está em constante mutação, assim como o homem, que se faz com palavras. Além disso, há de se considerar a criticidade e a busca pela perfeição implícitas nas leituras e releituras que podem ser feitas e nas escrituras e reescrituras que são feitas em *O ano da morte de Ricardo Reis*, transformando, assim, o texto em um romance-ensaio.

“Um poeta é capaz de sentir a inquietação” (OAMRR, 1988, p.406) e ter a coragem de enfrentá-la para revelar-se. Por isso, a necessidade da prosa ou da poesia, “arte da ilusão” (OAMRR, 1988, p. 235), estar em constante aprimoramento: “reler, medir, ponderar e corrigir desde o princípio as odes” (OAMRR, 1988, p. 241), formando a partir delas conceitos e teorias. “Rever e emendar os poemas para o livro de um futuro dia” (OAMRR, 1988, p. 224). Livro este que abrangeria a prosa, a poesia, a crítica, formando um complexo metalinguístico e intertextual – o ensaio crítico ficcionalizado.

Para que isso aconteça, provavelmente, o que ocorre no romance é a junção de todas essas faces de Saramago: o poeta, o dramaturgo, o crítico e o prosador. Só assim, não descartando nenhuma delas, tornar-se-ia mais coerente e facilitador entender como se dá a presença dos vários Saramagos, cada um com suas tendências e influenciando o romance ao seu modo, tendo objetivos bem definidos, quando da realização de *O ano da morte de Ricardo Reis*, posto que este romance abarca uma gama de discussões em seu contexto que fogem de um simples enredo, criando uma escritura que está em um outro nível. Fica claro que não se trata apenas de um romance, mas de um texto que ganha características de um ensinamento, metalinguístico, por excelência – o ensaio.

O ano da morte de Ricardo Reis parte de umas das criações do poeta Fernando Pessoa, o heterônimo pessoano Ricardo Reis, passa pela própria criação desse heterônimo, aproveitando-se de suas odes na construção do romance, até chegar ao momento da recriação da criação, isto é, o Ricardo Reis saramaguiano, podendo-se até entendê-lo como um heterônimo do heterônimo.

É nesse emaranhado de criações e recriações, em que criador e criatura se confundem, que surgem as discussões acerca da poesia, da palavra em si e do fazer poético, embasando-se essas reflexões na função metalinguística da linguagem e nas teorias a respeito da intertextualidade, para formular seu ensaio.

O percurso traçado por Saramago desde o princípio do romance aponta para a revisitação de algo deixado para trás. Primeiramente, isso é feito de forma concreta e de maneira objetiva pelo seu personagem, Ricardo Reis, que volta a Portugal depois de dezenove anos. Em seguida, esse retorno é realizado por Fernando Pessoa, também personagem recriado por Saramago, que volta da morte à vida para ainda tentar gozar algum tempo que lhe resta, embora saiba que sua volta é efêmera, assim como a vida o foi também. Depois, o regresso é feito pelo próprio Saramago, no momento em que recupera as odes de Ricardo Reis, tão conhecidas de José Saramago, já que é um leitor assíduo delas desde os dezenove anos, e as incorpora à construção de sua narrativa. Todas essas retomadas proporcionam outras tantas, seja por meio da alusão, da referência, da inferência, ou da intertextualidade.

Todos esses aspectos permitem concluir que Saramago, ao propor um texto tão rico em informações e tão denso de reflexões, pode querer apontar

para algo ainda maior, ou seja, como se o texto deixasse de ser um romance, como tantos outros, para assumir o caráter de um romance-ensaio, isto é, um teoria sobre a poesia e, conseqüentemente, sobre a literatura. Essa tendência de Saramago em querer, de certa forma, teorizar, parece repetir-se, de modo similar, no romance *Manual de pintura e caligrafia*, quando trata da pintura e, conseqüentemente, mais uma vez, da arte. Dessa forma, pode-se considerar que os romances de José Saramago sejam vistos como ensaios críticos, que se constroem por meio da prosa de ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O romance contém em si a aberta
possibilidade de se transformar
num lugar literário, capaz de receber
como um grande, convulso e sonoro mar,
os afluentes torrenciais da poesia, do
drama, do ensaio e também da ciência e da
filosofia tornando-se a expressão de um
conhecimento, de uma sabedoria⁴³.*

No momento da leitura dos romances *Manual de Pintura e Caligrafia* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, a sensação que se tem é justamente a idéia apresentada na epígrafe acima, de que se está diante de um texto, no qual a densidade da expressão literária é amplamente alargada, tornando-se quase indizível, sem classificação devido à quantidade de discursos que se mesclam e se completam, formando a tecitura da narrativa.

Em romances como *Manual de Pintura e Caligrafia* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, a narrativa funciona como veículo de expressão do mundo e de explicação de si, ou seja, ocorrem dois percursos narrativos: narra-se a si mesmo enquanto narram-se histórias, sempre denotando preocupação com a linguagem, demonstrando a necessidade de se refletir sobre o momento da escrita.

Os dois personagens, H. e Reis, respectivamente, têm características em comum muito fortes, ambos querem encontrar-se, entender-se, por isso ficam deambulando pela cidade a procura de algo em que se encaixem como seres atuantes no mundo em que vivem, representando o próprio romancista que procura entender o seu ofício de escritor, seja por meio da discussão

⁴³ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 137-138.

travada entre a pintura e a escrita, seja pela interligação entre a prosa e a poesia.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, durante o desenvolvimento dos cinco “exercícios autobiográficos” e dos seus respectivos comentários, que compõem a extensa parte intermediária do romance, H., o aprendiz da escrita, preserva as categorias narrativas consagradas pela tradição, pois, ao narrar a viagem que fez, direciona o olhar para a ação de uma personagem que se desloca num determinado espaço durante um tempo cronologicamente marcado, sujeitando-se às regras da lógica temporal e da lógica causal que presidem a sequência dos fatos. No entanto, o viés ensaístico com que os narradores saramaguianos produzem seus discursos narrativos conduzem à interpretação da tônica fundamental da produção ficcional de José Saramago, não só no *Manual de Pintura e Caligrafia*, como também em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Ao abordar, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, questões sobre a construção poética, ocupando-se, para isso, do espaço romanesco, Saramago sugere que os limites entre esses dois gêneros literários são tênues, podendo ser rompidos para o enriquecimento textual. Entende-se que tal ruptura só é possível de se concretizar porque é dentro do gênero romance que se dá a abertura para a assimilação de outras formas de expressão literária, inclusive, até mesmo, o caráter de ensaio com que se procurou interpretar o texto. Essa tendência de Saramago em querer, de certa forma, teorizar sobre o ato do fazer literário, repete-se, de modo similar, no romance *Manual de pintura e caligrafia*, quando trata da pintura e da escrita e, conseqüentemente, mais uma vez da arte de criação.

O exercício artístico da pintura, o exercício poético da escrita e a elaboração da linguagem canalizam o olhar do artista, no caso, do narrador, para o próprio fazer. Ao tratar a literatura ficcional de José Saramago como aquela que, singularmente, nos expõe o seu processo de criação, por meio de um viés ensaístico, depara-se com a produção de um escritor que se insere no espaço entre uma pergunta e uma resposta, sempre questionando seu fazer, o seu ofício, com o intuito de encontrar uma resposta, ou encontrar-se apenas.

Tanto o tratamento do tema quanto a forma textual singularmente assumida em cada obra correspondem, de forma abrangente, ao espelhamento pretendido pelo ficcionista que experimenta, a maneira de Michel de Montaigne, ser pintor, escritor, poeta, crítico, historiador, filósofo, dentre tantas outras facetas/vozes que aparecem nos romances *Manual de pintura e caligrafia* e *O ano da morte de Ricardo Reis*.

De acordo com Santilli, o romance, por conta do reflexo de um momento de crise do gênero, liberta-se da tirania das regras que evoca, desfazendo “a imagem de um universo estável, coerente, unívoco, inteiramente decifrável, o discurso ficcional deixa de ser um bloco endurecido” (SANTILLI, 1979, p. 181), passando a ser um lugar de experimentação com tendência a tornar-se um espaço híbrido, dando possibilidade para a atitude ensaística despontar.

Tanto no *Manual de pintura e caligrafia* quanto no *Ano da morte de Ricardo Reis* o narrador expõe ao leitor os arcabouços da sua construção lingüística, as suas dúvidas e as dificuldades no momento da expressão por meio da escrita. Durante todo o desenvolvimento dos romances, demonstra uma intenção básica de mostrar os artifícios assumidos, no momento da

escrita, por contestação às formas tradicionais de um tipo de escrita que não debate as características da criação literária.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, volta aos clássicos da literatura portuguesa como, Luiz de Camões, Fernando Pessoa e o heterônimo Ricardo Reis, dentre outros, mantendo com eles um diálogo constante por meio de seu texto e, principalmente, por meio de seus intertextos. Esse reencontro com os clássicos e mestres é primordial para a construção da narrativa, já que esta tem como fios condutores a discussão intertextual e metalinguística que apontam para a perspectiva de conceituar ou teorizar a arte, de modo geral, assim como a poesia, em particular, e, principalmente, tecer reflexões ensaísticas sobre o fazer literário.

Já em *Manual de pintura e caligrafia*, o pintor H. busca parceria e ensinamento para construção de sua narrativa com Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau e Marguerite Yourcenar. Além disso, ao tratar da pintura, o narrador-personagem se coloca a comentar sobre obras e museus, procurando cumplicidade com pintores como: Michelangelo, René Magritte, Pablo Picasso, Goya, dentre tantos outros. A artimanha de trazer para dentro das narrativas todas essas figuras renomadas da cultura universal sugere a necessidade de Saramago em ter o testemunho e a aprovação de seus mentores culturais no momento da concretização de sua reflexão sobre as artes pictóricas e literárias.

O resgate e as citações de autores consagrados pela tradição conferem funcionalidade à elaboração da discussão ensaística, produzindo diretrizes discursivas fundamentais aos novos rumos que o romance com pendor ensaístico propõe: a intertextualidade e a metalinguagem funcionando como

força motriz da organização narrativa, produzindo o que o que é chamado, aqui, de romance-ensaio elaborado pela escrita de Saramago.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGUILERA, Fernando Gomez. José Saramago: a consciência dos sonhos (cronobiografia). Lisboa: Caminho, 2008.
- ARIAS, Juan. José Saramago: el amor possible. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. Teoria da literatura. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- AUERBACH, E. *Mímesis*. A representação da realidade na literatura Ocidental. Trad. Suzi Frankl Sperber. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Michail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. Teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2ª ed. Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E.G.G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- BASTOS, Baptista. *José Saramago – Aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERRINI, B. (Org.). José Saramago: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

_____. *Ler Saramago. O romance*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1998.

BORGES, J.L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

CALVINO, Ítalo. O cavaleiro inexistente. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *De cegos e visionários*. In: José Saramago: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

CÉU E SILVA, João. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2009.

COELHO, Maria da Conceição; AZINHEIRA, Tereza;. *Uma leitura de Memorial do Convento*. Chiado: Editora Bertrand, 2004.

COSTA, Horácio. José Saramago: o período formativo. Lisboa, Caminho, 1997.

COSTA PINTO, Manuel da. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 3.ed. Trad. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERREIRA, Sandra Aparecida. Da estátua à Pedra (A fase Universal de José Saramago). São Paulo, 2004. (Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GROSSEGESSE, Orlando. Saramago lesen. Berlim: Edition Tranvía, 2.ed. 2009.

HUICI, Adrián. *Perdidos en el laberinto*. Colóquio Letras, n. 151-152, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria de paródia*. Lisboa, Edições 70, 1989.

JENNY, Laurent. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Armado. Trad. Paulo Quintela, 1976.

KOTHE, Flávio. *Intertextualidade e literatura comparada*. In: Literatura e sistemas intersemióticos.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. L. H. França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Silvio. *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*. São Paulo, Saraiva & Cia. Editores, 1946.

MEDINA, Cremilda. *Viagem a literatura portuguesa contemporânea*. São Paulo, Nórdica, 1983.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1990.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no Convento*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993 (Prismas).

_____. Saramago e a ficção Latino-Americana. *Revista Letras* nº 30, São Paulo, 1990. p. 141-152.

PAZ, Otávio. O desconhecido de si mesmo. In: *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa – alguém do eu – além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obras completas*. Edições Ática. Lisboa, 1974.

REIS, Carlos. Diálogos com José Saramago. Lisboa, Caminho, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quiron, 1979.

SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. Lisboa: Editorial Caminho, 1947.

_____. *Os poemas possíveis*. Portugal: Portugália Editora, 1966.

_____. *Provavelmente Alegria*. Lisboa: Livros Horizonte, 1970.

_____. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editora Arcádia, 1971.

_____. *A bagagem do viajante*. Lisboa: Editora Futura, 1973.

_____. *As opiniões que o DL teve*. Lisboa: Seara Nova, Editorial Futura, 1974.

- _____. *O ano de 1993*. Lisboa: Editorial Futura, 1975.
- _____. *Os apontamentos*. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- _____. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Objeto Quase*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.
- _____. *Que farei com este livro?* Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- _____. *A noite*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- _____. *Levantado do Chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.
- _____. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.
- _____. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *A Jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- _____. *A Segunda vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- _____. *História do cerco de Lisboa* (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- _____. *In Nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Cadernos de Lanzarote* (Diário I-V). Editorial Caminho, 1994.
- _____. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- _____. *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- _____. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Folhas Políticas (1976-1998)*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

- _____. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A Maior Flor do Mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.
- _____. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *As Intermittências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *As pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

_____. *Lugares da ficção em José Saramago*. O Essencial e Outros Ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VALE, Francisco. *José Saramago sobre "O ano da morte de Ricardo Reis"*: Neste livro nada é verdade e nada é mentira. In: JL- Jornal de Letras, Artes e Idéias. Ano IV, nº 121, 30/10 a 05/11/84, p. 02 e 03. Lisboa: Publicações Projornal, 1984.

VASCONCELOS, José Carlos de. *Conversas com Saramago*. Lisboa: Visão, 2010.

VIEGAS, F. José. Saramago. *Ler/ Livros & Leitores*, Lisboa, n. 6, 1989.

WELLEK, René . Teoria da Literatura. Publicações Europa-América, 5 ed. s/d.