

ELIELSON ANTONIO SGARBI

A POESIA DE JOSÉ SARAMAGO: análise de *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *O Ano de 1993*

ASSIS
2013

ELIELSON ANTONIO SGARBI

A POESIA DE JOSÉ SARAMAGO: análise de *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *O Ano de 1993*

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social)

Orientadora: Dra. Sandra Aparecida Ferreira

ASSIS
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko – CRB8/9116

S285p Sgarbi, Elielson Antonio
A poesia de José Saramago: análise de *Os poemas Possíveis, Provavelmente Alegria* e *O ano de 1993* / Elielson Antonio Sgarbi. – Assis, 2013
135 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientadora: Dra. Sandra Aparecida Ferreira

1. Saramago, José - 1922-2010. 2. Poesia portuguesa -
Crítica e interpretação. 3. Semiótica e literatura. I. Título.

CDD 869.3

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Sandra Aparecida Ferreira, pela solicitude, dedicação e paciência, a quem devo a consecução desta dissertação;

À Coordenadora da Cultura Inglesa São Carlos, Ana Laura Thompson, e a José Ricardo Aggio, coordenador da E.E. Jânio Quadros por me propiciarem os afastamentos necessários ao desenvolvimento da pesquisa;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da UNESP-Assis, especialmente a Marcos Francisco D´Andrea, pela solicitude e apoio constantes.

Aos meus pais, Carlos e Santana, e à minha avó Maria, por sempre estarem do meu lado em todos os momentos da consecução deste trabalho;

Às iluminações: Bruna Medeiros Hamabata, Barbara Hauber, Carmen Chapple, Delvanir Lopes, Fernanda Buzzon, Elaine Cristina Barbui, Laysa Eline Veludo, Maria de Lourdes P. Massari, Michelli Orsi, Monique Mendes, Polyana Patto, Tatiana Bauso e Vera Mass.

A minha arte consiste em tentar mostrar que não existe diferença entre o imaginário e o vivido. O vivido podia ser imaginado, e vice-versa.

José Saramago

SGARBI, E. A. *A Poesia de José Saramago: análise de Os Poemas Possíveis, Provavelmente Alegria, O Ano de 1993*. 2013. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

A dissertação analisará construções imagéticas e estilísticas do escritor português José Saramago nas obras *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970) e *O Ano de 1993* (1975), procurando estabelecer as diferenças e semelhanças entre as três obras mencionadas, tendo como foco o percurso figurativo e temático dos poemas, por meio da atenção ao rigor da construção, à tipologia dos versos e seus padrões rítmicos, aos campos semânticos e efeitos estilísticos.

A dissertação também procurou estabelecer as relações entre lirismo e descrição; contenção irônica e fixação pelo problema limiar da arte e da poesia apresentadas pelo eu-lírico; uso de recursos retórico-poéticos; relação com arquétipos e mitos da memória coletiva; recortes epigramáticos; atributos simbólicos de conceitos chave (por exemplo: mar, terra, pedra, silêncio, palavra); construção da paisagem e seus componentes recorrentes (luz, sombra, água, terra, árvores, corpo), com vistas a compor o rol de motivos característicos à obra em análise.

A análise, portanto, procurou realizar uma leitura que apreendeu as figuras de linguagem, a criação de imagens oníricas e a presença de conteúdos temáticos que atualizam assuntos de um repertório universal, com vistas a compor uma síntese das formas, imagens e temas recorrentes responsáveis pela configuração da linha poética do autor nas três obras consideradas, apontando nelas linhas convergentes e variantes.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; José Saramago; *Os Poemas Possíveis*; *Provavelmente Alegria*; *O ano de 1993*; Poética.

SGARBI, E. A. *José Saramago's poetry: analysis of Os Poemas Possíveis, Provavelmente Alegria and O Ano de 1993*. 2013. 135 f. Dissertation (Master's degree in Letters) - Faculty of Sciences and Letters, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT

The dissertation analyzed the imagery and stylistic construction of José Saramago in *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* and *O Ano de 1993*, aiming to establish differences and similarities between the three poetic works of José Saramago apart from focusing on the figurative and thematic itinerary of the poems through the attention given to rigor of construction, typology of the verses and its rhythmical patterns, semantic field and stylistic effects.

The present dissertation sought to draw a parallel between lirism and description, ironic contention, fixation by the problem of threshold of art and poetry suggested by self-lyric; use of rhetorical-poetic resources; relationships with archetypes and myths of collective memory, epigrams; symbolic attributes to key concepts (sea, earth, rock, silence, word) the construction of landscape and its components (light, shadow, water, earth, trees, body), with the objective of showing the range of motives typical of the works mentioned.

Therefore, the dissertation also analyzed the language, the creation of oniric images and the presence of thematic contents which may refer to subjects of a universal repertoire, aiming to compose a synthesis of forms, images and recurrent themes responsible for the poetic trait of Saramago in his three poetic works, pointing out convergent and variant characteristics.

Key words: Portuguese Literature; José Saramago; *Os Poemas Possíveis*; *Provavelmente Alegria*; *O ano de 1993*; Poetry.

SUMÁRIO

DAS POSSIBILIDADES DA POESIA.....	09
1. OS POEMAS POSSÍVEIS.....	18
1.1. Poemas a boca fechada: a poética da militância e do engajamento....	20
1.2. Mitologia: a orfandade do homem.....	30
1.3. Nesta esquina do tempo.....	36
2. PROVAVELMENTE ALEGRIA.....	40
2.1. Da imagem à poesia.....	43
2.2. Antítese poética.....	54
2.3. Multiplicidade poética.....	66
3. O ANO DE 1993: UM HÍBRIDO DE POESIA E PROSA.....	75
3.1. O inferno da tortura.....	84
3.2. Ecos da tradição distópica.....	92
3.3. Orwell e Saramago: política, militância e literatura.....	96
CONCLUSÃO.....	109
REFÊRENCIAS.....	113
ANEXOS.....	119

DAS POSSIBILIDADES DA POESIA

Quando se fala de poesia, não se pode deixar de fora o ritmo, o som e o acento, até mesmo porque, muitas vezes, são estes elementos que dão vida à textualidade poética, potencializando, redimensionando e recriando um novo mundo, muitas vezes, avesso ao nosso. Entretanto, esses elementos, presentes em muitas obras, desaparecem em algumas outras, e nem por isso deixam de ser poesia, firmando sua temática através de outros elementos, como a poesia narrativa, muitas vezes, privadas de rimas e acento.

Mas de onde vem a poesia? Em que circunstâncias o poeta transforma a palavra em vida, magia, ou vitalidade? O escritor Jorge Luis Borges (2011) sustenta que o poeta transforma suas vergonhas, humilhações, decepções e desventuras em matéria-prima para sua arte. Cria-se um mundo em que as palavras não mais seguem uma ordem coerente, transmutando seu significado para outro universo, às vezes incompreensível para a razão humana. Veja-se, por exemplo, a escrita surrealista, que se consagrou por ser alheia à realidade e à compreensão humana. Assim, de uma miserável circunstância da vida, como destaca Borges, nascem versos que serão imortalizados na nossa literatura e que servirão de referência para futuras gerações. O escritor, dessa forma, torna-se um dinamizador que, através de seus malabarismos poéticos, dá ao leitor um novo mundo, que não subsiste na órbita humana, até que façamos o jogo do poeta de ouvir o poema e também de ouvir-nos a nós próprios.

Pressupõe-se, então, que atividade poética está intimamente ligada a alguma angústia, dor ou mesmo alegria: um amor não correspondido, as mazelas do mundo, o amor pela amada, a fugacidade do tempo, a força das palavras. Se a atividade poética liga-se aos sentimentos do poeta, pode-se deduzir que a poesia é criada para nos dizer algo sobre o mundo que nos rodeia, ou, como reitera Octávio Paz, para dizer algo sobre nós mesmos, afinal o poema é, segundo o escritor mexicano, “um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal”. (PAZ, 2012, p.21).

Cada poeta define ao seu modo a poesia e convida o leitor a entrar em um universo até então desconhecido, mas simultaneamente mágico, abrindo para uma constelação de possibilidades. A poesia política de Bertolt Brecht, por exemplo, pretendia tornar a retórica da classe dominante transparente. Propunha elucidar ainda as leis de convivência entre os seres humanos nas grandes cidades contemporâneas, lugar

onde o homem é negociado como produto. Igualmente, Baudelaire retratou no seu percurso poético, como destacou Hugo Friedrich (1978), a capacidade de ver no solitário mundo da metrópole não só a decadência do ser humano, mas também uma beleza misteriosa, não evidenciada até então. Camões, a seu turno, em *Os Lusíadas* (1572), revelou as façanhas dos navegadores portugueses no ultramar, bem como o ufanismo e o espírito crítico imortalizado na voz do Velho do Restelo.

Saramago, à luz de poetas como Ricardo Reis, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, Camilo Pessanha, entre outros, também retratou em sua obra poética poemas de amor, muitas vezes encapsulados em um erotismo disfarçado, representou os estados líricos por meio da referência à natureza e ainda prescreveu uma corrosiva crítica aos sistemas políticos, sociais e religiosos, mostrando-se convicto de que ao escritor, se considerado uma pessoa do seu tempo, compete conhecer os problemas do seu tempo e saber que o mundo está mal ou, para usar as palavras de Alfredo Bosi, o poeta não deve encobrir a cabeça perante o inimigo como se fosse um avestruz, já que aquele avança sem nenhum escrúpulo.

A obra poética de José Saramago se agrega em apenas três livros de poesia: *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970) e *O Ano de 1993* (1975). Enquanto as duas primeiras obras poéticas são de cunho mais ortodoxo e mais assentadas na tradição poética, com núcleos temáticos unindo os dois livros (o amor fiscalizado, a problematização da palavra, a crítica político-social etc), *O Ano de 1993* sinaliza para uma mudança brusca do autor, marcada pela estrutura diegética da obra, que fica posicionada no limiar entre prosa e poesia. A primeira obra poética do escritor português, *Os Poemas Possíveis* (1966), é composta por 147 poemas, divididos em cinco partes desiguais, mas permeadas por temas comuns nas cinco divisões. Na segunda edição dessa obra, ocorrida dezesseis anos depois da primeira, Saramago dedicou-se a rever e refazer os poemas. Segundo o poeta português:

Assim foi feito, e esta edição aparece não só revista, mas emendada também. Quase tudo nela é dito de maneira diferente, diferente é muito do que por outra maneira se diz, e não faltaram ocasiões para contrariar radicalmente o que antes fora escrito. Mas nenhum poema foi retirado, nenhum acrescentado. É então outro livro? É ainda o mesmo? 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. Ou para usar expressões menos metafóricas, procurou tornar *Os Poemas Possíveis* possíveis outra vez. Ao menos. (SARAMAGO, 1982, p.14)

Os poemas apresentam alterações significativas entre a primeira e a segunda edição, que expressa a deliberação do autor quanto à fatura efetiva dos versos. Esclarecemos que o cotejo das edições, embora de grande interesse crítico, não será um dos propósitos desta dissertação.

O primeiro livro de recolhas poéticas de Saramago apresenta um rol de poemas de temática vária, que inclui desde o amor como via redentora até uma irrefreável militância política, potencializada por um discurso duro e tenso e estetizado por uma ácida ironia direcionada à própria sociedade. Para Horácio Costa (1997), podemos observar uma uniformidade entre as cinco partes distintas, não apenas em termos expressivos mas também vivenciais ou emocionais. Esses termos subjetivos aos quais Costa se refere poderiam ter servido de ponto de partida para a produção de *Os Poemas Possíveis*. De acordo com Fernando J. B. Martinho (1999), uma informação contida em uma nota bibliográfica que precede as obras poéticas de José Saramago, escolhidas por Jorge de Sena para reedição da terceira série das *Líricas Portuguesas*, a gênese criativa de *Os Poemas Possíveis* teria surgido devido a dois fatores principais: a leitura de *Filho do Homem* (1961), de José Régio, e uma experiência de cunho amoroso ocorrida no início da década de 60.

De fato, escritores como José Régio, João José Cochofel ou mesmo Carlos de Oliveira se tornaram forte referência para a criação poética do escritor português, que em um período conturbado da história de Portugal soube usar sua poesia para revelar seus descontentamento e inconformidade. No entanto, como pontua Martinho, a experiência de ordem sentimental que teria levado o poeta a coligir os textos de *Os Poemas Possíveis* parece perder validade quando inequivocamente Saramago descreve o seu ato de criar poesia como algo pensado ou mesmo fabricado:

Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi pensado, lembro-me de que o poema era muito fabricado, no melhor sentido de que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances surgem, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia. (REIS, 2008, p.81-82)

Essa poesia fabricada, segundo Saramago, origina-se dos materiais herdados da tradição cultural, que inevitavelmente contribuíram para o processo criativo de sua poesia e, posteriormente, de seus romances. No entanto, ao contrastar a sua narrativa, considerada singular e inovadora, com sua poesia, nota-se que esta última carece de

uma dimensão inovadora. Neste sentido, conforme pontua Martinho, essa carência pode ser justificada em virtude de, na poesia de Saramago, serem mais visíveis “as linhas de continuidade do que as linhas de ruptura” (MARTINHO, 1999, p.22). A importância dessas linhas de continuidade na poesia saramaguiana e sua inserção em uma longa tradição são destacadas por Oscar Lopes em um texto sobre o livro de estreia, impresso na contracapa da primeira edição de *Provavelmente Alegria*.

Os *Poemas Possíveis* (1970) apresenta em sua tessitura dados vinculados à estética neo-realista, alicerçada em um texto ideologicamente engajado, que, segundo Costa (1997), apoia-se em uma retórica redentorista ou social-participativa, característica de uma linhagem de poesia neo-realista que superará o patetismo ou a gravidade tonal, integrando-se a dados estéticos e temáticos alheios à corrente neorrealista em geral. A poesia de João José Cochofel (1919-1982) e a de Carlos de Oliveira (1921-1981) reverberam, de modo particular, em *Os Poemas Possíveis*.

Na esfera poética de *Os Poemas Possíveis*, como seria de se esperar, também encontramos ecos da poética de Ricardo Reis, que, algumas vezes, como salienta Costa, são usados mais em termos formais que de conteúdo; em outras, no entanto, a presença daquela poética se exprime em totalidade, como no poema “De Violetas se Cobre...”, em que os elementos naturais apreendidos por Reis dominam a tessitura do poema:

De violetas se cobre o chão que pisas,
De aromas de nardo o ar assombra:
Nestas recurvas áleas, indecisas,
Olho o céu onde passa a tua sombra
(SARAMAGO, 1982, p.125)

É lícito ressaltar que José Saramago e Ricardo Reis mantêm uma relação díspar com o Paganismo. Para Reis, Deus representa uma divindade a mais no panteão religioso, negando-lhe qualquer direito de exclusividade. Para Saramago, há apenas constatação de um vazio no que toca à presença divina. Outras linhas de força, além das já citadas, concorrem para formar a textualidade de *Os Poemas Possíveis*, como, por exemplo, o caráter fragmentário, cuja eliminação dos verbos, segundo Hugo Friedrich (1978), faz com que o substantivo ganhe em intensidade para se elevar acima de sua significação corrente, conforme será oportunamente demonstrado nesta dissertação.

A segunda realização poética de Saramago se deu em 1970, com a publicação de *Provavelmente Alegria*, obra com 73 poemas de temática vária, que prolonga, segundo Maria Alzira Seixo, “a problemática poética exposta em *Os Poemas Possíveis* – mas

anuncia igualmente vertentes novas e fecundas no itinerário poético do autor” (SEIXO, 1987, p.15). Do ponto de vista temático e estrutural, segundo José Rodrigues de Paiva (2011), *Provavelmente Alegria* reafirma a unidade e a coesão de seu antecessor, mas também sinaliza para poemas que se desviam do canône lírico, a exemplo de “A mesa é o primeiro objeto”, “Na ilha por vezes habitada”, “É um livro de boa fé” e “Protopoema”. De caráter fortemente imagético e cromático, esses poemas têm como característica a clave onírica associada à transgressão surrealista, com suas figuras distorcidas, atmosferas fantásticas e inteligíveis só no nível do sonho.

No entorno desses quatro poemas narrativos, reaparecem as formas metrificadas, pactuando com tradição do classicismo, embora com algumas rupturas. Segundo Maria da Glória Bordini (2011), é o caso do poema-fecho “Palma com Palma”, com nove versos rimados, excetuando-se um, onde se celebram a fusão dos corpos dos amantes e a veracidade das palavras: “as linhas das mãos que dão passos firmes/da rainha e do rei desta cidade” (BORDINI, 2011, p.214).

Fernando Martinho aponta traços da Poesia 61, a exemplo dos procedimentos reiterativos, do fragmentarismo, já observado na obra antecessora, as enumerações e inventários, mas subvertidos por recursos ordenadores, emprestados do neorrealismo, como o metro, a rima e a divisão estrófica. Martinho ainda esclarece que a poesia saramaguiana, herdeira da tradição clássica e da poética de ruptura do modernismo, é notabilizada por uma tentativa de ordenar os elementos caóticos causados pelos procedimentos modernistas através de uma aproximação às formas oriundas da tradição popular.

Maria da Gloria Bordini (2011) destaca outro elemento de suma importância no horizonte poético da obra: o uso de formas oriundas da lírica trovadoresca e renascentista, como as oitavas, as décimas, os sextetos, as quadras, os tercetos que subvertem “a contemporaneidade dos temas prenunciados na abertura, “Poema para Luís de Camões.” (BORDINI, 2011, p.213). A mesma autora, no entanto, lembra-nos que nem toda textualidade poética exalta a medida das formas do século XVI, muitas vezes transgredida com a inserção de mais um verso na estrofe ou de uma rima assonante.

A série poética de Saramago se encerra com a publicação de *O Ano de 1993* (1975), obra composta por 30 fragmentos, estruturalmente distinta das duas anteriores, mas com temática que encontra pontos de semelhança com *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*.

Ana Hatherly – fundamentada na teoria de Gaston Bachelard, segundo a qual a imagem literária age simultaneamente com a ideia – afirma que *O Ano de 1993* é um texto que permite a leitura literal preconizada para a interpretação do texto poético, por outro lado, por se tratar de uma escrita formalmente clássica, pautada em uma poesia lírico-discursiva, participa igualmente da esfera da ficção, pois toda literatura é ficção, assim como toda poesia é, concomitantemente, “enredo, drama, representação e até encenação, participando da História como texto simbólico, como narrativa exemplar”. (HATHERLY, 1976, p.87)

Os aspectos dominantes da obra, para Hatherly, são o encadeamento retórico-formal, a montagem do texto e a verbalização da dinâmica do discurso, alicerçados no pós-surrealismo, que o caracterizam como um texto poético contemporâneo. A clave épica surge do seu tom e do seu tema, potencializado por reverberações bíblicas, encapsulado em um tom profetizante, exigindo, dessa forma, a tomada da consciência da humanidade ou a experiência coletiva.

O Ano de 1993, como se pode supor, é uma observação paródica de 1984 (1949), de George Orwell. A aproximação se explicita no título e no conteúdo, já que a matéria de *O Ano de 1993* fundamenta-se em um tecido distópico, mesclando ficção científica com crítica social, tendo como precursor H. G. Wells, com a célebre *Guerra dos Mundos* (1897). Podemos inserir a última obra poética de Saramago, segundo Sandra Aparecida Ferreira (2011), em um cruzamento por onde perpassam poemas como “Terra Devastada” e “Os homens ociosos”, de T.S. Elliot, bem como a prosa de *Admirável Mundo Novo* (1932). Ferreira (2010) salienta que

O Ano de 1993 é uma obra posta sob fundo distópico e, como as que nessa tradição se inserem, marcada por uma visão pessimista das conquistas no campo da ciência, da técnica e da política em que os autores de obras utópicas haviam depositado as maiores esperanças. (p.6)

Cabe ressaltar que *O Ano de 1993*, por constituir uma obra híbrida, no limiar entre prosa e poesia, foi incluído – no painel da literatura portuguesa produzida entre 1974 e 1984 apresentado pela Revista Colóquio/Letras (n. 78) – tanto no balanço poético quanto no balanço narrativo. Fernando Martinho e Maria Alzira Seixo são convictos de que a obra é marcada por uma “irrefutável ambiguidade genológica”. (MARTINHO, 1999, p.31).

Octávio Paz (2012), acerca da dicotomia prosa/poesia, salienta que a distinção entre metro e ritmo impede de chamar de poemas várias obras corretamente versificadas, que, por pura inércia, aparecem como tais nos textos de literatura. Obras como *Os Cantos de Maldoror*, *Alice no País das Maravilhas*, *O Jardim de Veredas que se bifurcam* seriam como poemas. Insiste Paz (2012):

Neles a prosa nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo à ordem conceitual ou do relato, e sim presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um vaivém de imagens, acentos e pausas, marca inequívoca da poesia. Pode-se dizer o mesmo do verso livre contemporâneo: os elementos quantitativos do metro deram lugar à unidade rítmica. Em certas ocasiões – por exemplo, na poesia francesa contemporânea – a ênfase se transferiu dos elementos sonoros para os visuais (p.77-78).

Tomando como ponto de partida esta observação, *O Ano de 1993* se ajusta com precisão ao comentário de Paz, uma vez que a obra é pontuada por imagens e por frases muitas vezes desconexas umas das outras, potencializadas pela ausência de pontuação e puxadas por um fio narrativo que une minimamente os trinta fragmentos da obra.

O Ano de 1993, portanto, firma-se como uma obra que, em linhas gerais, rompe com o cânone da representação realista, combinando o maravilhoso com um tom ideologicamente crítico e adotando a estética do fragmento e elementos arcaizantes, como o estilo versicular, para potencializar o tema moderno da distopia.

A análise conta com teóricos a exemplo de Hugo Friedrich, Horácio Costa, Cristina Serôdio, Maria de Lourdes Cidraes, Maria Alzira Seixo entre outros críticos de renome dos textos saramaguianos que se debruçaram sobre a obra poética de Saramago para levar à órbita literária um Saramago poeta que ainda permanece um pouco esquecido pela crítica.

O primeiro capítulo é dedicado à análise de *Os Poemas Possíveis* e dividido em três subcapítulos. O primeiro, intitulado “Poemas a Boca Fechada: poética da militância e do engajamento”, tece uma análise visando a oferecer um panorama do engajamento e da textualidade da poesia de Saramago em *Os Poemas Possíveis*. A análise também procura estabelecer relações entre Saramago e autores neorrealistas, como por exemplo, Carlos de Oliveira e João José Cochofel, que dialogam com a composição poética da obra em questão.

O segundo subcapítulo, intitulado “Mitologia: A orfandade do homem”, evidencia nuances voltadas para o modernismo do heterônimo pessoano Ricardo Reis,

destacando pontuais diferenças e semelhanças entre os dois escritores. É estabelecida, ainda, uma relação entre a poética saramaguiana e a tradição lírica moderna, a exemplo da idealidade vazia de Hugo Friedrich e da voz do iconoclasta Zaratustra, de Nietzsche. O percurso analítico focaliza, dessa forma, um Saramago desvinculado do catolicismo e marcado por um ateísmo convicto, temática observável também em sua prosa.

O terceiro subcapítulo, “Nesta Esquina do Tempo”, apresenta uma análise fundamentada em alguns poemas de cunho neorrealista, explicitando um Saramago que não se prostra diante das amargas amarras da sociedade. Diferentemente da primeira seção de *Os Poemas Possíveis*, que explicita a guerra ostensiva do escritor contra a opressão, alguns poemas de “Nesta Esquina do Tempo” mostram uma luta interior do eu-lírico contra uma sociedade que ele condena, munido de um olhar consciente. Esse movimento analítico também reflete sobre a dicotomia mar/amor, em que o movimento do mar pode ser comparado ao movimento do amor, sendo a água uma das imagens recorrentes da obra de Saramago.

O capítulo dedicado à segunda obra poética analisada, *Provavelmente Alegria*, também divide-se em três subcapítulos. O primeiro deles, “Da imagem à poesia”, aborda poemas cuja tessitura é puxada por um forte fio imagético, debitário da poesia surrealista e cubista. A dissertação também demonstra que alguns poemas de *Provavelmente Alegria* tendem a se desvencilhar da obediência a um padrão rítmico e métrico convencionais, incluindo em sua tessitura um acento narrativo, evidenciado em escritores como Baudelaire.

O segundo subcapítulo dedicado a *Provavelmente Alegria*, intitulado “Antítese poética”, rastreia dicotomias como positivo/negativo; mobilidade/fixidez; possibilidades/limitações; real/imaginário, remetendo muitas vezes a dilemas da vida cotidiana e a percalços pela qual passamos constantemente. Observa-se, ainda, na textualidade da obra nuances neorrealistas, que, por meio de odes ou elegias, chamam a atenção para acontecimentos que passam despercebidos. O terceiro subcapítulo, intitulado “Multiplicidade Poética” recupera temáticas cotidianas como a morte, a solidão, a esperança e até mesmo o lado obscuro que habita o ser humano, caracterizado por Hugo Friedrich como *homo duplex*.

O terceiro capítulo tece considerações sobre a última aventura poética do escritor português, compondo a análise também em três subcapítulos. “Um Híbrido de Poesia e Prosa”, capítulo introdutório, fornece uma análise explicitando as consequências do totalitarismo. Entre os malefícios explícitos, obvia-se a perda da linguagem humana,

com a redução do léxico e o retorno à pré-história. O segundo subcapítulo, “O Inferno da Tortura”, por sua vez, explicita a tortura em suas duas formas, a psicológica e física, reiterando a temática da opressão, evidenciada no subcapítulo anterior, bem como os instrumentos utilizados para a destruição do ser humano. Estes instrumentos são potencializados e revitalizados por uma simbologia zoológica em que, muitas vezes, há a inversão de valores, onde os homens se tornam presas, ora de animais domésticos, ora de animais selvagens. O terceiro subcapítulo, “Ecos da Tradição Distópica” tece um breve comentário sobre três importantes obras distópicas do século XX: *We* (1921) de Yevgeny Zamyatin, *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley (1932) e *1984* (1949) de George Orwell, pontuando semelhanças entre essas obras.

O último subcapítulo, intitulado “Orwell e Saramago: Política, Militância e Literatura”, tece uma análise comparativa entre *O Ano de 1993* e *1984*, de George Orwell, destacando as semelhanças que pontuam as duas obras. Entre estas semelhanças merecem destaque a tessitura das duas obras, que tematizam a perda da linguagem, o desaparecimento do léxico, a implacável vigilância por parte do dominador, a perda da memória coletiva, a erradicação da história e a tortura, muitas vezes feita publicamente, para efetivar o poderio do tirano.

1. OS POEMAS POSSÍVEIS

Os Poemas Possíveis (1966) constitui uma coletânea estruturada em cinco partes desiguais, contendo 150 poemas, na maioria breves, muitas vezes compostos por uma única estrofe, geralmente em decassílabo. Segundo Maria de Lourdes Cidraes (1999), “esta preferência métrica responde a uma exigência de rigor e harmonia e aponta, desde logo, para o que será uma das constantes dos primeiros textos poéticos do escritor: o neoclassicismo”. (CIDRAES, 1999, p.39)

A primeira parte, intitulada “Até o Sabugo”, incorpora em sua tessitura poética, segundo Maria Alzira Seixo (1987), uma temática vária, problematizando o sofrimento humano, a decepção e todo um rol temático da impossibilidade, que “irá articular-se com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra.” (SEIXO, 1987, p.13). Para Maria de Lourdes Cidraes, um tom desencantado emerge de “Até o Sabugo”, conferindo à constelação de poemas uma suave ironia ou um acomodado estoicismo. A quase impossibilidade da poesia, a insofismável dualidade do ser, a ausência do sentido da vida e o desgaste causado pelo tempo são as linhas mestras que norteiam a constelação dos poemas da primeira parte de *Os Poemas Possíveis*.

A segunda seção, “Poema a Boca Fechada”, elege um grupo de poemas de cunho neorrealista, que, segundo Horácio Costa (1997), se constrói sob um tom de denúncia e protesto, escrito com fúria e amargor e assentados em “um discurso duro e tenso repassado por uma cáustica ironia que nenhuma compaixão ou misericórdia mitiga” (CIDRAES, 1999, p.42). Essas nuances neorrealistas têm suas raízes nas produções literárias de João José Cochofel, Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado, poetas que corporificam uma poesia ideologicamente engajada, que dialogará com a composição poética, diga-se de passagem, das três obras poéticas de Saramago.

A terceira seção, intitulada “Mitologia”, circunscreve uma poesia, segundo Cristina Serôdio (1999), agregada no desejo de superação da contingência humana, potencializados pela negação e incredulidade, bem como pela “premência da humanização do divino como possibilidade de preenchimento do lugar esvaziado e de superação da solidão”. (SERÔDIO, 1999, p.59). É passível de observação dentro da textualidade de “Mitologia”, segundo Horácio Costa (1997), a referência ao neoclassicismo, já que influências horacianas e reisianas se efetivam em muitos dos

poemas. Nesta esfera, desenha-se também uma perspectiva niilista da promessa cristã em que os deuses reduziram o homem à sua condição precária: “O grande Pã morreu, e órfãos dele, os homens não souberam e pecaram” (SARAMAGO, 1982, p.79)

O quarto bloco do livro, apropriadamente intitulado “O Amor dos Outros”, elenca um pequeno rol de poemas que legitima o rosto permanente e inalterável do amor nas figuras imortalizadas de D. João, Dom Quixote, Dulcinéia, Pedro e Inês e Romeu e Julieta, amantes eternos, que, segundo Cidraes, derrotaram o tempo e a morte, renasceram em outros rostos, outros lugares – dos campos de Mondego e dos jardins de Verona ao concreto das grandes cidades modernas. Para Cristina Serôdio (1999), a coesão discursiva e temática permite que este pequeno grupo de poemas sejam lidos como um único poema dramático, sempre incorporado por uma personagem em primeira pessoa. Em “Romeu e Julieta” vê-se o amor perseguido, sublimado pela morte dos dois personagens:

Eu vou, amor, mas deixo cá a vida,
Neste calor desta cama que abandono,
Areia dispersada que foi duna
Se a noite se fez dia, e com luz
O negro afastamento se interpõe
A escuridão da morte nos reúna (SARAMAGO, 1982, p.103)

“Nesta Esquina do Tempo”, bloco que encerra a obra, tematiza o amor e o erotismo, que metaforizam, segundo Serôdio, o corpo erotizado e celebram o encontro físico dos amantes, consumando a experiência sensual como comunhão suprema. Além da temática amorosa, a última parte de *Os Poemas Possíveis* poetiza a associação paronímica das palavras mar/amor, em que o movimento do mar pode ser comparado ao movimento do amor, uma vez que implica doação, poetizando o constante retorno. Maria Alzira Seixo (1987) elucida que “[...] Se o amor se aproxima, na arte poética de José Saramago, dessa fulgurância mágica que determina o encontro da palavra, o mar é elemento fundamental da paisagem, formulação delineada do mundo que é uma das constantes da sua obra” (SEIXO, 1987, p.14).

“Nesta Esquina do Tempo” também recupera temas presentes nos blocos anteriores, como o desencanto do mundo e as contradições do ser humano, a mediocridade existencial, o presente como tempo de espera, a batalha cotidiana contra o tempo, o moldar das palavras e o questionamento dos limites das palavras e da poesia.

1.1. Poema a boca fechada: a poética da militância e do engajamento

A segunda parte de *Os Poemas Possíveis*, “Poema a boca fechada” circunscreve um rol de poemas com nuances neo-realistas, balizadas por versos com um forte tom de denúncia e inconformismo. Este ensejo militante que percorre a segunda parte da obra em análise tem suas raízes em um fértil lastro de escritores em cujas obras despontam temas de considerável incidência social, valorizando, de acordo com Carlos Reis (1983), a apreensão do exterior do poeta e a sua tentativa de identificação militante com o mundo e a formulação discursiva como forma de análise de vivências poéticas.

Dentre estes escritores que, inegavelmente, serviram de referência para Saramago, é lícito mencionar os trabalhos de João José Cochofel, em cujos registros, como salienta José António Saraiva (1985), estão explícitas as vicissitudes e a dor da esperança na negrura de muitos anos. *Instantes* (1937) circunscreve uma poesia fundamentada no adolescentismo ou, como destaca Eduardo Lourenço (2007), “um frêmito de audácia recatada” e um início de inquietude com um desejo de poesia nova e um eco revigorado. *Búzio* (1940), segunda aventura poética de Cochofel, aponta para um futuro horizonte neo-realista, pontuado por uma escrita mais firme, onde o adolescentismo esmorece e o sentimento do real torna-se mais claro. Além destas duas obras, Cochofel é também autor de *Sol de Agosto* (1941), *Os Dias Íntimos* (1950), *Quatro Andamentos* (1966) e *O Bispo da Pedra* (1975).

Os versos de Joaquim Namorado exaltam a energia e a desilusão que abrem horizontes, encapsulados, segundo Eduardo Lourenço, por um devotado otimismo de visão e um caráter manifestadamente combativo e militante:

Após uma onda outra onda
Uma onda que se quebra
Outra que se levanta...
(apud NAMORADO In LOURENÇO, 2007, p. 122).

A obra de Namorado agrega-se em duas coletâneas, separadas uma da outra por um intervalo de 20 anos: *Incomodidade* (1945) e *Poesia Necessária* (1966). *Incomodidade* é composta por quatro partes: *Invenção do poeta*, *Aviso à Navegação*, *Viagem ao País dos Nefelibatas* e *Agora*. Este lastro de poemas permite-nos presenciar não só a gênese de seu mundo poético como da própria poética realista. Segundo

Eduardo Lourenço, a poesia de *Incomodidade* caracteriza-se por um caráter de combate ideológico e pela luta contra o insidioso ímpeto de descansar antes da vitória. Já *Poesia Necessária* é, como ressalta Lourenço, “uma recapitulação dos temas fundamentais do poeta e um diálogo com a restante poesia neorrealista, incluindo a poesia gráfica do malogrado Manuel Ribeiro de Paiva” (LOURENÇO, 2007, p.151). O *pathos* heroico permanecerá em *Poesia Necessária*, pactuando com o mais geral lirismo neorrealista e silenciando, como pontua Lourenço, o tom otimista.

Autor de *Uma Abelha na Chuva* (1953) e *Aprendiz de Feiticeiro* (1971), Carlos de Oliveira tem sua obra enraizada na região de Gandâra, cujo ambiente, segundo Saraiva, encontra-se impregnado por um angustiante marasmo, privações e esperanças adiadas. Para Eduardo Lourenço:

Carlos de Oliveira escreveu, no interior do horizonte neo-realista, a poesia mais embebida do horror físico e metafísico da morte que aí se encontra. Mas superior a esse horror (e fascinação) é o que se liga às “asas de morcego”, às “ toupeiras”, aos “fetos”, sem esquecer o seu aviário à Edgar Poe de mochos, de corvos, de águias fatais, arsenal mítico dos seus pavores infantis transfigurados em lobisomens, em bruxas, a que muito neo-romanticamente dá emprego e força na sua poesia e nos seus romances. Sem querer uma vez mais estabelecer paralelos abusivos, há em Carlos de Oliveira uma verdadeira “hantise” (com o que ela comporta de polar e ambíguo) do viscoso, informe, disforme, similar à que se surpreende nas descrições de um Sartre [...] (LOURENÇO, 2007, p. 172)

Tocado por esta ótica neorrealista e valendo-se de elementos funestos que percorrem as obras poéticas de Namorado e Oliveira, Saramago comporá em alguns de seus poemas figurações que concorrem para uma atmosfera tétrica que evoca a tortura, a retaliação e a perda da individualidade.

Os Poemas Possíveis (1966) surge em um período em que Portugal encontrava-se sufocado pela ditadura salazarista, que representava, segundo Graça Almeida Rodrigues (apud RODRIGUES In CAMPOS, 1980, p.144), o encarceramento intelectual de muitos escritores e o inevitável aniquilamento de muitas de suas obras por causa da censura prévia, instaurada em meados da década de 30.

A seção “Poema a boca fechada” apresenta poemas marcados por um discurso ácido e tenso, em que quase todos os poemas aderem à temática de incidência social. Neste sentido, destaca Cristina Serôdio (1999):

Os poemas integrados no segundo conjunto, “Poemas a Boca Fechada”, apresentam a face mais sombria da obra. São oito pequenos textos de denúncia, que desenvolvem o tema da opressão, de um futuro sem esperança, e também da incapacidade de partilha e de expressão da dor alheia. (p. 57)

O poema que abre a segunda parte tematiza, no dizer de Serôdio, a impossibilidade do dizer e as circunstâncias que levam o ser humano à mudez. Em um tom assertivo, o eu lírico se nega a falar (“Calado estou, calado ficarei”) já que suas ideias diferem das de seus semelhantes (“Por que a língua que falo é doutra raça”).

A impossibilidade da voz e um inevitável viver estagnado, complementa Serôdio, são sugeridos pelas imagens decompostas no “poço”, que concorrem para ilações de uma concentração crescente de palavras contidas, que representam em primeira instância a mudez. Deste mesmo “poço”, onde boiam animais mortos, cingidos por lama e lodo, também “sobem dedos”, metonímia do corpo humano, que remete ao desejo de libertação. Assim, as imagens parecem remeter ao impulso dialético da opressão (boca fechada, retiro, poço, quem se cala) e da resistência (poema, superação da indiferença, não morrer sem dizer tudo). Do fundo tétrico das imagens de decomposição e silenciamento, emana, ao final, essa crença inabalável no dizer, que pode tardar, mas não há de faltar:

Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,
Nem só animais bóiam, mortos, medos,
Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam
No negro poço de onde sobem dedos.¹
(SARAMAGO, 1982, p. 69)

Ancorado neste mesmo cariz neorrealista, cuja temática deve ter servido de base para Saramago, encontramos “Agora” de Joaquim Namorado, que propõe imagens semelhantes às de “Poema a boca fechada”:

Neste charco sem fundo
do mundo
a vida apodrece

¹ Cf. poema na íntegra, Anexo A, p. 119.

Bóiam destroços de coisas passadas
velas de antigas audácias
rasgadas,
e os corvos cobardes engolem vorazes
os tristes despojos

É la no fundo de tudo
bem dentro de tudo
que agora apodrece
a nova-vida tece
(apud NAMORADO In LOURENÇO, 2007, p.143)

O comentário de Eduardo Lourenço (2007) elucida a temática que norteia o poema de Namorado: “O poeta tomou a seu cargo reiterar sem desfalecimento a certeza de ‘nova vida’ nascida na e através da agonia do presente com toda a podridão, evocada no poema [...]” (p.143). A realidade brutal da opressão, encapsulada pela temática do entrevisto triunfo do bem sobre o mal, é apresentada, no poema de Saramago, pelos versos “No negro poço de onde sobem dedos” e, nos versos de Namorado, por “a nova vida tece”.

Este clima de pesadelo e repressão ditatorial também ganha tons no poema “Os inquiridores”, que reitera a temática da repressão e da tortura por meio de imagens demoníacas, descritas por Northrop Frye (1973) como:

[...] o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativeiro e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele, antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; mundo também do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. (FRYE, 1973, p. 148)

As imagens destrutivas e o universo da tortura a que Frye faz referência são referendadas no poema “Os inquiridores” pelos insetos (“piolhos”), que metaforizam o medo à denúncia ou à espionagem, referindo-se em última instância ao mundo do pesadelo que é uma ditadura.

Saramago, dessa forma, faz uso de uma metáfora animal para encetar na tessitura poemática um tom mais tenso, calcado em uma atmosfera opressiva e destrutiva.

Está o mundo coberto de piolhos:
 Não há palmo de terra onde não suguem,
 Não há segredo de alma que não espreitem
 Nem sonho que não mordam e pervertam.

Nos seus lombos peludos se divertem
 Todas as cores que, neles, são ameaças:
 Há-os castanhos, verdes, amarelos,
 Há-os negros, vermelhos e cinzentos.

E todos se encarniçam, comem todos,
 Concertados, vorazes, no seu tento
 De deixar, como restos de banquete,
 No deserto da terra ossos esbugalhados.
 (SARAMAGO, 1982, p.70)

Claro está que a metáfora animal (“piolhos”) evoca a tirania e repressão em geral e, em particular, os informantes do regime salazarista e a própria PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), explicitando não só a violência física (“De deixar, como restos de banquete/ No deserto da terra ossos esbugalhados”), mas também a psicológica (“Não há segredo de alma que não espreitem / Nem sonho que não mordam e pervertam”). Evidencia-se, portanto, um mundo tomado por espiões que, onipresentes, rastreiam, monitoram e aniquilam os que não se submentem às regras.

“Mãos limpas”, por sua vez, epitomiza a guerra moderna e asséptica, endossada por um paradoxo: o progresso. O homem, ao mesmo tempo em que é manifestamente detentor da ciência e tecnologia, que prescrevem um mundo cada vez mais racional e ordenado, usa-as também como instrumento destrutivo, adverso aos princípios da sociedade humana (tema, aliás, revisto em *O Ano de 1993*):

Do gesto de matar a ambas mãos
 O jeito de amassar não é diferente
 (Que bom este progresso, que descanso:
 O botão da direita dá o pão,
 Com o botão da esquerda, facilmente,
 Disparo, sem olhar, o foguetão,
 E o inimigo alcanço). (SARAMAGO, 1982, p. 71)

Os dois primeiros versos já expõem um embate, uma vez que o ser que dá o pão é paradoxalmente o mesmo que distribui a morte. A exaltação irônica no terceiro verso (“Que bom este progresso, que descanso”) consigna a inconformidade do eu-lírico, calcada em uma vívida crítica à ambiguidade da atuação científica no aperfeiçoamento da vida humana, para o bem e para o mal.

Hugo Friedrich (1978), ao caracterizar alguns aspectos da lírica moderna, valendo-se de reflexões do poeta Apollinaire, que amalgama o mundo real das máquinas ao absurdo, apresenta considerações também válidas para o poema de Saramago:

Parece que, nas grandes cidades, a técnica e o conteúdo vital das massas atraem na mesma medida em que atormentam, como se fossem novos estímulos, e trazem, por outro lado, novas experiências de desolação. Pois é destes dois modos que a lírica reage a eles. É um fenômeno difícil de desenredar. Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que com a “segunda revolução industrial” reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. (FRIEDRICH, 1978, p.166)

Dessa forma, o escritor português incute um tom pessimista abalizado pelo progresso e ciência, revelando o fracasso humano perante sua própria criação. Por sua vez, o poema “Salmo 136” – que recupera símbolos bíblicos redivivos em alguns dos poemas de *Provavelmente Alegria* – denuncia o conformismo ao qual nos sujeitamos. Os cinco primeiros versos remetem à simbologia bíblica de Sião – cidade de Javé, lugar onde Deus manifesta-se e para onde envia ajuda – vinculada à tradição da terra prometida e de um tempo de insofismável felicidade:

Nem por abandonadas se calavam
As harpas dos salgueiros penduradas.
Se os dedos dos hebreus as não tocavam,
O vento de Sião, nas cordas tensas,
A música da memória repetia [...] (SARAMAGO, 1982, p.72)

Este período de fortuna será redimensionado nos versos posteriores por um mundo caótico e tirânico, metaforizado em Babilônia, cuja simbologia está atrelada, segundo Frye (1973, p.150), a uma atmosfera demoníaca dominada por governantes semelhantes a animais monstruosos. Embora Saramago não faça alusão direta a nenhuma simbologia zoológica, o poema possui características que tornam patente a temática da opressão, já que o símbolo bíblico da Babilônia representa consabidamente todo o universo da tirania, repressão e retaliação. Nos versos finais, lamenta um calcaldo conformismo (“Que nem sentimos já o ferro duro”), fechando o percurso poético em tom proverbial (“Tem os povos as músicas que merecem”), para enfatizar a crítica ao conformismo e à sujeição do ser humano:

Mas nesta Babilônia em que vivemos
 Na lembrança de Sião e no futuro,
 Até o vento calou a melodia.
 Tão rasos consentimentos nos pusessem,
 Mais do que os corpos, as almas e as vontades,
 Que nem sentimos já o ferro duro,
 Se do que fomos deixarem as vaidades.
 Tem os povos as músicas que merecem. (SARAMAGO, 1982, p.72)

“Salmo 136” parece recolher também ecos camonianos para, intertextualmente, tematizar a idealização da bem-aventurança, simbolizada por Sião, e constrastando-a com o tempo de sofrimento, simbolizado por Babilônia:

Sôbolos rios que vão
 por Babilônia me achei
 onde sentado chorei
 as lembranças de Sião,
 quanto nela passei.

Ali o rio corrente
 De meus olhos foi manado,
 E tudo bem comparado,
 Babilônia ao mal presente
 Sião ao tempo passado
 (Apud CAMÕES In BOSI)

Contornos altamente céticos e pessimistas também pontuam “Fraternidade”, poema de crítica aberta à sociedade, que cinicamente se intitula solidária. (“A qual de nós engano quando irmão / Nestes versos te chamo?”). Nos terceiro e quarto versos, assentados em uma metáfora vegetal, o poeta afirma a incapacidade do ser humano considerar de fato o outro como irmão, entrevendo, portanto, o isolamento dos indivíduos:

A qual de nós engano quando chamo irmão
 Nestes versos te chamo?
 Não são irmãs as folhas que do chão
 Olham outras no ramo.
 Melhor é aceitar a solidão,
 Viver iradamente como o cão
 Que remorde o açamo.
 (SARAMAGO, 1982, p. 75)

O tema da solidão, da ausência e do isolamento também percorre *Provavelmente Alegria*. Em “Ao inferno, senhores”, caracterizado por um tom bem menos corrosivo,

Saramago equipara metaforicamente a solidão ao inferno, poetizando com veemência esse mal que castiga o homem:

Ao inferno, senhores, ao inferno dos homens,
Lá onde não fogueiras, mas desertos.
Vinde todos comigo, irmãos ou inimigos,
A ver se povoamos essa ausência
Chamada solidão.
E tu, claro amor, palavra nova,
Que tua mão não deixe a minha mão. (SARAMAGO, 1987, p.21)

A solidão é gerada diariamente pelas ações da própria sociedade e esta é definida por Saramago como equivocada na escolha de seus valores. O escritor português, em um de seus diálogos com Carlos Reis (2008), afirma:

[...] Uma sociedade que institui como valores a perseguir esses que nós sabemos, o lucro, o êxito, o triunfo sobre o outro e todas estas coisas, essa sociedade coloca as pessoas numa situação em que acabam por pensar (se é que o que dizem e não se limitam a agir) que todos os meios são bons para se alcançar aquilo que se quer. (p. 112)

Para Saramago, uma sociedade alicerçada na competição acirrada, vivendo em função do lucro, da ganância e do poder, acaba tornando-se individualista, contribuindo para o isolamento do homem e sua consequente solidão.

O último poema da seção em análise, “Fala do velho do restelo ao astronauta”, faz referência a versos de *Os Lusíadas* (1572), em que o velho do Restelo faz uma enfática advertência aos navegantes portugueses com relação às conquistas marítimas:

- “Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos fama!
Ó fraudulento gosto, que atija
Cua aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!
(CAMÕES, 2006, p. 120)

O poema de Saramago, por sua vez, tematiza os percalços que o homem enfrenta em uma sociedade onde impera o egoísmo, a arrogância e a ambição. O velho do Restelo, agora, fala ao astronauta, “o navegante do espaço”. Calcado em um discurso distópico, ele postula que a ciência tão grandiosa trouxe, concomitante a seus avanços, falhas e imprecisões:

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

Acendemos cigarros em fogos de napalme
E dizemos amor sem saber o que seja.
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
E também da pobreza, e da fome outra vez.²
[...] (SARAMAGO, 1982, p.76)

O poema faz uma crítica às instituições sociais, elencando algumas das muitas barreiras que o ser humano precisa suportar e superar durante sua existência. A miséria, o luto e a fome são, portanto, frutos da inconsequência, irresponsabilidade e mesquinhez humana, que impossibilitam o homem de reconhecer até mesmo o maior dos sentimentos humanos: o amor (“E dizemos amor sem saber o que seja”).

A leitura da segunda estrofe permite verificar que a figura do astronauta encontra-se alicerçada em idéias dualísticas, representadas pela pobreza e riqueza. Essa antítese filia-se a uma problemática social que alude a investimentos financeiros em determinadas áreas em detrimento de outras que, indubitavelmente, são muito importantes para o bem-estar e felicidade humana.

Saramago, portanto, questiona o verdadeiro papel da ciência e põe em xeque os seus valores, dogmas e intenções, postulando suas falhas e incoerências (“E pusemos em ti sei lá bem que desejo / De mais alto que nós, e melhor e mais puro”). A última estrofe potencializa a crítica social com a personificação do vocábulo “fome” (“Onde come, brincando, só a fome”), que reflete as mazelas e percalços vividos pelo homem, fechando, dessa forma, o percurso poemático com um balanço irônico altamente negativo.

[...]
Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme. (SARAMAGO, 1982, p. 76)

Analogamente, “O Vindante”, de Carlos de Oliveira, também de inspiração neorrealista, explicita a temática da fome e da miséria, sob a perspectiva de um viajante que dá notícias das mazelas do mundo:

² Cf. poema na íntegra, Anexo B, p. 120.

Trago notícias da fome
 Que corre nos campos tristes:
 Soltou-se a fúria do vento
 E tu, miséria, persistes,
 Tristes notícias vos dou:
 Caíram espigas da haste,
 Foi-se o galope do vento
 E tu, miséria, ficaste.
 Foi-se a noite, foi-se o dia,
 Fugiu a cor às estrelas:
 Nesta negra solidão,
 Só tu, miséria, nos velas!
 (apud OLIVEIRA In LOURENÇO, 2007, p. 180)

Sobre a temática do poema de Saramago, também presente nos versos de Oliveira, Horácio Costa elucida:

Nesta “fala”, observamos a utilização da imagem camoniana do Velho do Restelo, que epitomiza a consciência coletiva portuguesa no momento dos grandes descobrimentos, como forma de obtenção do nível de tensão da consciência sócio-histórica contemporânea, característica do poema. (COSTA, 1997, p. 68)

Firma-se, portanto, uma poesia com uma fatura questionadora das instituições sociais e econômicas, cuja preocupação se dá não com o bem estar do ser humano, mas com o poder, balizado pela repressão e tortura. A poesia saramaguiana explicita um poeta cujo tom crítico também fere a ordem religiosa, consubstanciando uma implacável crítica às religiões, particularmente o catolicismo, tema entrevisto em “Mitologia”.

1.2. Mitologia: a orfandade do homem

Os deuses sempre serviram de fonte de inspiração para a humanidade. Na pintura, literatura, escultura etc., as divindades vivificam as artes, sendo consideradas, muitas vezes, como figuras intocáveis, mas com vícios e virtudes humanas. “Os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixaram nela o rastro de seus nomes”, afirmou o ensaísta italiano Roberto Calasso (2004), em *Os Deuses e a Literatura*.

Inegavelmente, como afirma Calasso, podemos encontrá-los, dentre outros exemplos, na mitologia dos românticos, na magia do extremo de Friedrich Nietzsche, no fanatismo da obra de Gottfried Benn, no domínio encarnado pela Lolita de Nabokov, nos heterônimos de Fernando Pessoa, Caeiro e Reis e na exemplar obra de Luis de Camões, *Os Lusíadas*.

Por muitos séculos os deuses figuraram como existência exclusivamente ornamental, constituindo figuras de retórica, alegorias morais ou emblemas da prosopopeia. Para o ensaísta italiano, os deuses representam uma “emancipação do estético, uma potência transfiguradora, uma evidência do divino” legada pelos poderes demiúrgicos da poesia. A razão pela qual os deuses percorrem o vasto universo poético da humanidade, comenta Calasso, podem ser várias: “talvez para parecerem nobres, exóticos, pagãos, eróticos, eruditos. Enfim, pela razão mais frequente e óbvia: para parecerem poéticos” (CALASSO, 2004, p. 10).

De fato, não são poucos os poetas que evocam em sua poesia a essência mitológica dos deuses. Fernando Pessoa, por exemplo, nos forneceu inúmeros versos tematicamente afins da mitologia, elevando e potencializando a temática do paganismo. O poeta lisboeta, estudante de grego no curso Superior de Letras da Universidade de Lisboa, considerou a cultura grega o arcabouço cultural de nossa civilização.

Encapsulada nesta roupagem poética, a obra de Ricardo Reis, em contrapartida à de Caeiro, deixa entrever o caráter de poesia culta, ao fazer referência a seus patronos espirituais, Aristóteles e Epicuro, e simultaneamente abrir caminho para a renovação dos *topoi* já desgastados da poesia antiga. Segundo Georg Rudolf Lind (1981), Reis recorre à mitologia para propor uma variante nova da dualidade temática há muito tempo desgastada: os prazeres da vida e a efemeridade do tempo. Para Reis, comenta ainda Lind, “todos os deuses e todas as doutrinas metafísicas são igualmente bem-vindas” (LIND, 1981, p.138). O neopagão, para Ricardo Reis, não procura agregar em

uma metafísica as suas ideias filosóficas, mas tenta efetivar um ecletismo que não procura saber a verdade, por acreditar que todas as filosofias são igualmente verdadeiras.

Com esse itinerário poético, em que a figura de Pessoa/Reis se constrói, podemos relacionar os 14 poemas com que Saramago compôs a seção “Mitologia”, que se circunscreve em torno do anseio de superação da contingência humana. Segundo Cristina Serôdio, a terceira parte de *Os Poemas Possíveis* configuram poemas de negação e descrença que, embora defina os homens como órfãos da divindade, concomitantemente “apelam à premência da humanização do divino como possibilidade de preenchimento do lugar esvaziado de superação da solidão”. (SERÔDIO, 1999, p. 59). A narrativa explicativa da orfandade apoia-se no poema, sugestivamente intitulado “Mitologia”.

Os deuses, noutros tempos, eram nossos
Porque entre nós amavam. Afrodite
Ao pastor se entregava sob os ramos
Que o ciúmes de Hefesto iludiam.

Da plumagem do cisne as mãos de Leda,
O seu peito mortal, o seu regaço,
A semente de Zeus, dóceis, colhiam.

Entre o céu a terra, presidindo
Aos amores de humanos e divinos
O sorriso de Apolo refulgia

Quando castos os deuses se tornaram,
O grande Pã morreu, órfãos dele,
Os homens não souberam e pecaram.
(SARAMAGO, 1982, p. 79)

“Mitologia” descreve, portanto, o auge e queda das figuras divinas, prescrevendo a convivência entre deuses e mortais. No entanto, a morte de Pã, segundo Serôdio, incide com a divulgação do Cristianismo na Judéia, conforme Plutarco. A sua desumanização implica a orfandade, a culpa e o pecado do corpo, criado, por sua vez, pelo próprio homem.

Há, inegavelmente, fortes ressaibos da poética reisiana no poema acima, que pode ser examinado, como destaca Horácio Costa (1997), à luz da “Ode 13” do Heterônimo de Pessoa.

O deus Pã não morreu,
 Cada campo que mostra
 Aos sorrisos de Apolo
 Os peitos nus de Ceres –
 Cedo ou tarde vereis
 Por lá aparecer
 O deus Pã, o imortal.

Não matou outros deuses
 O triste deus cristão
 Cristo é um deus a mais,
 Talvez um que faltava
 Pã continua a dar
 Os sons de sua flauta
 Aos ouvidos de Ceres
 Recumbente nos campos

Os deuses são os mesmos,
 Sempre claros e calmos,
 Cheios de eternidade
 E desprezo por nós,
 Trazendo o dia e a noite
 E as colheitas douradas
 Sem ser para nos dar
 O dia e a noite e o trigo
 Mas por outro e divino
 Propósito casual
 (PESSOA, 2008, p.43)

Além da coincidência das figuras divinas que pontuam os dois poemas, tanto Saramago quanto Reis propõem a existência das divindades entre os homens, pressupondo, portanto, o amor entre mortais e imortais: “E as colheitas douradas/Sem ser para nos dar /O dia e a noite/Mas por outro e divino/Propósito casual” (PESSOA, 2008, p.43)

A convencional óptica cristã é contestada em “Natal”, com o sabor de uma inequívoca ordem de descrença, cujas águas confluem para a dessacralização do dia de Natal, que, para o eu-lírico, é apenas um dia comum na vida do ser humano:

Nem aqui, nem agora. Vã promessa
 Doutro calor e nova descoberta
 Se desfaz sob a hora que anoitece.
 Brilham lumes no céu? Sempre brilharam.
 Dessa velha ilusão enganemos:
 É dia de Natal. Nada acontece.
 (SARAMAGO, 1982, p. 80)

O poema anterior, segundo Saramago, nasceu de uma crônica do livro *Deste Mundo e do Outro* (1971), intitulada “O Natal há cem anos”. A mesma nota cética em relação ao Natal que percorre o poema também perpassa essa história sobre um dia de festa natalina de uma família que “anda pela casa, confusamente ocupada em pequenos trabalhos, como um formigueiro” (SARAMAGO, 1985, p. 15). A criança, maravilhada com o grande alarido, insiste em ajudar no lançamento de um foguete de pólvora, no entanto, sob os cuidados dos adultos, lhe é negado tal direito. Esquecida a lamentável decepção, a criança, ao ver todos seus familiares sorridentes ao redor de uma mesa fica à espera de uma pausa para poder dar início a uma história “porque a história é importante, muito mais do que a família julgaria” (SARAMAGO, 1985, p. 16). O desfecho da narrativa presta-se a algumas reflexões na esteira de um ceticismo premente por parte do narrador saramaguiano, que reconhece a perda do verdadeiro significado do Natal, uma vez que este dia festivo resume-se a risos, gargalhadas e lançamento de fogos de artifício:

Porque a Criança levanta-se da mesa, abre a porta, separa-se da Família e desce os três degraus que conduzem ao mundo. Ali adiante há um muro caído, baixo, assim como uma varanda que desse para terras desconhecidas. A Criança vai debruçar-se sobre o muro, deixa cair a cabeça sobre os braços cruzados, e sente desfazer-se dentro de si o terrível nó das lágrimas. De casa vêm risos e vozes, alguém fala muito alto, e depois ressoam gargalhadas. (SARAMAGO, 1985, p.17)

Esse itinerário poético inscreve-se no que Hugo Friedrich denominou “idealidade vazia” ou, mais precisamente, “transcendência vazia”, uma vez que a figura de Cristo, elemento chave da temática natalina, nada mais significa para o homem. Para Friedrich, a poesia envolve um esquema usual, de origem platônica e místico-cristã, em que o espírito eleva-se a uma transcendência que penetra o universo terreno reconhecendo sua essência verdadeira. Conforme Friedrich, na doutrina teológico-cristã, o céu superior constitui a transcendência verdadeira, o céu de fogo e o empíreo. No entanto, na lírica moderna, conclui o autor alemão, “a meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples polo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido” (FRIEDRICH, 1978, p. 48). A oportunidade de tocar o cerne de temas religiosos é uma constante na obra de Saramago. Não são poucos os poemas que confluem para uma perspectiva em que o Cristianismo é negado confessionalmente.

Segundo notas do heterônimo e filósofo neopagão de Fernando Pessoa, Antonio Mora, “as religiões do mundo nivelaram-se umas às outras e tiveram de enterrar as suas pretensões de exclusividade.” (apud MORA In LIND, 1981, p. 138). Mora ainda acrescenta que o paganismo não é mais anterior ao Cristianismo, tomando lugar, ao lado dele e das demais religiões estudadas, em um panteão sem hierarquias.

Neste contexto, podemos apontar a relação entre a conclusão de Mora e a poesia de José Saramago. Diferentemente de Ricardo Reis, que admite Cristo como um deus a mais no seu panteão pagão, negando à religião cristã qualquer direito de exclusividade, Saramago, a seu turno, concebe no poema “Criação” uma mitologia no futuro, em que Deus está por ser criado:

Deus não existe ainda, nem sei quando
Sequer o esboço, a cor se afirmará
No desenho confuso da passagem
De gerações inúmeras nesta esfera.

Nenhum gesto se perde, nenhum traço,
Que o sentido da vida é este só:
Fazer da Terra um Deus que nos mereça,
E dar ao universo o Deus que espera.
(SARAMAGO, 1982, p. 82)

O poema explicita uma descrença absoluta (“Deus não existe ainda”) e aponta para uma, embora remota, possibilidade de consagração mítica, remetendo a uma inédita divindade cabalmente comprometida com a humanidade. Podemos vincular esse poema a “Quando os homens morrerem”, em que o eu-lírico se opõe ao intuicionismo metafísico, negando mais uma vez a existência de Deus e deixando entrever a mesma transcendência vazia à qual Hugo Friedrich faz referência:

Sinal de Deus não foi, que Deus não há
(Ou se há, vive longe e nos engana),
Mas a gaivota que sobre mim voou,
E o grito que lançou,
Foi sinal de uma vida não humana.
Recordação seria doutras eras
Em que homem não ainda,
Só promessa?
Ou presságio seria? (SARAMAGO, 1982, p. 83)

Há neste poema uma referência à ancestralidade humana, à origem, envolta novamente na idealidade vazia, reforçada pela referência à condição animal primeira. O

vocábulo “promessa” tematiza um compromisso e “presságio”, na última estrofe, circunscreve uma vaga intuição de uma potência não integralmente realizada ainda, isto é, o surgimento do homem. A temática entrevista nestes dois poemas de Saramago parece ecoar ressaibos das ideias postuladas por Nietzsche em *O Anticristo: Maldição do Cristianismo* (1895), que entende o Cristianismo como oposto à boa-constituição intelectual, por repudiar os caminhos retos, honestos e científicos.

Em entrevista a Carlos Reis, Saramago explicita incisivamente sua descrença em um Deus superior, negação esta que se deixa entrever em sua poesia:

Agora o que a mim sobretudo me incomoda é que à sombra desse Deus, do meu ponto de vista inexistente, se tenha armado um poder que condicionou e condiciona ainda, apesar de todas as transformações, as nossas personalidades ao ponto de vista de não podermos imaginar a nós próprios senão no quadro que o cristianismo traçou. E mesmo negando a existência de Deus, e mesmo insultando a Igreja, e chamando nomes ao papa, tudo se passa dentro desse campo em que nós nos encontramos. (REIS, 2008, p. 106-107)

O mito de origem também é reiterado em “Não das águas do mar”, potencializando a origem do homem como obscura: “Não das águas do mar, mas destas outras / Dos lentos remoinhos, onde as folhas / Desprendidas e mortas se balouçam / Do irisado gás gorgolejante”, ecoando ressaibos da voz iconoclasta de Zaratustra: “Irmãos meus, dissei-me que diz o vosso corpo da vossa alma? Não é vossa alma, pobreza, imundície e conformidade lastimosa? O homem é um rio turvo. É preciso ser um mar para, sem se toldar, receber um rio turvo”. (NIETZSCHE, 2012, p. 26)

1.3. Nesta esquina do tempo

A quinta e última parte de *Os Poemas Possíveis* nos conduz a uma poética de temática vária. Na apresentação dos amantes míticos ecoa, segundo Maria de Lourdes Cidraes (1999), um discurso pautado no erotismo, no canto do amor carnal e sensual, evocado já nos primeiros poemas.

O rol desta última parte de *Os Poemas Possíveis* agrega, segundo Cidraes, poemas de amor que vivificam o desejo, o corpo e seus sentidos, a beleza da mulher, a intimidade amorosa e união carnal dos amantes, enaltecendo o amor partilhado e a saudade, o alheamento do mundo, a memória breve e o denso esquecimento.

A ensaísta portuguesa ainda destaca que é também possível reconhecer a filiação do poeta à tradição lírica portuguesa, como a saudade e ausência evocadas por João Roiz de Castel’Branco, o amor de Gonzaga e Marília e a tênue melancolia de Cesário Verde. Saramago retoma, segundo ela, temas recorrentes nas outras seções da obra, temas estes que pactuam com um novo tom intimista, passando pelo reforço da subjetividade alicerçado em um discurso menos claro, em que o fio imagético se torna mais frequente e impreciso. O discurso, argumenta Cidraes, explicita uma inquieta reflexão, exacerbando a decepção para com o mundo e as contradições humanas, a mediocridade do ser, a luta diária contra o tempo, a dualidade do homem e a impossível unidade do sujeito e novamente o inquieto questionamento dos limites do devir poético e da palavra. Para Cidraes (1999):

Neste discurso desencantado, que uma leve ironia subitamente atravessa, aflora, por vezes, uma tranquila sabedoria: saber agarrar a frágil brevidade do instante, olhar o espetáculo sublime da natureza, a grandeza do mar, a curva perfeita de uma onda ou de um seio de mulher. E conhecer o prazer árduo de moldar as palavras: corpos sonoros, matéria dura e ágil, gumes afiados capazes de fender a capa que envolve a vida e encobre o real. Por isso, no final, o tempo é de espera e expectativa. De um poeta ainda em busca de poesia. (p. 45)

Na constelação poética de “Nesta Esquina do tempo”, o escritor português sistematiza um discurso semanticamente diversificado em um itinerário poético em que o eu-lírico se vê prostrado perante “a força desagregadora do tempo, os arquétipos e as contingências da condição humana” (CIDRAES, 1999, p. 46). A poesia torna-se uma defesa contra uma temporalidade em que os gestos e as vozes do sujeito tendem a

esvanecer. Uma poesia que evoca elementos simples marcados pela brevidade das imagens, como a água em constante movimento, desfazendo-se na areia da praia, a brevidade outonal, as flores entrevistas pelos seus tons e efemeridade. Todos estes elementos encerram, na poética de “Esta Esquina do Tempo”, um movimento cíclico e perene.

Como já havíamos destacado anteriormente, a seção final de *Os Poemas Possíveis* recupera temas que permeiam as demais seções do livro. “Não me peçam razões” recapitula inequivocamente temas de incidência social em que o poeta parece se colocar à margem da sociedade tal qual ela se configura, denunciando a hipocrisia humana. A segunda estrofe elucida o tom militante, em que o poeta, inconformado com este mundo em que se insere, recusa-se a fazer parte da engrenagem, enclausurada na hipocrisia.

Não me peçam razões por que se entenda
A força de maré que me enche o peito,
Este estar mal no mundo e nesta lei:
Não fiz a lei e o mundo não aceito.³
(SARAMAGO, 1981, p.116).

A última estrofe propõe duas contradições, encapsuladas nos verbos ‘amar’ e ‘destruir’, mas também prescreve a superação das divergências, fazendo com que estas contradições implodam estes mundos habitados pelo poeta:

Não me peçam razões, ou que as desculpe,
Deste modo de amar e destruir:
Quando a noite é de mais é que amanhece.
A cor de primavera que há de vir.
(SARAMAGO, 1981, p.116).

Faz-se necessário, portanto, que este período nebuloso (Quando a noite é de mais é que amanhece) caia sobre a humanidade para que a luz se faça e a primavera, metáfora para um mundo melhor, se instaure, eliminando essa sociedade formal brutal.

Neste percurso poético, cujas águas confluem para ilações ideológicas, tão ao gosto do poeta português, a poesia saramaguiana parece desembocar em uma dinâmica coletivista, presidida pela gênese do Neorrealismo. Horácio Costa (1997) acrescenta, acerca do Neorrealismo, que

³ Cf. poema na íntegra, Anexo C, p. 121.

Saramago, no geral da sua produção poética, e mais em *Os Poemas Possíveis* que *Provavelmente Alegria*, maneja o tom “de música de câmara, discreta, leve, séria” que parece ser, a um crítico abalizado como Eduardo Lourenço, um diapasão frequente entre os poetas noerrealistas portugueses. Seguindo os passos deste crítico, será interessante aproximar a fase da sua produção poética que estudamos à obra de poetas de cumeeira no movimento neorrealista, tais como João José Cochofel (1919-1982) e Carlos de Oliveira (1921 – 1981), cuja poesia do período neorrealista se caracteriza pela gravidade do tom e pelo patetismo da dicção (COSTA, 1997, p.51)

As ilações militantes também eclodem em “Nesta Secreta Guerra”, em que tem lugar não uma guerra ostensiva, mas uma luta interior do eu-lírico em relação à sociedade que ele mesmo condena e um desejo de que o olhar consciente nunca se esvaneça perante esta amarga realidade: “Tudo está certo, não desejo paz”.

Nesta secreta guerra em que persisto,
Tudo está certo, não desejo paz.
E se nem sempre fujo ao velho jeito
(Herdado doutra era)
De bater com os punhos no meu peito,
Não é por gosto de gritar desgraça,
Mas porque a vida passa,
E mesmo quando aceito,
O coração à espera desespera.
(SARAMAGO, 1981,117)

Cingido por um denso inconformismo, o coração, que “à espera desespera”, recusa-se a calar e prostrar-se perante esta amarga realidade.

Em “A ti regresso, Mar...” evoca a grandeza marítima, cuja simbologia se alicerça em duas contraposições observadas já na primeira estrofe:

A ti regresso, mar, ao gosto forte
Do sal que o vento traz à minha boca,
À **tua claridade**, a esta sorte
Que me foi dada de **esquecer a morte**
Sabendo embora como a vida é pouca⁴ (SARAMAGO, 1981, p.119,
negrito meu)

Este mar que ao mesmo tempo simboliza vida, representando claridade, conquistas e beleza, é também fonte de morte, via de deslocamento dos portugueses, que, a duras penas, anexaram territórios ao seu império. O mar também nos ensina: é ao mesmo tempo figura de potência, cingido por um clamor de paz, mas é também fonte de

⁴ Cf. poema na íntegra, Anexo D, p. 122.

contradições e limitações. “A ti regresso, Mar...”, destaca Cidraes, parece reagir como contrapartida a “Oceanografia”, que simetricamente explicita o seu contrário:

Volto as costas ao mar que já entendo,
À minha humanidade me regresso
E quanto há no mar eu surpreendo
Na pequenez que sou o reconheço

De naufrágios sei mais que sabe o mar,
Dos abismos que sondo, volto enxague,
E para que de mim nada o separe,
Anda um corpo afogado no meu sangue.
(SARAMAGO, 1981, p. 53)

A relação de Saramago com o mar, em termos poéticos, vai muito além do rol de poemas de “Nesta Esquina do Tempo”. A simbologia do mar também é evocada na obra seguinte, *Provavelmente Alegria*, ou mesmo em contos como “Centauro”, de *Objeto Quase*. Segundo Maria Alzira Seixo (1987):

A última parte deste livro, “Nesta Esquina do Tempo”, retoma a temática enunciada, mas encaminha-a para uma expressividade que se condensa em torno de dois eixos semânticos fundamentais, por vezes indissociáveis: o amor e o mar. Se o amor se aproxima, na arte poética de José Saramago, desta fulgurância mágica que determina o encontro da palavra, o mar é elemento fundamental da paisagem, formulação delineada do mundo que é umas das constantes da sua obra. (p. 14)

Seguindo o mesmo percurso do poema anterior, “Água que à água torna” parece representar uma miniatura do poema anterior, poetizando a temática amorosa, por meio de um Amor que é auto-suficiente, motivado por uma força narcísica: “Amor que de si próprio se alimenta”. (SARAMAGO, 1981, p. 120)

O poema, assim, anuncia as múltiplas faces de um elemento que é a água, em que uma lente poética focaliza o movimento das ondas e toda sua beleza: “Movimento perpétuo, arco perfeito / Que se ergue, retomba e reflui”. Movimento que pode ser comparado ao movimento do amor, uma vez que amar implica necessariamente doação. Este constante retorno verificável em “Nesta Esquina do Tempo” é comentado por Cidraes como fator de superação: “[...] água que corre continuamente se renova; a onda morrendo na praia, de novo se ergue na sua reencontrada perfeição; um novo amanhecer nascerá das sombras da noite; e a Primavera regressará, pontual, todos os anos (CIDRAES, 1999, p.46).

2. PROVAVELMENTE ALEGRIA

Provavelmente Alegria, segunda obra poética de José Saramago, é composto por 73 poemas, abrangendo temáticas semelhantes ao seu antecessor, mas não organizado em seções. Apesar desta diferença estrutural entre as duas primeiras obras poéticas do escritor português, há, segundo Horácio Costa (1997):

Um núcleo temático comum entre os dois livros: apesar de algumas sensíveis variações, o amor fiscalizado, a problematização da palavra poética, a busca de delimitação da experiência essencialmente humana e a subsequente nomeação dos estados ontológicos partícipes desta experiência, a pulsão a processar uma leitura do “eu” do poeta a partir de pequenas notações profundas e auto-irônicas, são apenas alguns dos temas que são tratados combinada ou isoladamente em ambos os livros. (p. 72)

Sob o aspecto estilístico, pontua Costa, estes elementos textuais presentificam-se em diferentes dosagens e em menor grau em *Provavelmente Alegria*. Apesar da referencialidade semântica estável e pontuada por nuances realistas, a métrica e a forma diferem da obra anterior, uma vez que *Provavelmente Alegria* caracteriza-se pela irregularidade métrica e a quase ausência de rimas. Embora alguns dos poemas sejam organizados em versos decassílabos, com predomínio de quartetos, a maioria da tessitura poética de *Provavelmente Alegria* não segue um padrão métrico.

Provavelmente Alegria redimensiona, dessa forma, o poder das palavras, a metalírica, o erotismo sutil e a poesia de caráter militante balizadas pela figuração dos três elementos da natureza (mineral, animal e vegetal), o que permite inserir neste universo a dinâmica já conhecida amor/mar, que, de acordo com Maria Alzira Seixo, se junta a um terceiro elemento: o fogo, “elemento devorador das coisas e dos seres que de modo complexo produz essa anulação de plenitude que é o silêncio, disseminando-se em referências múltiplas à figuração da estrela”. (SEIXO, 1999, p. 15).

Lá no centro do mar, lá nos confins
Onde nascem os ventos, onde o sol
Sobre as águas doiradas se demora;
Lá no espaço das fontes e verduras,
Dos brandos animais, da terra virgem,
Onde cantam as naturais:
Meu amor, a minha ilha descoberta,
É de longe, da vida naufragada,

Que descanso nas praias do teu ventre,
 Enquanto lentamente as mãos do vento,
 Ao passar sobre o peito e as colinas,
 Erguem ondas de fogo em movimento.
 (SARAMAGO, 1987, p.87)

Para Seixo, *Provavelmente Alegria* é uma obra cujos textos revelam-se extremamente propícios para um estudo da poesia de Saramago, trazendo em sua órbita poética quatro poemas em versos livres, com uma extensão bastante irregular, comandado pela escrita versicular, característica que marcará a tessitura de *O Ano de 1993* (1975), última obra poética de Saramago.

Antonio Ramos Rosa (apud ROSA In COSTA, 73, 1997) destaca que o desenho poético de *Provavelmente Alegria* se revela inferior a sua primeira obra de poesia, apesar do esforço de renovação temática e formal observado em alguns poemas em prosa. Há, entretanto, como destaca Horácio Costa, uma tentativa por parte de José Saramago de reescrever de forma mais aguda e dinâmica muitos dos temas que permeiam *Os Poemas Possíveis*, como a dicotomia amor/mar, a força revitalizante das palavras, o tema da origem e a fala militante, tão ao gosto do escritor português.

A retomada de temáticas semelhantes é perceptível, por exemplo, em “Este meu rosto”, de *Provavelmente Alegria*, e em “Presente, Passado e Futuro”, de *Os Poemas Possíveis*:

Este meu rosto de sombra
 Onde a luz me está nascendo
 Não o nego

Animal sujo do fundo
 Devagar à superfície veio imundo
 Mas não cego

Roço o vitral que me assombra
 Abro o chumbo e vou ardendo
 Neste pego
 (SARAMAGO, 1987, p. 60)

Entre os dois poemas estabelece-se, na concepção de Costa, o processo de renovação-reciclagem entre os dois primeiros livros de poesia de Saramago, onde o poeta se torna “o tecedor escuro das palavras”, a fim de abandonar as profundezas das águas, onde se reproduzem os batráquios e não há a penetração de luz. Costa esclarece que a comparação entre os dois poemas “indica o esforço de Saramago de depurar de

sua voz, de precisar melhor seus temas, baseando-se no surdo trabalho quotidiano do poeta.” (COSTA, 1997, p. 75).

Eu fui. Mas o que fui já me não lembra
Mil camadas de pó disfarçam, véus,
Estes quarenta rostos desiguais
Tão marcados de tempo e macaréus.

Eu sou. Mas o que sou tão pouco é:
Rã fugida do charco, que saltou,
E no salto que deus, quanto podia,
O ar dum outro mundo a rebentou.

Falta ver, se é que falta, o que serei:
Um rosto recomposto antes do fim,
Um canto de batráquio, mesmo rouco,
Uma vida que corra assim-assim
(SARAMAGO, 1982, p.38)

O enlevo surrealista também aflora no percurso poético de *Provavelmente Alegria*, redimensionado pela estética do fragmento, descrita por Hugo Friedrich (1978). São vários os poemas de relevo surrealista que ganham tons dentro da obra. O forte apelo à imagética dos três reinos terrenos abre também espaço para a temática militante, rastreável nos seus três livros de poesia.

Os textos de *Provavelmente Alegria*, como afirma Maria Alzira Seixo, parecem se coadunar em um único e longo poema, traço que confere à estrutura dessa obra o que a ensaísta designa como “arritmia” e “excepcionalidade”.

2.1. Da imagem à poesia

Octavio Paz (2012) define imagem como qualquer forma verbal, frase ou sequências de frases que o poeta escreve e que juntas compõem um poema. Para Paz, cada imagem se reveste de “significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia, sem suprimir” (PAZ, 2012, p.104). Essa afirmação aponta para a mesma definição de Stephen Ullmann (1973), para quem deve haver algo surpreendente e inesperado em cada imagem, para que possa produzir um efeito de assombro, devido ao descobrimento de algum elemento comum em duas experiências aparentemente distintas.

Pode-se afirmar, dessa forma, que *Provavelmente Alegria* recria por meio de um tecido imagético um universo poético pautado nos três elementos da natureza (mineral, vegetal e animal), potencializando-os e redimensionando-os. São também perceptíveis nos poemas de *Provavelmente Alegria* ecos oriundos da estética surrealista, surgida na França, em 1924, quando André Breton, dissidente do dadaísmo de Tzara, lançou o "Manifesto do Surrealismo" e publicou o primeiro número da revista *Revolução Surrealista*.

A proposta da vanguarda surrealista é a de que a arte flua livremente a partir do inconsciente, da livre associação, incorporando elementos ilógicos, oníricos, fantasiosos, não se submetendo a nenhuma teoria em vigor e a nenhuma lógica. Dessa forma, o Manifesto proposto por André Breton fazia uma dura crítica à realidade e à razão, opostas às certezas da infância, da loucura e consequentemente da imaginação. Preconizava ainda como norma o louvor às descobertas de Freud no domínio da psicanálise e o enaltecimento do sonho:

O Surrealismo seria, no século XIX, o mais digno representante da arte mágica, porque contém o “condimento bizarro” (solicitado por Baudelaire), porque desafia o senso crítico, e seu imaginário, como nos antigos mitos, exige uma interpretação do Universo, uma integração do homem ao cosmos. (REBOUÇAS, 1986, p.36)

Assim, a vanguarda surrealista é constituída, muitas vezes, de imagens aparentemente bizarras e sem o menor sentido, desafiando o leitor ou observador e transportando-o para um universo de múltiplas interpretações. Uma das principais

características do movimento surrealista é a chamada escrita automática, isto é, a escrita espontânea, não dirigida. Conforme Rebouças (1986):

O importante nesse procedimento é o que ele revela enquanto afloramento da linguagem interior do sujeito. Analogicamente à busca dos alquimistas, essa escrita procura a “matéria primeira da linguagem”. (p.41)

Perante o desenvolvimento dessa nova forma de escrita, a atividade literária toma um novo rumo, em direção a um lirismo incógnito, lançando a base de uma nova estética que, por sua vez, rompe com as formas tradicionais de poesia. O soneto, por exemplo, será considerado uma estrutura antiquada, incapaz de canalizar o fluxo ininterrupto de imagens que nascem do inconsciente humano. O discurso automático, com surpreendentes e poderosas imagens, realça uma nova literatura, cujo fator primordial não é o projeto nem a realização, mas, sim, a sua formação. Portanto, o poeta, ao compor um poema, e o pintor, ao elaborar sua pintura, devem incorporar os domínios do sonho, do mágico, do maravilhoso, do irreal.

Entre os temas surrealistas, ainda segundo Rebouças, poderíamos destacar premonições, encontros fulgurantes, coincidências, paisagens em ruínas ou castelos assombrados, que também estão presentes nos romances góticos, o único tipo de romance, diga-se de passagem, tolerado pela vanguarda surrealista, que não hesita em chamá-lo de *alta ficção* (no sentido em que se fala de *alta magia*.).

No poema intitulado "A mesa é o primeiro objecto" aspectos surrealistas presentificam-se vigorosamente, conduzindo o leitor para um mundo imaginário, onde realidade e sonho ultrapassam a compreensão humana.

A mesa é o primeiro objeto do sonho.
É branca, de madeira branca, sem pintura.
Tem papéis brancos que flutuam e se esquivam aos
gestos
O lugar seria um escritório se não fosse uma espécie
de abside com degraus.
A parede curva, sem reboco, mostra as pedras roídas.
Quando o sonhador acordar, tentará saber onde esteve
e há de lembrar-se de uma ruína assim, em Paris,
no museu do Cluny.
Mas não tem certeza
Os papéis brancos não obedecem, e isto impacienta o
sonhador.⁵ [...] (SARAMAGO, 1987, p.50)

⁵ Cf. poema na íntegra, Anexo E, p. 123.

Os cinco primeiros versos já refletem a temática surrealista, que é a mescla de imaginário e real. De uma atmosfera aparentemente cotidiana, isto é, uma sala com uma mesa branca, surge uma cena insólita e ilógica, com papéis brancos flutuando e fugindo aos gestos. O quinto verso parece retratar um ambiente degradado, com paredes sem reboco e pedras roídas, que compõem um cenário em ruínas, uma temática recorrente no Surrealismo.

"A mesa é o primeiro objeto" também se caracteriza por seu aspecto narrativo, quase em prosa, o que dá ao poema certa dramaticidade, geradora de expectativa para o leitor. Essa expectativa começa a se intensificar a partir do 14º e 15º versos:

De repente há uma presença na abside, não bem uma
presença, uma ameaça que se difunde e paira [...]
(SARAMAGO, 1987, p.50)

A partir desses dois versos, o poema adquire um tom mais insólito e dramático, quando o homem que sonha vê-se diante de algo desconhecido e que supostamente pode representar um prenúncio. Como seu medo se torna cada vez mais intenso, foge através de um longo corredor, mas é surpreendido por uma rapariga, que intensifica o seu pavor. Os ziguezagues e os ricochetes que a rapariga faz de parede a parede reforçam o aspecto surreal do poema.

Mais adiante, por tratar-se de um poema integralmente narrativo, deparamo-nos com um diálogo entre o homem que sonha e a rapariga cor de fumo:

"Quem és?", pergunta o homem que sonha.
"Papoila", responde a rapariga, e ri sem ruído
(SARAMAGO, 1987, p.51)

O nome da rapariga, Papoila, parece fazer referência à flor da qual se extrai o ópio, substância capaz de produzir alucinações e causar, dessa forma, dependência ao seu usuário. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009) destacam que a papoula pode simbolizar a terra e também estar associada à força do sono e do esquecimento depois da morte e antes do renascimento. Dessa forma, o nome da rapariga remete aos sonhos e alucinações, que, na maioria das vezes, são povoados de imagens de configurações ilógicas.

O ovo, que se encontra dentro do avental da rapariga, sugere a idéia de que o mesmo poderia estar representando o órgão reprodutor feminino. Recorrendo

novamente à simbologia descrita por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, "o ovo é uma realidade primordial, que contém em germe a multiplicidade dos seres". (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 672). Isso pode significar que é por meio desse ovo que se dá a multiplicação da rapariga e, se este for destruído, as multiplicações acabarão e o pesadelo, por sua vez, terá fim:

A rapariga grande tem um ovo dentro do bolso do
Avental.
Se aquele ovo for tirado e lançado pelo jardim fora e
Partido, será o fim do pesadelo. (SARAMAGO, 1987, p.51)

Características surreais presentificam-se em vários poemas de Jose Saramago. Em alguns casos remetem diretamente à pintura, sendo conveniente lembrar que: “ambas (pintura e poesia) estão atreladas à mesma consciência profunda, ao mesmo domínio maravilhoso. Pintura e poesia são, para os surrealistas, atividades conciliáveis”. (REBOUÇAS, 1986, p.70).

De maneira análoga, a pintura surrealista retrata paisagens infinitas, espaciais, sem vida, cuja única evidência são restos de uma vida orgânica suprimida há tempos imemoráveis. Pintores como René Magritte criam imagens de significado ambíguo, dando margem a múltiplas interpretações. Salvador Dalí, segundo Giulio Carlo Argan (1993), traz à visão onírica e plena de implicações sensuais um delírio próprio de grandeza, uma impressionante mistura de carnal e sagrado. Dessa forma, a mistura de imagens, aparentemente díspares e muitas vezes absurdas, cria um efeito de surpresa que pode revelar uma lógica entre os elementos que compõem a obra:

A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos. Tal como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis. (ARGAN, 1993, p. 360)

“Protopoema”, de José Saramago, também é composto com matizes surrealistas, transportando o leitor para um ambiente onírico, aparentemente incompreensível. O primeiro verso do poema já sinaliza um universo em que imagens sugestivas apontam para o inconsciente do ser humano. No dizer de Horácio Costa (1997), tais imagens

preparam e organizam o discurso, no qual a consciência e o entendimento só chegarão ao eu-lírico depois que todos os acontecimentos forem narrados e descritos.

Além de trazer o leitor para esse universo dos sonhos, Saramago também incute no poema um limiar sinestésico, mediante elementos que remetem ao odor (limos), à visão (verde e azul) e ao tato (macieza). Dessa forma, o “fio” que aparece no segundo verso e que supostamente sai da memória ou ainda da escuridão dos nós cegos metaforiza o rio descrito nos versos abaixo, que também remetem a uma paisagem onírica.

[...]
É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos,
E tem a macieza quente do lodo vivo.
É um rio⁶ [...] (SARAMAGO, 1987, p. 54)

Mais adiante o leitor perceberá que o poema refere-se à fusão do eu-lírico com os elementos naturais oníricos, reforçando os traços surreais do poema:

[...]
Toda água me passa entre as palmas abertas, e de
repente não sei se as águas nascem de mim, ou para
mim fluem [...]
(SARAMAGO, 1987, p. 54)

O poema ganha um tom ainda mais surrealista a partir do 14º verso (“Sobre a minha pele navegam barcos”), sempre trazendo para a esfera humana elementos ligados à natureza e mais uma vez tematizando a fusão do corpo humano com elementos naturais. *A priori* parece não haver nenhuma ligação entre os elementos que compõem os versos, no entanto, lembremos Breton:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, é em vão que se procuraria para a atividade surrealista uma outra causa que não fosse a esperança de determinar este ponto. (apud BRETON In RAYMOND, 1997, p. 254)

Os versos a seguir, embora permeados de elementos bastante distintos, refletem o que Breton sintetiza acima, isto é, por mais distantes que os elementos sejam uns dos

⁶ Cf. poema na íntegra, Anexo F, p. 124.

outros, sempre haverá uma ligação entre eles, eliminando, dessa forma, quaisquer traços contraditórios que possam surgir.

[...]
Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os
barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que
vagarosamente deslizam sobre a película luminosa
dos olhos.
Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas
águas como os apelos imprecisos da memória [...]
(SARAMAGO, 1987, p. 54)

Novamente, percebemos a fusão contundente do ser humano com os elementos da natureza ou mesmo com seres inanimados, como o barco. Se pensarmos a partir de uma outra perspectiva, no entanto, o poema resgata, neste trecho, uma memória primordial, que remete à anterioridade máxima, uma vez que a origem da vida ocorre a partir do meio aquático. O peixe é por si só o símbolo do elemento Água, fonte da vida e da fecundidade, daí esse resgate do surgimento da vida.

De modo análogo, o sangue é universalmente considerado o veículo vital. Sangue é vida. “Às vezes, é até visto como princípio da geração. Segundo uma tradição caldéia, é o sangue divino que, misturado à terra, dá vida aos seres.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 800). Toda essa simbologia, portanto, exprime o princípio gerador dessa anterioridade, tematizado, por sua vez, por meio da estética surrealista.

Dessa forma, o poema parece passar por etapas de transformação. Logo no início temos apenas um emaranhado de fios, que posteriormente converte-se em um rio, revelando a fusão do humano com a natureza. De uma cena onírica e surreal, surge uma outra aparentemente prosaica:

[...]
Agora o céu está mais perto e mudou de cor.
É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo
Acorda o canto das aves [...]
(SARAMAGO, 1987, p. 54)

Temos assim uma paisagem composta pelo amálgama de elementos visuais (céu verde) e auditivos (canto das aves). Este último se constrói por meio de uma metonímia: “acorda o canto das aves”. Nos versos posteriores, ocorre novamente uma fusão entre o eu-lírico e os elementos do campo semântico natural:

[...]

E quando num largo espaço o barco se detém, o meu
corpo despido brilha debaixo do sol, entre o
esplendor maior o que acende a superfície das águas.
Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas
da memória e o vulto subitamente anunciado do
futuro [...] (SARAMAGO, 1987, p. 55)

Os versos dão ao poema um tom de contemplação e expectativa, explicitando que a vida pode dizer algo a respeito dela própria, por meio, neste caso, das aves, que segundo Chevalier, remetem a presságio e a mensagem do céu, o que explica o verso “que as aves digam nos ramos por que são altos/os choupos e rumorosas as suas folhas”.

Dessa forma, o poema, como ressalta Horácio Costa, tematiza o *topos* de subida à luz, de ascense. Esse movimento é realizado em um espaço surreal pelo eu-lírico, que, pelo fio da memória, puxa um rio e inevitavelmente o conjunto de seres correlatos (pássaros, peixes, barcos, choupos). Disso resulta “o dar a uma nova luz o próprio corpo (“de barco e de rio na dimensão do homem”), integrado com seu novo entorno onírico” (COSTA, 1997, p. 79).

Costa também ressalta que o escritor português faz uso de uma veia imagética, na qual os versos parecem surgir a partir da visualização, sem utilizar-se dela para ilustrar o narrado. Essa questão colocada por Costa é relevante, já que as “cenas” do poema, como já mencionamos anteriormente, nascem de um fio, que posteriormente se transformará em um rio e que fará parte do contorno humano em cujo sangue barcos navegam e peixes nadam.

Essas cenas configuram-se, no final do poema, em uma nova fusão, só que desta vez isso se dá entre um ser humano e outro.

[...]

Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se
Juntarem às mãos
Depois saberei tudo [...] (SARAMAGO, 1987, p.55)

O ato de juntar as mãos, em primeira instância, sintetiza um ato humano, que pode envolver uma prece, um encontro amoroso ou mesmo um encontro entre amigos, como espaços de reconciliação do ser consigo mesmo.

A tessitura poética de *Provavelmente Alegria* também faz referência direta a outra corrente que se desenvolveu durante a primeira década do século XX: o Cubismo.

Na França, um grupo de jovens pintores desenvolveu uma estética que iria revolucionar a arte moderna. O caráter geométrico dos trabalhos desses jovens pintores atraiu rapidamente o epíteto “Cubista”, e o termo logo ganhou reconhecimento mundial. Mas o “Cubismo”, de acordo com Paul Waldo Schwartz (1971), provou ser uma manifestação mais profunda e complexa do que se possa pensar e, embora a visão cubista parecesse audaciosa ou mesmo inadmissível, os pintores afirmaram seu lugar na tradição da arte européia. O Cubismo, segundo Pablo Picasso, não é distinto das outras escolas artísticas, uma vez que os mesmos princípios e os mesmos elementos são comuns para todos. (apud PICASSO In SCHWARTZ, 1971, p. 7).

A arte cubista, segundo Wylie Sypher (1980), objetiva fragmentar o espaço tridimensional construído a partir de um ponto de vista fixo, expressando-o através de planos justapostos e geométricos, que possibilitam, por sua vez, a criação de uma nova realidade filtrada pela visão subjetivista do pintor. Dessa forma, a poesia ou a pintura se tornam, muitas vezes, fonte de ambiguidade, dificultando a compreensão por parte do observador.

O fato pictórico (*fait pictural*), o quadro-objeto, tem modos de existência complexos e ambíguos, que pertencem a diferentes ordens de realidade, diferentes níveis de ser, entre os mundos da arte e da vida. Algumas vezes, a fim de mostrar como sua pintura se ajustava a qualquer nível de realidade, o cubista assimilava, ao seu mundo pictórico, os próprios elementos da realidade, estranhos à pintura: fragmentos de corda, tecidos, jornais, madeira. (SYPHER, 1980, p. 199)

Esse estranhamento, ou mesmo dificuldade de interpretação, ocorre, segundo Sypher, porque a arte cubista separa o objeto do espaço tridimensional, do ponto de vista fixo e limitado e o reduz a planos que dão a ilusão de fechamento e profundidade, mas que estão sempre em movimento, reajustando-se uns aos outros. Isso significa dizer que, para o Cubismo, a arte deve existir por si, não lhe interessando a representação mimética da realidade.

Se por um lado a arte cubista causou estranhamento e desconforto a alguns; por outro, através da representação simultânea de várias facetas dos objetos, lidou com o velho problema do tempo e do movimento de modo inovador: “os objetos se ‘movimentavam’ ao mesmo tempo em que estavam imobilizados dentro de um complexo e eram oferecidos a nós na tranqüilidade de seu ser, com seus múltiplos aspectos concebidos conjuntamente.” (SYPHER, 1980, p. 198). Há, portanto, na arte

cubista, uma enorme tendência para a geometrização, ocorrendo, muitas vezes, o estilização da figura humana, como é o caso da tela de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* (1907), em que as figuras femininas são colocadas no quadro de maneira que os rostos parecem ser apresentados através de diferentes ângulos ao mesmo tempo.

Provavelmente Alegria não se destaca apenas por vivificar os elementos presentes na natureza em suas três manifestações terrenas, mas por abarcar outras características igualmente importantes para a configuração dos poemas, como é o caso da arte cubista, o que faz de Saramago um poeta que dialoga com diferentes movimentos artísticos, colhendo neles recursos estéticos que acentuam a expressividade dos poemas, a exemplo do que ocorre em "Digo pedra", poema que revela nuances cubistas ao fragmentar as imagens nele referidas:

Digo pedra, esta pedra e este peso,
Digo água e a luz baça de olho vazos,
Digo lamas milenárias das lembranças,
Digo asas fulminadas, digo acasos.
Digo terra, esta guerra e este fundo,
Digo sol e digo céu, digo recados,
Digo noite sem roteiro, interminada,
Digo ramos retorcidos, assombrados.

Digo pedra no seu dentro, que é mais cru,
Digo tempo, digo corda e alma frouxa,
Digo rosas degoladas, digo morte,
Digo a face decomposta, rasa e roxa.
(SARAMAGO, 1987, p.64)

A leitura do poema nos revela de imediato a utilização abundante da linguagem nominal, característica marcante da arte literária cubista. Os únicos verbos que se fazem presentes são "é", que aparece uma única vez, e "digo", presente no início de cada estrofe. De resto, o que podemos observar é o uso constante de substantivos e adjetivos, valorizando, dessa maneira, o aspecto visual do poema. Aliás, essa valorização da imagem, segundo José Lemos Monteiro (2005), se dá justamente devido ao constante uso de frases nominais, cujo objetivo principal é realçar os aspectos sensoriais do poema: "Digo sol e digo céu, digo recados / [...] Digo ramos retorcidos, assombrados / [...] Digo rosas degoladas, digo morte, / Digo a face decomposta, rasa e roxa".

Dessa forma, os vocábulos nominais ("sol", "céu", "ramos", "rosa", "face"), encadeados, criam uma atmosfera que tende ao sombrio, por transmitir sensações de expectativa e angústia, a partir das associações ("guerra", "fundo", "sem roteiro", por

exemplo) e dos modificadores de alguns nomes (“Digo ramos **retorcidos, assombrados**”). No poema, o conjunto de itens acionado aponta para aspectos tensos, que compõem uma cena fragmentariamente mórbida, cuja imagem final é a decomposição física: “Digo a face decomposta, rasa e roxa”. Maria da Glória Bordini (2011) destaca que

A reiteração do verbo “dizer”, em “Digo Pedra”, supera a simples repetição anafórica que confere ao poema um ritmo incisivo, para alcançar, com sua força sonora e semântica, todos os versos, criando correspondências entre pedra, água, luz baça, lamas milenárias, asas fulminadas, terra, guerra, fundo, sol, céu, recados, noite, ramos retorcidos, tempo, corda e alma, rosas degoladas, morte e face decomposta, num poderoso canto de repúdio às múltiplas formas da morte. (p.216)

O poema, dado o seu aspecto de recorte, em que se combinam múltiplas focalizações instantâneas, oferece instruções mínimas para a sua interpretação, cabendo ao leitor preencher as lacunas surgidas ao longo da leitura. “Digo pedra”, então, empreende uma reflexão dialética a partir dos elementos sucessivamente acionados pelo verbo dizer, que na estabilidade de sua reiteração, vai instaurando dicotomias como: leveza x peso, libertação x aprisionamento e vida x morte, promovendo a fusão irremediável de opostos. Essas dicotomias nascem da seleção de elementos que remetem ao sólido (pedra), ao líquido (água), ao alto (sol, céu), ao baixo (terra, guerra), ao vôo (asa), ao aprisionamento (corda), por meio de uma dicção que abole as transições lógicas. Ao valer-se de uma sintaxe mínima – cujo pilar é o verbo “digo”, a que os complementos verbais recortados se vão subordinando – o eu-lírico sublinha a força criativa/criadora da palavra.

“Asas” simboliza tudo aquilo que liberta, já que, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), traduzem o alijamento de um peso, a desmaterialização, a liberação, quer seja da alma ou do espírito. O nome adjetivo atribuído ao vocábulo no poema, “fulminadas”, esvazia dolorosamente o simbolismo evocado, fazendo ecoar a tensão de opostos que atravessa o poema. A “corda”, segundo Chevalier e Gheerbrant está ligada ao simbolismo da ascensão, representando o meio, assim como o desejo de subir. Quando amarrada ao ser humano, “simboliza qualquer espécie de vínculo e possui virtudes secretas ou mágicas” (p. 285). No contexto da justaposição nominal, o encadeamento pedra/peso, água/olhos vasos; lama/lembranças, tempo/corda/alma frouxa remete à feição agônica e dilacerada do quadro existencial humano.

Desse modo, o percurso figurativo do poema em análise dá vida ao tema dos “pesos” que nos amarram e das “asas” que nos libertam, evocando desde o contínuo despende de energia física e mental, que pode ser chamado vida, até a consumição última, a morte. Nesse ciclo, fragmentariamente composto, sobressai-se a importância máxima da palavra, que permite o acesso à reflexão e à construção poéticas. As dores do mundo e a arte do poeta estão conectadas pelo verbo, de modo que no poema ora analisado é possível perceber uma nuance metapoética, bastante visível em outros poemas do mesmo livro, conforme demonstraremos oportunamente.

2.2. Antítese poética

Dos textos de *Provavelmente Alegria* já observamos que os mesmos se consubstanciam como um único e longo poema, como pontua Maria Alzira Seixo, movido, muitas vezes, pela estética do fragmento, operando com modalidades díspares, muitas vezes ancoradas em antíteses, que estabelecem uma fronteira entre o onírico e o real, claridade e escuridão, possibilidades e limitações e o belo e o feio. Esses elementos antitéticos – ora manejados pelo escritor para exteriorizar experiências essencialmente humanas, ora para reiterar um tom crítico ácido dirigido à sociedade – matizam muitos dos temas tratados na primeira obra poética do escritor, bem como no seu último livro, *O Ano de 1993*.

“É um livro de boa-fé”, poema narrativo no qual uma matriz surrealista se presentifica, inicia-se com uma cena aparentemente cotidiana, como se o eu-lírico estivesse contando uma história, em que um professor faz a leitura de um livro de Montaigne. Emocionado, o professor enxuga suas lágrimas e pede a um aluno que lhe traga um copo de água. A partir do quarto verso, o poema reveste-se de um aspecto surrealista, uma vez que o aluno sai voando pela janela. Dessa forma, a partir de uma cena absolutamente banal, o olhar do poeta volta-se ao mundo do ilógico e do inexplicável. Relevante, neste sentido, é mencionar o que Louis Aragon diz acerca do Surrealismo:

O vício chamado surrealismo é o emprego desregrado e passional da entorpecente *imagem*. É fato que a maioria dos textos surrealistas se apresenta como um desenrolar quase ininterrupto de imagens que oferecem um traço comum, não importa qual seja sua natureza, que consiste em desafiar o bom senso. (apud ARAGON In RAYMOND, 1997, p. 247-48)

Esse desenrolar quase ininterrupto que Aragon explicita é observado nas estrofes abaixo, nas quais imagens oníricas e irreais perpassam a atmosfera humana que, contrariamente ao que se possa imaginar, ligam-se de uma forma ou outra ao mundo do ser humano.

[...]

Mas quando chegou debaixo do salgueiro estava uma
Mulher deitada e nua, que repousava a cabeça num
Livro de páginas brancas
Estava também o infinito, era azul depois de um
Caminho vermelho, e branco depois de uma cortina dourada.⁷
[...] (SARAMAGO, 1987, p. 53)

Apesar de retratar uma cena particularmente banal (uma mulher deitada sob um salgueiro), um elemento insólito desafia o leitor: a mulher se encontra com a cabeça apoiada em um livro de páginas brancas. Para Horácio Costa (1997), o poema tem um fundo irônico que satiriza a pedagogia moderna, sinalizando de forma metalinguística e metafórica a impossibilidade de proceder-se a uma explicação absoluta ou global do próprio texto ou de qualquer outro texto literário. Há duas realidades contraditórias no poema: a primeira é constituída por uma sala de aula, ao que parece entediante, onde o aluno mais novo, cansado das explicações enfadonhas do professor, opta por deixar a sala para transcender a esfera humana. A segunda aponta para elementos escolhidos da lenda de Buda. Desse modo, essas duas realidades parecem não ter sentido, excluindo qualquer possibilidade de ligação lógica entre elas. Semelhantes imagens e eventos, segundo Hugo Friedrich (1978), são montagens obtidas com “fragmentos de origem heterogênea, sem estarem ordenados em qualquer lugar ou tempo”. (p. 199). Essa ilogicidade é, diga-se de passagem, característica da lírica do século XX, em que prevalece, de acordo com Friedrich, a desvalorização do real, que sufoca o ser humano num isolamento oprimente. Essa característica ilógica é ainda mais evidente nos dois últimos versos, porque aludem a um poema que nem começa e nem termina:

[...]

Por isso a história começa sem começar e acaba sem
acabar
Como qualquer coisa que se parecesse muito com o
Infinito.
(SARAMAGO, 1987, p. 53)

Fernando J. B. Martinho (1999) destaca que, embora as características surreais sejam bastante evidentes, observáveis na disposição para o onírico ou para o maravilhoso, o aspecto mais proeminente deste texto está intimamente ligado com a com a propensão narrativa, já presentes em outros poemas, principalmente nos que dialogam com a tradição folclórica.

⁷ Cf. poema na íntegra, Anexo G, p. 125.

De cariz também surrealista encapsulado em um tom melancólico, “Eu luminoso não sou” mostra um eu-lírico em meio aos aspectos mais confusos da vida e mergulhado, por assim dizer, na psique humana, com vistas à apreensão lírica das coisas do mundo.

[...]
Se no fundo do poço, que é mundo
Secreto e intratável das águas interiores.⁸
(SARAMAGO, 1987, p. 72)

O poema também é um apelo às sensações visuais e auditivas, tendo como elementos principais o céu e o mar, que estabelecem, por sua vez, uma relação de espelhamento, sendo que o primeiro reflete o segundo, imprimindo nos versos uma forte carga poética, já que o mar é equiparado metaforicamente a um rápido canto ou, mais precisamente, ao eco.

[...]
Uma roda de céu ondulando se alarga,
Digamos que é o mar: como o rápido canto
Ou apenas o eco, desenha no vazio irrespirável. [...]
(SARAMAGO, 1987, p. 72)

Pode-se inferir, a partir dos fragmentos anteriores, dado o aspecto imagético do poema, que essa “roda de céu que se alarga” é nada mais que o céu refletido no mar e que, em função desse movimento, figuras de cobras-d’água surgem no céu, compondo o aspecto surreal do poema.

“Eu luminoso não sou” também elege, a partir do verso “O movimento das asas. O musgo é um silêncio”, temas cotidianos que retratam tudo aquilo que tolhe a capacidade e o desejo humano, revitalizando e redimensionando, dessa forma, a tessitura poemática dos versos. Segundo Horácio Costa (1997), assemelha-se a “Este meu rosto”, uma vez que entre eles se esboça uma oposição dialética entre claridade - escuridão, denotando, assim, o embate entre as impurezas, a obscuridade e a limpidez.

Este meu rosto de sombra
Onde a luz me está nascendo
Não o nego

⁸ Cf. poema na íntegra, Anexo H, p. 126.

Animal sujo do fundo
Devagar à superfície veio imundo
Mas não cego

Roço o vitral que me assombra
Abro o chumbo e vou ardendo
Neste pego (SARAMAGO, 1987, p.60).

A vocação para o ilógico é uma constante em alguns poemas do escritor português, o que torna a poesia de Saramago debitária da vanguarda surrealista. “Venham enfim” lida com um jogo antitético, trazendo para a esfera humana a degradação, assim como o desejo. Por meio de um tom evocativo, o eu-lírico, invoca um mundo contrário àquele em que estamos inseridos:

Venham enfim as altas alegrias
As ardentes auroras, as noites calmas,
Venha a paz desejada, as harmonias,
E o resgate do fruto, e a flor das almas.
Que venham, meu amor, porque estes dias
São de morte cansada,
De raiva e agonias
E nada. (SARAMAGO, 1987, p.76)

O poema pode ser dividido em duas partes, sendo que a primeira corresponde aos quatro primeiros versos e representa, por sua vez, o desejo, a esperança, a alegria. As palavras “alegrias”, “paz” e “harmonias” podem, portanto, ser enquadradas no mesmo campo semântico, ou seja, são palavras que se referem à esperança ou a tudo que é benéfico ao ser humano. Esses quatro primeiros versos remetem o anseio por uma vida livre de tribulações.

O quinto verso, porém, serve como elemento de transmutação, já que é a partir dele que o poema passa a ter um tom melancólico e agonizante, que se concretizará a partir do sexto verso. Os vocábulos “morte”, “raiva” e “agonia” representam, dessa forma, a oposição às palavras presentes nos quatro primeiros versos, estabelecendo um jogo antitético entre positivo x negativo.

Se observarmos a disposição gráfica, é possível verificar que Saramago também faz uso do aspecto visual para vivificar o poema. Alfredo Bosi (1978) justifica o uso dessa técnica constatando que:

A sintaxe espacial e o emprego da palavra ilhada, cuja forma-sentido se quer assim potenciar, parecem caminhos promissores enquanto rompem barreiras tradicionais entre as artes sonoras e as artes plásticas, e convergem para uma percepção mais rica do todo espaciotemporal em que está imersa a nossa sensibilidade. (p. 534)

Há, portanto, um movimento decrescente, que tem início no sexto verso, visto que os três últimos vão sofrendo gradativamente uma diminuição de tamanho até chegar ao último verso, onde há uma única palavra ilhada, como define Bosi. Isso explicita o desgaste máximo da vida do ser humano, com o vocábulo “nada” fechando o percurso figurativo.

A concepção de dualidade também se evidencia no poema “Provavelmente”, que traz uma antítese prefigurada na fixidez e mobilidade, traduzindo o conceito de imobilidade para ideia de contenção, fronteira e território, ou seja, tudo aquilo que tolhe os desejos, as vontades e as certezas do homem. Os primeiros quatro versos já representam por si só essa concepção que alude à demarcação e, por conseguinte, à contenção:

Provavelmente o campo demarcado
Não basta ao coração nem o exalta;
Provavelmente, o traço da fronteira.
Contra nós, amputados, o riscámos.
Que rosto se promete e se desenha?
[...] (SARAMAGO, 1987, p.15)

A partir do verso “Que viagem prometida nos espera”, o poema anuncia uma transfiguração ou, mais precisamente, o escape dos limites impostos pela vida e, se nos três primeiros versos os vocábulos “campo”, “traço”, “fronteira” e “rosto” eram as representações simbólicas de imobilidade, nos três últimos, “viagem” e “asas” representam justamente o contrário, isto é, a mobilidade.

Esse dualismo antitético mobilidade/fixidez está presente já no próprio título do poema, sugerindo incerteza perante os convites existenciais, tanto para a fixidez quanto para a mobilidade. Saramago, neste poema, mostra que o homem precisa de limitações, mas também de possibilidades de se libertar das amarras e percalços mundanos.

[...]

Que viagem prometida nos espera?

São asas (que só duas fazem vôo),

Ou solitário arder de labaredas (SARAMAGO, 1987, p.15)

“Passa no pensamento” também opera com uma antítese, no caso, vida x morte. O poema inicia-se com uma cena insólita, em que o “laço” e o “pasto” são substituídos pela foice, objeto que, segundo Chevalier & Gheerbrant, simboliza a morte, uma vez que a foice, assim como a morte, iguala todas as coisas vivas. Além da foice, o cavalo também se associa à morte, sendo esse animal filho da noite e do mistério e portador da morte e da vida simultaneamente. Está ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante.

Passa no pensamento a passo
Um animal cavalo
Em vez de laço e pasto a foice
Na venta trespassada
Enquanto o braço abusa do cansaço
Do cavalo animal à chicotada⁹
[...] (SARAMAGO, 1987, p. 46)

A segunda estrofe ainda alude ao cavalo, denunciando os maus tratos executados pelo cavaleiro, que é metonimizado pela palavra “braço”, no quinto verso da primeira estrofe.

É possível associar as imagens poéticas do poema em análise à teoria do grotesco, que segundo Friedrich, designa o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho e tem como expoente Victor Hugo, que provavelmente serviu de influência para muitos escritores, inclusive José Saramago. Friedrich explica:

[...] Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude dessa cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si. Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto e do desarmônico. Mas o incompleto é o meio mais adequado para ser harmônico. (FRIEDRICH, 1978, p.33)

Sob essa perspectiva, é possível inferir, a partir da terceira estrofe, que, mesmo diante de uma cena aparentemente sórdida, assoma nestes versos a idéia de nascimento, o que explica a citação feita por Friedrich (1978), de que a partir de uma imagem desarmônica tem-se o surgimento da vida.

⁹ Cf. poema na íntegra, Anexo I, p. 127.

A quarta estrofe sinaliza para uma cena que remete à tradição da literatura medieval, onde donzelas ficam expostas nas janelas observando os transeuntes nas ruas. Parece, ainda, haver aqui uma pulsão sensual em que o cavalo esconde algo secreto que não deve ser revelado: o cavalo excita as donzelas e, como consequência, é levado ao sacrifício. Na estrofe final, o membro do cavalo é trazido em uma bandeja de prata, fazendo, dessa forma, alusão à passagem bíblica da decapitação do apóstolo João Batista:

[...]

Numa bandeja de prata
 Uma menina de branco
 Cinta de fina escarlata
 Traz o membro do cavalo
 Enquanto o morto descansa
 Vão buscá-lo (SARAMAGO, 1987, p.47)

O poema, portanto, converge para uma antítese, em que a menina, o cavalo e a donzela representam a vida, contrapondo-se à morte, que é representada pelas velhas e pelas cabeças decepadas. Dado o seu caráter atemporal, o poema remete a imagens oníricas que, na concepção de Friedrich, referem-se a um poeitar alógico, uma vez que há a junção do humano com o cavalo. É o que Friedrich chama de poesia ditatorial, ou seja, aquela que está ligada à destruição do mundo real, com a completa supressão da gradação temporal.

A lírica moderna dá à linguagem a tarefa contraditória, segundo Hugo Friedrich, de explicitar e simultaneamente encobrir um significado. Se para alguns a poesia é algo que deve comunicar e expressar sentimentos, por outro lado, a obscuridade surge para afastar a poesia da função normal de comunicação humana perpassando uma esfera que é afastada do senso comum.

O poema “Dispostos em cruz” recria um universo que podemos descrever como “cheio de acontecimentos, seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos” (FRIEDRICH, 1978, p.178). A primeira estrofe já representa, por si só, um enigma. O primeiro verso, por exemplo, não explicita o que está “disposto em cruz”, mas nos fornece algumas pistas a partir da segunda estrofe. O segundo verso da primeira estrofe parece reforçar ainda mais esse aspecto hermético do poema:

[...]
 Dispostos em cruz desfeitos em cruz
 Em cada caminho três portas fechadas
 Um vento de faca um resto de luz
 O espanto da morte nas águas cortadas¹⁰
 [...] (SARAMAGO, 1987, p.91)

O poema, já no seu início, coloca o leitor frente a encruzilhadas que, metaforicamente, representariam as escolhas e dilemas que o ser humano enfrenta em sua vida cotidiana. No terceiro verso, Saramago apela mais uma vez para os sentidos, já que a metáfora “vento de faca” pode sinalizar, neste caso, todo sofrimento e aspereza pelos quais o ser humano costuma passar.

Já a segunda estrofe inicia-se por uma enumeração, reconhecidamente um dos traços estilísticos de forte incidência na lírica moderna, que dá, por sua vez, uma certa tensão à leitura. A ausência total de pontuação, característica do Modernismo, também aporta para uma leitura rápida e dramática, transpondo para a atmosfera humana uma “paisagem” lúgubre ou mesmo mórbida, onde nos deparamos com um corpo estendido, que talvez possa se referir ao “dispostos em cruz”, embora, como já dissemos, não seja possível comprovar tal afirmação.

Verifica-se que não há ligações explícitas entre as estrofes que compõem o poema, o que evidencia ainda mais a estética do fragmentário. Friedrich (1978) pontua que

As afirmações não são completadas, mas, ao contrário, interrompidas. Muitas vezes o conteúdo consiste só de movimentos variáveis da linguagem que deslizam, brusca – apressada – ou suavemente, para os quais os acontecimentos, concretos ou afetivos são apenas materiais, sem sentido decifrável. (p. 178)

Essa síntese de Friedrich pode ser aplicada significativamente ao poema “Dispostos em cruz”, fundamentado integralmente na estética do fragmentarismo. Não é possível, portanto, estabelecer uma relação lógica nem mesmo entre os próprios versos do poema. O acontecimento concreto, no caso, um corpo estendido, que poderia retratar um crime, e o afetivo, isto é, o amor e o sexo entre duas pessoas, não estabelecem uma relação lógica, ultrapassando, assim, a fronteira da compreensão humana. Seria possível, talvez, levantar a temática desses versos, ou seja, o universo conjugal, a morte,

¹⁰ Cf. poema na íntegra, Anexo J, p. 128.

o desconhecido, a criação, mas não é possível estabelecer um diálogo lógico entre todos os versos.

O quarto verso, aparentemente, parece ser o único que estabelece um diálogo direto com o terceiro verso, uma vez que contém certas palavras que estabelecem uma relação semântica entre si. O vocábulo “espada”, por exemplo, simboliza, segundo Jean Chevalier, o dualismo sexual, sendo que “os gumes são macho e fêmea ou as espadas são fundidas ritualmente por casais ou por um casal de fundidores, no decurso de operações que são casamentos”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 392)

[...]
O céu descoberto da nuvem da chuva
E o grande arco-íris na gota de esperma
O espelho e a espada o dedo e a luva
E a rosa florida na borda na berma [...]
(SARAMAGO, 1987, 90)

“Dedo” e “luva”, no terceiro verso, remetem, metaforicamente, aos aparelhos sexuais masculinos e femininos respectivamente, sinalizando, mais uma vez, para o universo conjugal. O último verso “E a rosa florida na borda na berna” coloca em evidência o fato de que a beleza, a bondade, a solidariedade podem brotar dos lugares mais adversos, mais inumanos. Temos, dessa maneira, uma rosa florida que nasce em um caminho estreito entre a muralha e o fosso. A própria simbologia dessa flor já representa por si só a antítese desse lugar infausto. A rosa, como assinala Chevalier e Gheerbrant, designa a perfeição acabada, a realização sem defeito, contrapondo-se, portanto, ao lugar nefasto e inabitável.

A última estrofe sintetiza um aspecto bastante recorrente na lírica saramaguiana, a metapoesia. Essa estrofe simboliza a criação do verso bem como o embate com a forma do mesmo.

[...]
E a luz que se expande no pino do verão
E o corpo encontrado no corpo disperso
E a força do punho na palma da mão
E o espanto da vida na forma do verso (SARAMAGO, 1987, p. 91)

O poema “Tenho a alma queimada” é um exemplo de metalírica por explicitar o lirismo do poeta salientando as suas deficiências e limitações bem como sua agilidade

poética criadora. O poema circunscreve o lirismo por meio de símbolos rebaixados, característica, diga-se de passagem, da lírica moderna do século XX, que, segundo Friedrich, elenca elementos como a flora e a fauna para um nível mais baixo. Esse mesmo autor ainda ressalta:

[...] Escárnio ou interpretação do feio como sinal de algum mundo superior? Trata-se, provavelmente, desta última alternativa. O tom extático suave, o escoar da transcendência indeterminada, o lusco-fusco do significado – e tudo agora no condensamento de imagens da fealdade que é algo completamente diverso de um oposto ao belo: nestas características se reconhece o lírico moderno. (FRIEDRICH, 1978, p. 197)

Seguindo esse preceito a que Friedrich faz referência, é possível encontrar no poema alguns desses símbolos rebaixados que representam o oposto do belo:

Tenho a alma queimada
 Por **saliva** de **sapo**
 Fingindo que descubro
 Tapo¹¹ [...] (SARAMAGO, 1987, p. 69, negrito meu)

Dessa forma, “saliva” e “sapo” encontram-se nesse nível de rebaixamento, cuja simbologia reveste-se de um duplo sentido. A saliva, segundo Chevalier e Gheerbrant, é capaz de unir ou dissolver, curar ou corromper. Perpassando esse mesmo nível, o sapo também é fonte de ambiguidade, porque é um símbolo de fealdade e de falta de jeito, mas também símbolo de sucesso, coragem e riqueza.

De modo análogo, “Obra de fogo” também se constrói a partir de símbolos rebaixados, como podemos observar já a partir da primeira estrofe. Os vocábulos “lama”, “detrito”, “entulho”, “lixo” e “côdeas” produzem uma sequência intensificadora para remeter à idéia de fealdade e repugnância, que terá como força maior o vocábulo “côdeas”. Essa simbologia rebaixada, já observada em escritores como François Rabelais, também se evidencia na obra poética de Saramago. Mikhail Bakhtin (2010) afirma, considerando os símbolos baixos, que as imagens dos objetos libertam-se do mundo lógico para compreender funções totalmente alheias às suas verdadeiras significações.

Valendo-se de um tom autocontemplativo, o eu-lírico parece ver nos elementos da natureza a via de purificação para libertar-se de seus vícios e amarras:

¹¹ Cf. poema na íntegra, Anexo K, p. 129.

Lama, detrito, entulho, lixo e côdeas
 Onde estão as vassouras que me varram,
 Onde estão as **mangueiras**, as **lixívias**
 Que me lavem dos escarros que me escarram?

Onde estão as purezas mais profundas,
 As faces, que eram minhas, da vergonha,
 A língua original, antes que fosse
 A via da mentira e da peçonha?

Onde estão os meus olhos sem remela
 E a brancura da alma, grave e nua?
 Quem partiu os espelhos que falavam,
 Quem me pôs espantalhos nesta rua?

Quem foi e quem sujou? Quem, e porquê?
 Mas na funda estrumeira vai lavrando
 Lento, seguro e oculto o grande incêndio
 Que será a resposta do teu quando
 (SARAMAGO, 1987, p. 57, negrito meu)

A enumeração constitutiva do primeiro verso, como pontua Sandra A. Ferreira (2011), combina elementos que potencializam um estado de degradação progressiva, ao qual se contrapõe um desejo de superação, metaforizado pelos versos seguintes de tom interrogativo, no primeiro quarteto, que evocam vocábulos relacionados à limpeza doméstica. Os dois próximos quartetos manterão o tom interrogativo para contrapor traços positivos aos pejorativos, que superam os primeiros traços referidos. O último quarteto, destaca Ferreira, potencializa o tom interrogativo acerca dos responsáveis e das razões alegadas para a conversão do mundo em “funda estrumeira”, sintagma que resume simultaneamente os vocábulos enumerativos negativos, mas também explicita uma simbólica potência insurgente e redentora, que remete ao futuro.

O percurso poético se encerra com o eu-lírico fazendo uma autocrítica, julgando-se impuro e indigno, e, portanto, questionando a sua transformação e a “contaminação” de sua alma pelos elementos rebaixados do poema. A estrofe final aponta para outro questionamento, com o eu-lírico perplexo, buscando por respostas diante de dilemas aparentemente insolúveis.

[...]
 Quem foi e quem sujou? Quem, e porquê?
 Mas na funda estrumeira vai lavrando
 Lento, seguro e oculto o grande incêndio
 Que será a resposta do teu quando. (SARAMAGO, 1987, p. 57)

Segundo Maria da Glória Bordini (2011), Saramago faz uso da interrogação para chamar à consciência pública tudo que possa passar despercebido, além de protestar contra a degradação do povo, privado de suas necessidades e seus desejos. Para Bordini, há no texto uma extasiada indignação e os indícios da tessitura poética remetem, para o leitor ainda encarcerado na ditadura, “a imagem do regime que vai cultivando a própria extinção”. (BORDINI, 2011, p. 215).

2.3. Multiplicidade poética

A poesia de José Saramago é tributária, como pudemos constatar, do influxo criativo de escritores como João Jose Cochofel, Carlos de Oliveira, Fernando Pessoa, Luis de Camões e mesmo de filósofos, a exemplo de Friedrich W. Nietzsche. Essa constelação de possibilidades responde por uma poesia multifacetada, que elege temas como a morte, a solidão, a simplicidade, a força da palavra, os percalços da vida humana, a vontade e os limites do homem.

Em “Irmãos siameses”, Saramago recorre a um tema que fascina, mas também aterroriza o homem desde os primórdios da humanidade: a morte. O eu-lírico fornece-nos algumas pistas de que este suposto irmão siamês refere-se à sombra, que será metaforizada posteriormente como a morte: “Ligado à sola dos pés, / Anda espalhado no chão [...]” (SARAMAGO, 1987, p. 41).

Segundo Aristóteles, uma metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre diferentes, ou ainda como informa Karsten Harries: “a metáfora junta dessemelhantes não apenas para levar-nos a perceber neles alguma semelhança antes oculta, mas para criar algo completamente novo.” (apud HARRIES In SACKS, 1992, p. 77). Sob esta ótica, Saramago cria esse impacto no leitor, transformando uma palavra que, aparentemente, poderia remeter à vida (irmão siamês) em algo oposto, que remete, por sua vez, à morte. Ao juntar dois elementos distintos “irmão siamês” e “sombra”, cria-se um significado novo, invulgar, ou como destaca Donald Davidson, as palavras assumem significados “ampliados”, sublimando a tessitura poética.

Na segunda estrofe, temos a metáfora explícita, isto é, o irmão siamês é a própria sombra do eu-lírico, comparada agora, via metáfora animal, a um cão rafeiro, que está sempre à frente desse eu-lírico e anda conforme a luz. Pode-se inferir, ainda, que a sombra seja o outro que levamos dentro de nós, o nosso próprio outro, o mais obscuro ou até mesmo mais desenvolvido. Maria da Glória Bordini (2011) esclarece que o poema faz uso de dois sextetos e um quarteto com um refrão inicial reiterado nas três estrofes, que apresentam versos rimados no esquema ABCDEB, nos quatro versos dos dois sextetos. Bordini argumenta que:

Essa tessitura sonora confere ao texto um balanço que desmente a seriedade do tema: a presença da morte durante toda a vida. Ao invés de chorar a inevitabilidade do fim, o poema desconstrói o luto que se antecipa pelo cômico da metáfora que está ali insistentemente repetida – a sombra do sujeito, sinal de sua futura morte, é como um irmão siamês, do qual não pode livrar-se. (BORDINI, 2011, p.217)

Observa-se que o poema passa por três processos figurativos: o irmão siamês, a sombra e finalmente a morte, que representa, em última instância, o fechamento deste processo e consequentemente o final da vida:

[...]
Tenho um irmão siamês
(Minha morte antecipada,
Já deitada,
À espera da minha vez.)¹² [...] (SARAMAGO, 1987, p. 41)

Em “Duas pedras de sal” – ode que faz uso de elementos sinestésicos – tematiza as agonias do mundo, o sofrimento humano, a degradação do ser. Os três primeiros versos já metaforizam essa agonia, que parece vincular-se à tortura e à auto-mutilação do homem. Os dois primeiros versos apelam para uma cena que causa desconforto e consequentemente alude à dor:

Duas pedras de sal sobre a pupila;
Os punhos bem cerrados, apertando
as agudas arestas de cristal¹³ [...] (SARAMAGO, 1987, p61)

O poema também apresenta como tema o *homo duplex*, isto é, a antítese anjo x demônio, representando o angelical e o feroz respectivamente. Segundo Friedrich, trata-se de um homem essencialmente dividido, tendo que satisfazer seu pólo satânico, para ir ao encontro do celestial. Esse jogo antitético sugere, em última instância, as aparências enganadoras, em que o sorriso disfarça e esconde a violência contra o ser humano. Representa, portanto, um mundo em que o indivíduo precisa “vestir máscaras” perante a sociedade, mostrando, assim, o ponto de vista crítico do escritor português.

¹² Cf. poema na íntegra, Anexo L, p. 130.

¹³ Cf. poema na íntegra, Anexo M, p. 131.

[...]

Navegando nos olhos, enquanto o grito
Bate forte nos dentes que o degolam:
Ao tempo que o sorriso me disfarça
O rosnar, a ameaça, o cão de fila. (SARAMAGO, 1987, p.61)

Maria da Glória Bordini (2011) ressalta que as odes de Saramago possuem um endereço público, porque apesar de definidas como uma lamentação pessoalmente encolerizada perante situações de degradação e humilhação, “destinam-se ao outro, senão para sublevá-lo, para adverti-lo da história de uma tenaz resistência ante a violência do poder sintetizada numa individualidade que padece”. (2011, p. 215).

A solidão também serve de matéria-prima para a construção poética em “Ao inferno, senhores”:

Ao inferno, senhores, ao **inferno** dos homens,
Lá onde não fogueiras, mas **desertos**.
Vinde todos comigo, irmãos ou inimigos,
A ver se povoamos essa **ausência**
Chamada **solidão**.
E tu, claro amor, palavra nova,
Que tua mão não deixe a minha mão.
(SARAMAGO, 1987, p.21. Negrito meu)

Apesar de sua simplicidade e traços pouco elaborados, o poema chama a atenção para um mal que castiga o homem desde os primórdios da humanidade: a solidão, o isolamento, a ausência. O eu-lírico, numa nobre atitude, convoca a todos, até mesmo os inimigos, para unir-se contra esse algoz tão impiedoso, que é fruto da indiferença, do egoísmo, do preconceito e arrogância. Através do processo metafórico, Saramago equipara a solidão a um verdadeiro inferno, que poderia ser o pior suplício do ser humano. Na tradição cristã ocidental, o deserto costuma ser um lugar povoado por demônios; no poema de Saramago, a ambivalência desse símbolo é manifesta a partir da imagem da solidão, remetendo à mais pura esterilidade.

O poema de Saramago remete ao inferno mítico, cujo significado liga-se diretamente à concepção cristã (fogueiras, demônios, escuridão e dor) e também ao inferno humano, metaforizado, nesse poema, como solidão, que é gerado diariamente pelas ações da própria humanidade. Não por acaso, os dois últimos versos explicitam o desejo do eu-lírico de estar próximo da pessoa amada, instituindo, assim, o amor como via redentora: "Que a tua mão não deixe a minha mão".

Ainda no rastro da temática anunciada acima, “Flor de cacto” também equipara a solidão ao deserto, mas, nesse caso, Saramago utiliza-se de elementos do reino vegetal para potencializar esse mal que castiga a humanidade.

Flor de cacto, flor que se arrancou
 À secura do chão.
 Era aí o deserto, a pedra dura,
 A sede e a solidão
 Sobre a palma de espinhos, triunfante,
 Flor, ou coração? (SARAMAGO, 1987, p.35)

Aqui, o eu-lírico retrata uma paisagem inóspita, focalizando o único ser vivo capaz de resistir à atmosfera desolada e seca do deserto: o cacto, cuja flor torna-se metáfora da resistência e da esperança. A solidão é, mais uma vez, associada ao deserto, retratado no poema “Ao inferno, Senhores” como o “inferno dos homens”.

Na verdade, “Flor de cacto” sugere que, por mais adverso que um lugar seja, é sempre possível o nascimento de algo belo. Transferindo essa ideia para a vida cotidiana, mesmo nos lugares mais desfavoráveis e cheios de maldade, é possível que o bem triunfe. Cria-se, então, uma antítese: o deserto, símbolo da solidão, da infertilidade, tradicionalmente considerado um lugar habitado por demônios, é desafiado pela irrupção de uma flor de cacto que, mesmo sofrendo secura e sede, é capaz de prosperar e afirmar sua beleza no mundo.

Há, ainda, no poema, o que podemos chamar de sequência associativa que, no dizer de José Lemos Monteiro (2005), consiste no “emprego de palavras aparentadas semanticamente, dispondo-as numa sequência gradativa, de tal modo que cada novo termo intensifique o anterior” (p. 109-110). O emprego dos vocábulos “secura”, “deserto”, “pedra dura”, “sede” e “solidão” produz um encadeamento intensificador que contribui para criar poeticamente a ideia de isolamento. Assim, o vocábulo “solidão”, que fecha o percurso figurativo, torna-se mais intenso que “secura”, “deserto”, “pedra dura” ou mesmo “sede”, uma vez que “solidão” está atrelada, no conjunto dos poemas que constituem a obra, ao inferno humano, ao mundo do não desejo, às imagens demoníacas da desrazão humana.

Em “Parábola”, Saramago integra situações concretas de mundo para fazer referência à máxima de que, ao que se faz hoje responde-se amanhã. Infere-se, a partir dessa concepção proverbial, que a parábola tem como meta levar o leitor ao aprendizado de um princípio universal ou reconhecimento de uma verdade sobre si mesmo. Soren A.

Kierkegaard (1813 – 1855), segundo Thomas C. Oden (1998), esclarece que as parábolas requerem que seus leitores desatem os nós por eles mesmos, por esta razão, o escritor dinamarquês não tenta escrever um comentário padrão ou supostamente correto sobre cada parábola, já que cada uma delas tem por objetivo desafiar a consciência subjetiva do leitor individual.

A partir da reflexão de Kierkegaard, é possível deduzir que a fonte de toda a parábola é a ação humana e que Saramago, por meio dela, instaura vários ensinamentos e verdades incutidos no repertório ocidental. A primeira estrofe do poema faz uma ligação direta com o gênero bíblico, destacando, particularmente, a parábola do semeador e trazendo, a seu turno, na expressão “verdade fingida”, tudo aquilo que criamos para escapar das relações sociais:

Num caroço de mentira
 Trouxe a verdade escondida
 Pus o caroço na terra
 Nasceu verdade fingida¹⁴ [...] (SARAMAGO, 1987, p. 42)

A segunda estrofe sintetiza o trecho bíblico da parábola da figueira estéril, assinalando os entraves inerentes à condição humana. O poema também alude ao paraíso, evocando sofrimento e barreiras ao destacar símbolos referentes a esse lugar mítico vivificado pelo catolicismo. A serpente, salienta Chevalier, é dona de uma ciência maldita e quando habita em nós passa a gerar apenas vícios, que nos trazem a morte e não a vida.

[...]
 Se do sal que nela morde
 Um sabor amargo sobra
 É coisa que vai no rasto
 Que ficou depois da cobra
 [...]
 (SARAMAGO, 1987, p.42)

Dessa forma, o “sabor amargo” estaria metonimizando todos os problemas e dificuldades enfrentadas pelo ser humano, que são atribuídos, por sua vez, à serpente de Eva, metáfora cristã do Mal. A estrofe seguinte representa justamente o oposto da anterior e explicita metaforicamente (“A verdade tem a franqueza do vento”) toda a pureza encontrada no paraíso divino, aqui metonimizado por “lá em cima.”

¹⁴ Cf. poema na íntegra, Anexo N, p. 132.

A última estrofe sugere o mito da criação humana, retratando o sonho e o mascaramento da realidade, elementos que são traduzidos pela metáfora abaixo:

[...]
 E o tronco tão levantado
 Sobre o caroço partido
Não é tronco mas é homem
 Alto firme e decidido [...] (SARAMAGO, 1987, p.43, negrito nosso)

Em “Na ilha por vezes habitada”, Saramago exalta a vida por meio de elementos extremamente singelos, mostrando um nítido lirismo. O poema abre-se com o eu-lírico descrevendo uma cena tranquila, estetizando um mundo utópico, distante dos percalços da vida cotidiana:

[...]
 O mundo aparece explicado definitivamente e entra
 em nós uma grande serenidade, e dizem-se as
 palavras que a significam¹⁵ [...] (SARAMAGO, 1987, p.52)

Há no poema uma interação entre o homem e os elementos da natureza, cuja força máxima se encontra no elemento terra, o responsável pelo nascimento, criação, enfim, pela origem da vida:

[...]
 Levantamos um punhado de terra e apertamo-las nas
 Mãos
 Com doçura
 Ai se contém toda verdade suportável: o contorno,
 a vontade e os limites. [...] (SARAMAGO, 1987, p.52)

Chevalier & Gheerbrant tecem alguns comentários a respeito da simbologia da terra, confirmando, portanto, o que já foi explicitado no parágrafo acima:

Ela (a terra) sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu. O animal fêmea tem a natureza da terra. Positivamente, suas virtudes são doçura e submissão, firmeza calma e duradoura. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, 878)

¹⁵ Cf. poema na íntegra, Anexo O, p. 133.

Dessa forma, a terra é o lugar em que tudo se concretiza, sejam os milagres, as vontades, as decepções, as dores: "Aí se contém toda verdade suportável: o contorno, a vontade e os limites" (SARAMAGO, 1987, p.52).

Atentemos para outra questão à qual Saramago alude: o milagre. Diferentemente da concepção cristã, que atribui o milagre a uma causa sobrenatural e por sua vez inexplicável, neste poema, Saramago denomina milagre tudo o que está vinculado à natureza, o que mostra seu desapego à doutrina católica e, portanto, a busca da criação no telurismo. O poema se encerra com uma afirmação reveladora da magnitude da existência, que a tudo se sobrepõe como valor maior: "Cada um de nós é por enquanto a vida. / Isso nos baste" (SARAMAGO, 1987, p.52).

Assim, "Na ilha por vezes habitada" parece contrapor-se àquela poesia da modernidade, empregada por Baudelaire, em que o homem moderno, segundo Walter Benjamin (1991), atravessa a cidade, perdido em seus pensamentos e preocupações. Basicamente o poema contrapõe-se ao nosso mundo moderno, em que o homem, cercado pelas mazelas cotidianas, vê-se enredado em um mundo capitalista, onde reinam absolutas a ganância e a ambição.

O poema "Aqui a pedra cai" também alude a um mundo singelo, onde a beleza reside nas coisas mais simples. Os dois primeiros versos já poetizam um mundo diferente daquele em que estamos habituados a viver, remetendo, por sua vez, a um lugar em que supostamente o ser humano poderia viver longe das barreiras impostas pela vida.

Aqui a pedra cai com outro som
 Porque a água é mais densa, porque o fundo
 Tem assento e firmeza sobre os arcos¹⁶
 [...] (SARAMAGO, 1987, p.83)

A interação entre o homem e a natureza sublima os vários elementos naturais, como a terra, o sol e a pedra que, como vimos antes, remetem diretamente a criação do mundo. Esse mundo ideal é retratado destacadamente nas estrofes que se seguem:

Nus, na margem, acendemos convulsos
 A fogueira mais alta
 Nascem aves no céu, os peixes brilham
 Toda a sombra se foi, que mais nos falta? (SARAMAGO, 1987, p.83)

¹⁶ Cf. poema na íntegra, Anexo P, p. 134.

Sabemos que a sombra refere-se a tudo que está atrelado à morte e, portanto, a toda obscuridade, tristeza e solidão. Quando o eu-lírico pronuncia “toda sombra se foi” anuncia um novo mundo, longe dos obstáculos impostos pela humanidade. A pergunta no verso final (“que mais nos falta?”) exalta toda singeleza e simplicidade do poema, explicitando a mesma temática de “Na ilha por vezes habitadas”, ou seja, a vida como fator de satisfação do ser humano.

O poema de abertura, “Poema para Luís de Camões”, estabelece um ponto comum entre o eu-lírico e o poeta Luís de Camões, evocando figuras presentes em *Os Lusíadas* (1572). Em tom direto, o eu-lírico dirige-se a Camões, exortando toda a grandeza de sua poesia. Ao mesmo tempo em que cria um Camões literato, destaca que, mesmo com o passar dos anos, a força das palavras permanece na memória do ser humano, evidentemente por tratar de questões eternas.

Além da veneração ao poeta Luís de Camões, o eu-lírico também evoca, como já ressaltamos, elementos presentes na obra *Os Lusíadas*:

[...]
 E a ardência das pedras, a dura combustão
 Dos corpos percutidos com sílex,
 E as grutas do pavor, onde as sombras
 De peixes irreais entram as portas
 Da última razão, que se esconde¹⁷ [...] (SARAMAGO, 1987, p.13)

Como se pode notar, os versos acima apontam para as buscas e conquistas da época das grandes navegações, questão tematizada em *Os Lusíadas*. Dessa forma, os versos transcritos acima representam todas as tribulações sofridas pelos navegantes portugueses durante aquele período, em que o mar, inimigo implacável, vitimizava as embarcações que iam em busca de novos territórios.

Versos do Canto Primeiro de *Os Lusíadas* remetem aos percalços sofridos pelos navegantes ao tentarem atravessar o mar, comprovando, portanto, a intertextualidade entre o poema e a obra de Camões:

¹⁷ Cf. poema na íntegra, Anexo Q, p. 135.

[...]
 E porque, como vistes, têm passados
 Na viagem tão ásperos perigos
 Tantos climas e céus experimentados,
 Tanto furor de ventos inimigos, [...] (CAMÕES, 2006, p. 12)

O Canto referido também alude a Inês de Castro, tornada rainha após sua morte, como é perceptível nos versos abaixo:

[...]
 Das estátuas jazentes, repousando,
 Não mortas, não geladas, devolvidas
 À vida inesperada, descoberta.
 E depois, verticais, as labaredas [...] (SARAMAGO, 1987, p. 13)

Cria-se, dessa forma, uma ideia antitética, em que o vocábulo “estátuas” contrapõe-se a “não mortas” e “não geladas”, aludindo, portanto, a Inês de Castro, que depois de morta torna-se rainha. A parte final do poema estabelece uma relação com o Canto V de *Os Lusíadas*, que narra os feitos do gigante Adamastor, tematizando novamente o mito da criação:

[...]
 E o instante dos olhos que se fundem
 Na lágrima comum. Assim o caos
 Devagar se ordenou entre as estrelas [...] (SARAMAGO, 1987, p. 14)

Observa-se ainda nesta última parte o que já destacamos em poemas anteriores, isto é, a fusão do humano com a natureza, característica que evidencia a recorrente referência aos três reinos.

Essa ode, que recupera as grandezas de Portugal, inverte, segundo Maria da Glória Bordini, o caráter ufanista e contrapõe o homem e a terra como medida das coisas, “nas suas próprias materialidades, à linguagem que recobre o mundo de aparências, chamando de volta à vida os monumentos da história, em pranto”. (BORDINI, 2011, p. 213).

3. O ANO DE 1993: UM HÍBRIDO DE POESIA E PROSA

Em *O ano de 1993* o leitor encontrará um José Saramago diferente, mas não menos brilhante. Em lugar do estilo caudaloso, característicos de seus romances, Saramago lança mão aqui de uma escrita sintética, alicerçada em elipses e sugestões, entre a fronteira da prosa narrativa e a poesia. *O ano de 1993* é geralmente classificado como o terceiro e último livro de poesia do autor, podendo ser considerado como o momento de passagem para a prosa narrativa que, nas décadas seguintes, o consagraria como um dos maiores escritores do mundo.

Uma das principais características do livro, segundo Horácio Costa, refere-se, à matéria futurante-distópica, na qual se misturam em diferentes dosagens a ficção científica visando, principalmente, a uma crítica político-social, igualmente trabalhada no livro *1984* (1949) de George Orwell. Costa (1997) ainda acrescenta que

A intenção de José Saramago ao escrever *O Ano de 1993* parece, justamente, ter sido a de re-trabalhar, nos seus próprios termos – inovadores em relação ao modelo escritural de Orwell e Huxley –, o discurso futurante-distópico presente na ficção contemporânea. (p.216).

O Ano de 1993, composto por trinta fragmentos, narra a história de reconquista de uma cidade em decadência, ocupada por um poderoso exército tirânico, que mantém os seus habitantes sob intensa repressão. Em meio a esse clima hostil e repressor surgem duas realidades antinômicas, a urbana, dos ocupantes militarmente organizados, e a população remanescente, vitimizada pelo exército repressor. Paralelamente à população urbana formar-se-á a nomádica, composta por habitantes expulsos e que, posteriormente, estruturar-se-ão em uma nova sociedade alicerçada no espírito cooperativo.

Os trinta fragmentos que compõem *O Ano de 1993* assentam-se na escrita versicular, traço que também se obviará em alguns poemas do seu antecessor *Provavelmente Alegria*. Além desta característica pautada no recurso formal bíblico, a estrutura diegética de *O Ano de 1993* reveste-se quase que integralmente de um cariz surrealista, com parágrafos, segundo Horácio Costa (1997), que fundem prosa e poesia, cada qual prescrevendo informação que se concatena muitas vezes de forma indireta com o seguinte. De acordo com Maria Alzira Seixo, *O Ano de 1993* “é um livro de teor

inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural, na sua feição alegórica e na indecisão de caminhos interpretativos que pode abrir”. (SEIXO, 1987, p.23).

Um destes caminhos a que Seixo se refere é a mensagem político-revolucionária que se desenha na tessitura narrativa da obra. Lembremos que *O Ano de 1993* foi escrito em 1975, um ano após a Revolução dos Cravos, golpe militar que depôs o regime ditatorial de Antonio de Oliveira Salazar, vigente desde 1933. Dessa forma, mesclando elementos da estética surrealista e neorrealista, *O Ano de 1993* tece, alegoricamente, uma crítica ao regime salazarista que perdurou em Portugal por mais de quarenta anos.

A história de *O Ano de 1993* tem início com uma cena insólita e atemporal representada por uma paisagem surrealista daliniana, em que um sol inerte recorta as sombras das personagens. Através de uma metalepse cria-se uma atmosfera surrealista, já que não é o sol que deveria estar parado, mas sim os seres humanos. A apropriação surrealista se intensifica no quarto verso em que uma porta aponta para um espaço aberto e para um passado indiviso, já evidenciando a atmosfera surreal que percorrerá o tecido da obra:

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dalí com as sombras
muito recortadas por causa do sol que diremos parado

Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é
menor e a luz sabe muito menos o seu lugar

Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem
necessária para os dias de 1993

Não há portanto casa nem sequer a porta que poderia não abrir
precisamente por não haver para onde abrir

Apenas o vazio da porta e não a porta (SARAMAGO, 2007, p. 7-8)

Assim como uma pintura surrealista em que o tempo cronológico foi abalado e as imagens distorcidas, *O Ano de 1993* (salvo o ano em que a história supostamente se passa, 1993) não faz nenhuma referência ao nome da cidade e das personagens. Embora a história, na sua sinuosidade, mantenha o sentido (Costa, 1997), *O Ano de 1993* é desprovido de concatenação lógica e linear.

Segundo Maria Alzira Seixo, a valorização do tempo em *O Ano de 1993* se faz por meio de dicotomias da natureza, como por exemplo, pôr do sol/nascer do sol; morte/nascimento; silêncio/música:

A noite foi como um lastro de lama porque as estrelas estavam longe e ardiam friamente

E o dia seguinte nasceu e passou sem que se movessem dali comeram dormiram e alguns juntaram os sexos para não terem tanto medo.
(SARAMAGO, 2007, p.71)

A questão do espaço se obvia através das partes, fragmentos, versículos e focalizações (ora da cidade sitiada, ora de personagens nela focalizadas) que são construídos por meio de séries de planos vistos a partir de ângulos diversos, característica esta da técnica pós-cinematográfica, que Ana Hatherly considera “o aspecto mais dominante da obra” (apud HATHERLY In COSTA, 1997, p. 216).

O versículo 13, ainda no primeiro fragmento, também descreve uma imagem surreal alicerçada em um mundo dissociado e distorcido, em que uma sombra corrosiva devora a mão de uma das personagens que esboça a escrita e, portanto, a memória. Esta sombra funesta metaforiza a ditadura salazarista que, obviamente, tenciona que a escrita não aconteça, mentalidade típica dos regimes ditatoriais. O versículo 13 marca, dessa forma, o início da atmosfera hostil e violenta que incorrerá em *O Ano de 1993* e terá como consequência a perda das características humanas, sobretudo, a perda da linguagem, característica de sistemas distópicos.

Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa devorá-la. (SARAMAGO, 2007, p. 9)

Devagar passando aos ossos do metacarpo e depois subindo pelo braço devorando

Enquanto algumas pessoas continuam a conversar
E esta se cala porque tudo isto acontece sem dor e enquanto a noite desce. (SARAMAGO, 2007, 10)

A cena da personagem que risca o chão será recuperada dez anos depois em *A Jangada de Pedra* (1986), quando Joana Carda, ao riscar o chão com uma vara de negrilho, dá início à separação da Península Ibérica do resto do continente europeu que, alegoricamente, tece uma crítica à política da União Europeia.

No fragmento 6, a questão plástica se evidencia com a referência a cinquenta estátuas brancas envolvidas em um jogo de luz e sombra. Constatase, dessa forma, a presença de vestígios de um estado anterior de uma sociedade cujo desaparecimento se deve, em primeira instância, à tirania de um exército repressor, responsável pela destruição da memória coletiva. O cenário desolado e inóspito remete, de acordo com Horácio Costa (1997), à pintura metafísica de Giorgio de Chirico, imprimindo em *O Ano de 1993* uma forte carga imagética, que no dizer de Ana Hatherly, além de intensamente visual, “1993 é também por isso mesmo uma obra moderna, apontando para um possível caminho futuro em que a imagem, literalmente e a todos os níveis, se tornará o eixo da comunicação” (HATHERLY, 1976, p.88).

O fragmento 8 recupera um episódio de inspiração freudiana, em que as mulheres vitimizadas pelo exército opressor e movidas por um ímpeto de libertação castram os soldados inimigos: “Cortam cerce os pênis do exército perseguidor que as vaginas cospem para fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados.” (SARAMAGO, 2007, p.35). Dado seu caráter surrealista, a cena pode evocar o quadro *O grande masturbador* (1929), de Dalí, pintor cuja obra exerceu forte influência na escrita saramaguiana, particularmente em *O Ano de 1993*.

O efeito surrealizante observado tanto na pintura de Dalí quanto na poética de Saramago aponta para o que Rosenfeld (1996) conceitua como “efeito de desrealização”, assim definido:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de se reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. (ROSENFELD, 1996, p. 76)

Segundo Horácio Costa (1997), o matiz surrealista ou mesmo maravilhoso responde principalmente por questões estéticas do tecido textual, entre os quais o uso programado da estética fragmentária. Já a informação neo-realista se coaduna particularmente com elementos ideológicos do texto em questão, o que permite classificar *O Ano de 1993*, de acordo com Ana Hatherly, como uma obra surrealista-realista, uma vez que muitas de suas cenas corroboram um cariz surreal, encapsulado em uma roupagem de declamação ideológica e protesto público, conscientemente apreendida pelo poeta.

A cena do fragmento 10, também alicerçada na simbologia zoológica, conduz o homem à perda de traços humanos, obrigando-o a viver como toupeira ou a enterrar sua cabeça, como fazem os avestruzes. Desprovidos de características humanas e incapazes de pensar racionalmente, o indivíduo se torna um autômato, facilmente manipulado pelos dirigentes inescrupulosos.

Certos homens embora não adaptados morfológicamente passaram a viver debaixo do chão

Utilizaram a técnica da toupeira a céu fechado por sofrerem de limitações físicas semelhantes
(SARAMAGO, 2007, p. 41)

A perda das características humanas é potencializada por meio do uso de substantivos coletivos que remetem, por assim dizer, a uma ordem ancestral e primitiva. O substantivo “tribo”, por exemplo, remete a uma sociedade rudimentar, o que sugere uma espécie de regresso à pré-história, com a consequente perda da linguagem.

A cena do fragmento 10, que potencializa a alienação do indivíduo, redimensiona-se no fragmento 16. Só que desta vez, mais do que a alienação, explicita-se a perda da linguagem, quando um homem descobre subitamente que não sabia ler e “em vão recordava as letras em vão as desenhava ele próprio na memória. Eram riscos cegos na escuridão desenhos de Marte Mercúrio ou Plutão ou ainda a escrita do sistema planetário de Betelgeuse.” (SARAMAGO, 2007, p. 62). O fragmento 16 também recupera o mito do Prometeu, quando o fogo dos ocupadores é roubado para ser restituído à tribo nômade. Esse episódio heroico resgata um elemento fundamental para a sobrevivência da tribo e ressalta a condição primitiva e desamparada a que regressara.

Podemos afirmar que *O Ano de 1993* remete à perda da linguagem, vinculada ao regresso à pré-história, com seus hábitos rudimentares. Sobre esta questão, Américo Antonio Lindeza Diogo (1999) afirma que:

O Ano de 1993 é também o contar de uma perda da linguagem que é uma nítida perda do humano da linguagem; e o contá-la alegoricamente como uma queda na pré-história. [...] Criar o mundo e reentrar na cidade equivalem-se; são um acto só de reivindicação da linguagem humana de que nos acharíamos momentaneamente alienados. Esta é a presença auspiciosa, fantasmada, de uma sociedade unida e humanizada através de um contrato por objetivos: conquistar a emancipação. (p. 68)

A reentrada na cidade, como pontua Diogo, equivale à retomada da mesma, à recuperação da linguagem e dos traços humanos (episódio que terá início no fragmento 28). A tribo, no fragmento 21, vê-se obrigada a reaprender a linguagem simplificada da fome e do frio, o que caracteriza mais uma vez o desaparecimento do léxico, característica que se evidencia também em distopias anteriores, a exemplo de *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, *Nós* (1921), de Yevgeny Zamyatian e *1984* (1949), de George Orwell.

Não admira que fosse preciso reaprender a linguagem simplificada da fome e do frio

E também as palavras da manhã e da noite e aquelas que determinam no céu o caminho das estrelas ou apenas o perfil da montanha

Porque se sabiam as sensações e não as palavras que as tornavam úteis no comércio ou simplesmente suportáveis (SARAMAGO, 2007, p. 85)

Segundo Horácio Costa, embora a tribo tenha perdido as palavras fundamentais para a expressão de sua subjetividade, como as referentes ao amor, pode-se observar a possibilidade do aparecimento de uma linguagem nova graças a um casal que se olha durante o ato sexual: “Talvez este silêncio seja o esforço abrindo os foles do pulmão prosaicamente abrindo ó sem poesia/ Para começar o outra vez doloroso nascimento duma primeira palavra.” (SARAMAGO, 2007, p. 88). Essa cena marca o início de uma nova batalha, que remete à reconquista da cidade dominada e posteriormente à recuperação da linguagem. Nesse sentido, Bakhtin “vê a linguagem como uma poderosa arma política, mas uma arma que é inerentemente uma faca de dois gumes – serve como forma de opressão, mas pode ser também usada como meio de libertação”¹⁸. (apud BAKHTIN In BOOKER, 1994, p.85)

Dessa forma, a recuperação da linguagem implica a reconquista da cidade ocupada, mostrando metaforicamente a queda do regime totalitário de Salazar.

O retorno dos homens a uma era primitiva é descrito no fragmento 24, por meio da apresentação de uma vida pautada por circunstâncias primitivas de existência: “Nenhumas armas a não ser os toscos paus arrancados dificilmente aos ramos mais baixos das árvores e as pedras roladas colhidas nos leitões das ribeiras”. (SARAMAGO,

¹⁸ “sees the language as a powerful political weapon, but it is a weapon that is inherently a two-edged sword – it may serve as a means of oppression, but it serves at the same time as a means of liberation”(apud BAKHTIN In BOOKER, 1984, p.85)

2007, p. 97). Debilitados belicamente, a única proteção com a qual podem contar é a “da noite ou a sombra dos desfiladeiros por onde a tribo se insinuava como uma longa cobra rastejando” (SARAMAGO, 2007, p.97).

O fragmento subsequente compõe uma cena em que os campos cultivados são regados com sangue de mulheres menstruadas que, ao embebedar o chão com seu sangue, simbolizam a força de uma nova vida e a esperança da tribo subjugada.

Nuas corriam deixando um rastro que os homens cobriam cuidadosamente de terra para que nem uma gota secasse sob o calor agora nocivo do sol.

E um dia vinda de longe uma mulher grávida quase no fim do tempo chegou e pediu que a deixassem ficar ali até parir

Porém preciosa era aquela criança que estava para nascer e a sua mãe foi dada a melhor cabana e duas mulheres de mais experiência ficaram com ela para a assistirem no parto. (SARAMAGO, 2007, p. 102)

A narração de *O Ano de 1993* parece vincular-se à retórica militante e redentorista de certa poesia neorrealista bem anterior ao último percurso poético de José Saramago. Há uma inegável analogia entre *O Ano de 1993* e “Poema”, de Joaquim Namorado, principalmente no nível do tema:

Os tambores da manhã
Acordaram no peito dos homens
o amor do claro sol:
Os montes do horizonte distante
não já a fronteira entre dois mundos.
Os homens abriram as veias
num sacrifício dorido e contente
De tudo o que são

- Corra o meu sangue
fora do meu corpo,
Tombe na terra e seja fértil,
onde árido é,
o chão das vidas (apud NAMORADO In LOURENÇO, 2007, p.147)

Em *Poema*, segundo Eduardo Lourenço, há um “sacrifício cruento do poeta como semente de mundo”, que o poeta parece dar o próprio sangue em prol de sua luta contra a opressão. Analogamente, o sangue da menstruação poetiza a cura da terra estéril e, metaforicamente, sugere a reconquista da cidade oprimida e dominada pelo exército tirânico em *O Ano de 1993*.

O fragmento 28, em uma roupagem épica, narra uma série de conquistas encabeçada pela massa oprimida, que outro nome já começava a merecer, graças à gradual recuperação das características humanas:

Uma após a outra as cidades foram reconquistadas e de todos os lugares afluíam as hordas que outro nome começavam a merecer

Vinham uns pelas planícies como vagarosos formigueiros outros subindo e descendo pelas lombas das colinas outros cortando caminho a meia encosta das montanhas (SARAMAGO, 2007, 113)

A cena da cidade ocupada em *O Ano de 1993*, segundo Horácio Costa, faz referência direta ao poema “Marcha sem Música”, de João José Cochofel publicado em *Dias Íntimos* (1950). O poema narra a tomada de uma cidade por uma população marginalizada, relembrando o enredo da distopia saramaguiana:

Pisam descalças
As léguas do caminho,
Firmes na certeza
De quem não vai sozinho

.....
Abram-lhe a cidade o corpo indiferente
Sofrimento sem guerra.
- Elas são gentes sem pão
Que arrancou à terra.

Pés que levantaram a poeira das estradas
Batem raiva o compasso
- Nas calçadas,
A tropa espera a cortar-lhe o passo

.....
E agora, porém,
Que a hora ressoa de passos perdidos,
Alguém
Leva da luta os sentidos floridos (apud COCHOFEL In COSTA, 1997, p. 249)

Marcado essencialmente por um clima apocalíptico, o penúltimo fragmento (29), retrata a queda do invasor, que, alegoricamente, pode ser entendida como a derrubada do salazarismo e a reconquista da autonomia perdida e, posteriormente, a introdução da democracia: “O dia amanheceu numa terra livre por onde corriam soltos e claros os rios e onde as montanhas azuis mal repousavam sobre as planícies.” (SARAMAGO, 2007, p. 120)

Fechando o percurso poético de *O Ano de 1993*, o fragmento final é marcado, segundo Costa, por duas vertentes, a neo-realista – caracterizada pela mensagem político-revolucionária e por vocábulos que aludem à guerra (“morte”, “centímetros quadrados de tortura” e “cores de sangue”) – e a surrealista, representada pela imagem de uma sombra que consome o humano: “Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada.” (SARAMAGO, 2007, p.125). Essa convergência de matizes estéticos realça a multifacetada configuração da poesia de José Saramago.

3.1. O inferno da tortura

Como *1984* (1948), poucas obras retrataram com tanta precisão e acuidade o que significaria viver em uma radical distopia do século XX. Um mundo subumano em que o indivíduo, reduzido a um mero número, é obrigado a viver diariamente sob a intensa vigilância de aparelhos chamados teletelas. A obra de George Orwell recria uma atmosfera opressiva em que o único intuito do Grande Irmão é perpetuar seu domínio sobre as massas oprimidas. A vida em Oceania é inalterável, sem a possibilidade de mudança de classes. Cada passo é monitorado sistematicamente e qualquer delito facilmente rastreado. Encapsulada em uma roupagem tirânica, a política do Grande Irmão alicerça-se na destruição da língua, na erradicação da história e do passado e principalmente na tortura, ferramenta fundamental contra aqueles que ousam denegrir ou desacatar as regras do Partido. Para o estudioso Alex Zwerdling (1984), estes princípios adotados pelo Partido na orwelliana Oceania podem ser presenciados em nossos tempos:

Terrorismo, dedicação fanática a uma causa, guerras religiosas, nacionalismos ressurgentes, encarceramento político e tortura, manipulação da resposta pública via fraude, difusão da rede de vigilância: Quem não reconheceria instantaneamente estas características do mundo político de nossa época?¹⁹ (apud ZWERDLING In BRYFONSKY, 1984, p. 83)

José Saramago criará em 1975 uma réplica poética da distopia orwelliana, intitulada *O Ano de 1993*, já que em sua urdidura há reverberações daquela distopia, observáveis em várias cenas do livro. Uma delas refere-se à tortura, ferramenta sempre presente em regimes totalitários, que abrange desde as múltiplas nuances da tortura psicológica até às mais variadas e dolorosas técnicas de flagelo físico. Saramago já havia nos dado alguns exemplos desta temática em “Poema à boca fechada”, na segunda parte de *Os Poemas Possíveis*. Em um pequeno rol de poemas, denunciou a opressão, a

¹⁹ Terrorism, fanatical dedication to a cause, religious wars, resurgent nationalisms, political incarceration and torture, the manipulation of public response through fraud, the spreading of network of surveillance: Who would not instantly recognize these characteristics of the political world of our time? (apud ZWERDLING In BRYFONSKY, 1984, p. 83)

tortura e o individualismo, características frequentemente evocadas em muitas outras de suas obras.

No itinerário poético saramaguiano, *O Ano de 1993*, assim como *1984*, também recria uma atmosfera fundamentada na repressão e na tortura. De registro marcado pelo fantástico (cria um mundo regido por leis diferentes das naturais) e apoiado em um forte fio imagético, *O Ano de 1993* tece uma alegoria sobre o Salazarismo, que perdurou em Portugal por mais de trinta anos, referindo-se à tortura e à opressão nas suas mais variadas formas.

O fragmento 4 é marcado notadamente por um clima de tortura através de um interrogatório realizado com um “homem que saiu de casa depois da hora de recolher”(SARAMAGO, 2007, p.18). Os inquiridores fazem uma pergunta a cada sessenta minutos e exigem do suspeito cinquenta e nove respostas diferentes; no entanto, os inquiridores não sabem que a verdade encontra-se na sexagésima resposta, isto é, na resposta não dada. Graças ao tom hiperbólico, a cena evoca as práticas totalitárias de violência:

O interrogatório do homem que saiu de casa depois da hora de recolher começou há quinze dias e ainda não acabou

Os inquiridores fazem uma pergunta em cada sessenta minutos vinte e quatro por dia e exigem cinquenta e nove respostas diferentes para cada uma [...] (SARAMAGO, 2007, p. 17);

Há quinze dias que o homem não dorme nem dormirá enquanto o ordenador não disser não preciso de mais ou o médico não preciso de tanto (SARAMAGO, 2007, p. 18-19)

Embora o percurso poético de *O Ano de 1993* se assente em um devir surrealista, Saramago também recorre a uma dosagem de realismo para equacionar uma crítica ao sistema então vigente em Portugal, iniciado nos anos 30. Horácio Costa (1997) elucida que

[...] poderíamos classificar desde já, e sem medo de incorrer num paradoxo, a obra que estudamos como “surrealista-realista”. Sem dúvida, é esta mistura de efeitos surrealistas o que nos permite observar em *O Ano de 1993* um estatuto de antecipação, em relação à obra do escritor, do realismo maravilhoso, que em si reúne crítica e imaginário, que se obviará num bom número dos seus romances da década de 1980. (p. 221)

No fragmento 5, sem qualquer explicação prévia do narrador, são focalizados os habitantes das planícies que circundam a cidade. Impedidos de retornar à cidade invadida por lobos, os habitantes vêem-se obrigados a lutar precariamente pela sua sobrevivência. Instaura-se, portanto, o *topos* que Ernst Robert Curtius (1996) denomina de “mundo ao revés”. A cidade, sob nova tutela, encontra-se agora ocupada por lobos. Se no passado os lobos eram caçados pelos homens e estes, em tempos mais felizes, combinavam com parentes e amigos intrigas e calúnias, agora são os homens que se tornaram presas dos lobos, que deixam “por onde passam um regueiro de sangue” (SARAMAGO, 2007, p. 23). Esse episódio evoca a quinta seção do poema “Terra Devastada”, de T.S.Eliot, que também descreve uma cidade ocupada e hordas vagando por planícies. Como elucida Mario Praz (1970), a quinta seção do poema de Eliot é cingida por uma atmosfera surrealista, remetendo, assim como *O Ano de 1993*, a um estado rudimentar e precário.

Que som é esse que alto pulsa no espaço
 Sussurro de lamentação materna
 Que empuçadas hordas são essas que enxameiam
 Sobre planícies sem fim, tropeçando nas gretas da terra
 Restrita apenas a um raso horizonte arrastado
 Que cidade se levanta acima das montanhas
 Fendas e emendas e estalos no ar violáceo
 Torres cadentes
 Jerusalém Atenas Alexandria
 Viena Londres
 Irreais
 (ELIOT, 2006, p.115)

O fragmento 7 transcreve um episódio caracterizado pela tortura física em que um feiticeiro, quando ao comandante apraz chicotear a população da cidade, transforma-a em miniatura e, após a vazão da ira do militar, reconverte-a ao tamanho normal. Esta metáfora centrada na desproporção entre o feiticeiro e cidade, mimetiza a desigualdade entre o oprimido e o opressor, muito mais forte e poderoso. Northrop Frye (1973), a seu turno, define os cenários perversos de tortura como constitutivos de um mundo degradado:

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. [...] No mundo humano sinistro um polo individual é o chefe tirânico – inescrutável, impiedoso, taciturno e de

vontade insaciável que impõe lealdade apenas se é bastante egocêntrico para representar o ego coletivo de seus subordinados. O outro polo é representado pelo *pharmakós* ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros. (p. 149)

A simbologia zoológica que observamos no fragmento 5 é novamente retomada nos próximos dois fragmentos considerados. No fragmento 9, o leitor deparar-se-á com o que Frye definiu como o mundo do pesadelo, do bode expiatório, do cativo, da dor e confusão. Este mundo ao qual Frye se refere é representado em *O Ano de 1993* por ratos, serpentes e aranhas, que exercem, metaforicamente, o papel de guardas, responsáveis pela contagem dos seres humanos, reduzidos a verdadeiros animais enjaulados, potencializando e redimensionando a tortura psicológica, uma vez que a contagem ocorre lentamente, focando nos maiores medos do ser humano e consequentemente levando-as à loucura:

A primeira contagem é feita pelos ratos a segunda pelas cobras a terceira pelas aranhas

Os habitantes preferem as cobras e os ratos ainda que seja arrepiante o contacto frio e escamoso das cobras e o arranhar fino das unhas dos ratos

Mas o maior dos horrores trazem-no as aranhas

Embora sejam gênios geométricos e matemáticos maliciosamente levam muito tempo a contar enquanto passeiam sobre os rostos espavoridos deslocando-se nas suas trémulas e altas patas. (SARAMAGO, 2007, p. 40-41)

Esta inversão, sistematizada no fragmento anterior, também se cristaliza no fragmento 12, quando os animais domésticos se rebelam contra seus respectivos donos, reacendendo a saga de *A revolução dos bichos* (1945) de Orwell e até mesmo ressaibos de *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe, conto que narra dois brutais assassinatos na Rua Morgue, em Paris, praticados por macacos.

Um dos resultados da catástrofe foi que de uma hora para a outra os animais domésticos deixaram de o ser

A primeira vítima de que houve notícia foi a mulher do governador escolhido pelo ocupante

Quando o macaco amestrado que a divertia nas horas de aborrecimento a crucificou no portão do jardim enquanto as galinhas

saíram da capoeira para vir arrancar-lhe à bicada as unhas dos pés.
(SARAMAGO, 2007, p. 47)

O mundo ao revés observado nos fragmentos 9 e 12, caracterizados pela rebelião dos animais, também pode ser verificado na crônica “Os animais doidos de cólera” de *Deste Mundo e do Outro* (1971), narrativa que, sugestivamente, descreve um mundo em que os animais também se rebelam contra os humanos. Tal narrativa parece ser mais uma réplica de *A Revolução dos Bichos*, que tece alegoricamente uma crítica contra a Revolução Russa.

Será o primeiro sinal. O potro sairá do prado verde e meterá às estradas dos homens. Por onde passa, levanta o motim, desperta a cólera, bate com as patas nos troncos das árvores e nas tocas sombrias. Ergue a cabeça transfigurada para as nuvens e chama as aves do céu. Por todo o mundo começa a mover-se o grande exército dos animais.
(SARAMAGO, 1985, p.142)

O mundo caótico descrito nos fragmentos acima é debitário da Antiguidade e parece ter surgido pela primeira vez, segundo Ernest R. Curtius (1996), em Arquíloco, quando um eclipse do sol, ocorrido em 6 de abril de 648, o faz acreditar que Zeus escurecera o sol, comprovando suas suspeitas de que mais nada era impossível. Segundo Curtius, o *topos* do mundo às avessas ou o chamado “princípio da seriação das coisas impossíveis” evidencia-se também em escritores como Chretien de Troyes, cuja obra *Cligés* (1176) prescreve um universo caótico em que a caça se torna o caçador. As artes plásticas também foram influenciadas por esse *topos*, recuperado, por exemplo, na obra *Provérbios Holandeses* (1559), de Pieter Brueghel ou mesmo na pintura de Hieronymus Bosch. Ao que parece, Saramago foi buscar nas várias formas de arte elementos para dar vida à poética de *O Ano de 1993*, fazendo da obra uma mescla de poesia e prosa, puxado por um fio imagético, como ressaltou Ana Hatherly (1973, p.87-88)

O sistema penitenciário criado pelo invasor é descrito no fragmento 13. Ao invés das convencionais prisões com masmorras e celas escuras, os edifícios são transparentes, possibilitando a qualquer um a livre observação de tudo o que se passa dentro do inferno prisional, marcado por sessões de interrogatório e tortura, praticadas à luz do dia, tudo à vista dos demais presos e transeuntes.

Mas consoante os gostos não faltam espectadores para os actos de comer defecar masturbar com perdão dos olhos delicados

Ou para sessões de interrogatório e de tortura que se praticam à luz do dia (SARAMAGO, 2007, p. 52)

Este inferno, que pratica não somente a tortura física mas também a psicológica, encapsulada na humilhação pública, em muito se assemelha ao *Panóptico*, prisão idealizada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham (1748 -1832), em que, a partir de uma torre, todos os presos eram observados por pouquíssimos guardas. Tanto as prisões de *O Ano de 1993* quanto as do *O Panóptico* (1785) prescrevem a intensa vigilância aliada à exposição pública. Para Bentham, a observação pública tem um benefício crucial: “Tomemos a versão penitenciária do *O Panóptico*. Que a execução das penas seja pública é particularmente necessário, pois o benefício principal que um legislador racional espera disso é a dissuasão pelo exemplo” (BENTHAM, 2008, p. 96). Reitera-se, desse modo, a punição pública como exemplo para aqueles que transgridem as regras do sistema, claramente ecoando as execuções de hereges durante a Idade Média.

O sistema carcerário idealizado por Bentham e o descrito em *O Ano de 1993* possui uma grande semelhança com os atrozes campos de concentração da Alemanha nazista, onde vítimas indefesas eram obrigadas a executar trabalhos forçados, eram também cruelmente torturadas e executadas em prisões sem portas. Alex Zwerdling resume, a seu turno, o significado destes infernos prisionais:

Eles ilustraram melhor do que qualquer outro fato da história contemporânea que as imagens do pesadelo – de inimigos monstruosamente poderosos, vítimas indefesas incompreensivelmente atacadas, prisões sem porta, torturas sem propósitos, prazer e dor sadomasoquista – eram mais úteis para a compreensão do que está acontecendo no mundo real do que qualquer observação comum do “cidadão normal”²⁰. (apud. ZWERDLING In BRYFONSKY, 1984, p. 72)

Se as prisões em *O Ano de 1993* representam muito mais que um simples sistema carcerário, submetendo o indivíduo a humilhações vexatórias, os mecanismos

²⁰They illustrated better than any other fact of contemporary history that the images of nightmare – of monstrously powerful opponents, helpless victims incomprehensibly assaulted, prisons without doors, purposeless torture, sadomasochist pain and pleasure – were more useful to an understanding of what was going on in the real world than the ordinary waking observation of “normal men” (apud ZWERDLING In BRYFONSKY, 1984, p. 72)

de controle eclodem como poderosas máquinas mortíferas, extrapolando os limites da realidade.

A tribo, que luta heroicamente contra as forças de ocupação, será vitimizada, no fragmento 17, por elefantes dissecados, controlados por um computador central. Não satisfeitos em esvaziar as entranhas dos elefantes e transformá-los em máquinas mortíferas, houve um momento em que “Todos os animais do jardim zoológico foram paralisados por acção de misturas químicas nunca antes vistas”. (SARAMAGO, 2007, p. 65), de modo a transformá-los em armas de perseguição. Similarmente, no fragmento subsequente, águias atroztes tentarão roubar o fogo da tribo, elemento fundamental para a sobrevivência da mesma. Após a tentativa frustrada das aves de rapina, a tribo é novamente atacada, mas desta vez por lobos mecânicos, que dizimarão os dez guerreiros mais fortes da tribo.

Outra noite se levantou da terra e vieram os lobos mecânicos que levaram consigo de rastos os dez homens mais fortes.

Só se afastaram quando o sol começou a aparecer e uivaram de longe com as suas gargantas de ferro enquanto das feridas dos mortos pingava o sangue (SARAMAGO, 2007, p.72)

A população sobrevivente sucumbe a tal percalço à medida que, no fragmento 18, um ponto negro cresce no céu, o que acarretaria, por sua vez, o desaparecimento do sol. Uma nova esperança se anuncia quando a tribo distingue um “homem que corria para eles o companheiro que deixara duas noites antes e que nesse homem havia também um ponto luminoso.” (SARAMAGO, 2007. p.72). Apresentando um novo Prometeu tribal, como assinala Horácio Costa, a tribo logo percebe que o homem levava na mão uma labareda “e que era a própria mão ardendo da luz do sol roubada” (SARAMAGO, 2007. p.72).

No fragmento 23, o inferno da tortura se consubstancia em um ritual de sacrifícios, executados pelo mesmo computador que já havia revelado sua capacidade atroz de efetuar torturas e perseguições através da dissecação de animais. Agora a parafernália eletrônica se mostra desejosa de carne humana, atitude que permitirá a introdução de um rito sacrificial, “que com o tempo dará talvez uma religião útil ao ocupante por voluntária aceitação da vítima.” (SARAMAGO, 2007, p.93). No entanto, “algumas centenas de milhões de neurônios de uma vítima” alteram por acaso as informações deste computador saturnino, que não pode ser alimentado com massa

encefálica, mas apenas com carne humana. Tal acontecimento porá o cérebro eletrônico ao serviço da massa perseguida uma vez que “o ordenador modifica dentro de si todos os programas e prepara secretamente a ofensiva.” (SARAMAGO, 2009, p.96)

O embate entre homem e máquina, circunscrito na tessitura poética de *O Ano de 1993*, reacende a discussão em torno do uso da tecnologia a serviço do homem. M. Keith Booker (1994), em um ensaio sobre *1984*, nos fornece uma importante formulação a respeito da tecnologia no cenário da Londres controlada pelo Grande Irmão e que pode, igualmente, exemplificar o uso da tecnologia em *O Ano de 1993*.

A tecnologia é um elemento fundamental do partido na Oceania de *1984*, mas a politização da ciência e tecnologia nesta sociedade tem, na verdade, um efeito sufocante na ciência em si. Há uma certa quantidade de tecnologia avançada na Oceania, especialmente para vigilância eletrônica do comportamento dos cidadãos individuais, mas no geral esta sociedade é bastante atrasada tecnologicamente²¹. (BOOKER, 1994, p.70)

Em *O Ano de 1993* a avançada tecnologia é também usada exclusivamente em prol da vigilância, perseguição e tortura das vítimas. O descaso com as necessidades da massa subjugada obriga-a a viver nas planícies e a lutar com troncos e paus de árvores, comprovando que a sociedade distópica de *O Ano de 1993* é também atrasada tecnologicamente em termos de melhoria de vida da população. Assim como em *1984*, em *O Ano de 1993* o exército tirânico tenciona apenas a perpetuação do seu poder, visando a uniformizar, como diria Otávio Paz (2012), o rosto “variegado do homem” e transformá-lo em um rosto indefinidamente repetido, facilmente manipulável, retrato do que ainda temos no nosso século.

²¹ Technology is a key tool of the Party in the Oceania of *1984*, but the politicization of science and technology in this society has in fact had a suffocating effect on science itself. There is a certain amount of advanced technology in Oceania, especially for the electronic surveillance of the behavior of individual citizens, but on the whole this dystopian society is rather backward technologically (BOOKER, 1994, p.70)

3.2. Ecos da tradição distópica

A crença no progresso contínuo da ciência e da humanidade, tão característica do século XIX, foi abalada pelos mais terríveis acontecimentos da história da humanidade. Em meio a duas infindáveis guerras mundiais o homem mostrou não só sua inquestionável inteligência através do desenvolvimento de novas tecnologias, mas também comprovou que esta nova tecnologia aliada ao desejo de poder poderia criar uma nova ordem mundial e até mesmo causar destruição em massa na nossa sociedade.

Estabelecia-se, dessa forma, uma nova ordem mundial, com Estados Unidos e União Soviética travando uma nova batalha que culminaria com a célebre Guerra Fria, conflito de ordem política, ideológica, tecnológica, econômica e social que se arrastou por mais de cinquenta anos.

Em meio a este percurso histórico, Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1969, p.59) acrescenta:

A nova visão da história assim gerada, em que se salientaram os aspectos negativos no evoluir da ciência, produziu tremendo impacto na literatura contemporânea. Um dos efeitos desse impacto foi o incremento e exacerbação de um gênero literário que despontara no século passado: a distopia ou anti-utopia. (p.59)

Segundo Carvalho (1969, p.60), a utopia consubstancia-se como uma sociedade perfeita e ideal enquanto a distopia refere-se a uma comunidade imaginária cujas condições de vida caracterizam-se pela degradação, em que o objetivo do autor é chamar a atenção para “o perigo, ou inconveniência, de que elas venham a tornar-se reais.” (CARVALHO, 1969, p.63)

Um dos primeiros trabalhos utópicos ainda amplamente lidos em nossos tempos modernos refere-se à *República* de Platão. Fundamentada em uma sociedade em que o egoísmo fora superado e as paixões controladas, a obra representa o esforço de racionalização das funções públicas e da estrutura social. Segundo M. Keith Booker, *A República* proclama o valor do desenvolvimento de habilidades especializadas e a divisão do trabalho, que refletem o arcabouço da tecnologia moderna.

No século XX, três grandes obras se destacam na literatura mundial sublinhando o papel da ficção distópica como crítica social: *We* (1921) de Yevgeny Zamyatin,

Admirável Mundo Novo (1932) de Aldous Huxley (1932) e *1984* (1949) de George Orwell.

We descreve uma sociedade (cf. Booker, 1994, p.26) estéril e estagnada, alicerçada em princípios científicos e racionais, onde o indivíduo perdeu todas as suas características humanas. A vida no “Estado Único”, conforme destaca Booker, é estritamente totalitária e calcada na eficiência matemática, de acordo com os princípios do domínio industrial controlado por Frederick Winslow Taylor. Os habitantes da cidade envolvida por vidro possuem rótulos numéricos e são considerados meros números ao invés de seres humanos. Como argumenta Booker, “Estes ‘números’ perderam a verdadeira individualidade, eles são meras partes intercambiáveis na máquina gigante do Estado”²² (BOOKER, 1994, p. 26)

O “Estado Único” em *We* possui, segundo Booker, uma certa quantidade de tecnologia avançada para sintetizar todo o suprimento de alimento do qual os habitantes necessitam. Analogamente, a ciência dos materiais em *We* é tão avançada que toda a estrutura que envolve a cidade é feita de vidro inquebrável. A sociedade científica de *We*, talvez fazendo referência à corrida espacial entre EUA e a ex-URSS, conta com um ambicioso plano de conquistar o espaço. O protagonista do romance, D-503, é o engenheiro chefe envolvido no projeto e construção de uma espaçonave chamada *Integral*. Mas todo esse desenvolvimento científico é mais aparente do que real, já que a ciência desta sociedade é restrita a algumas áreas, ignorando, dessa forma, outras que obviamente não atendem ao interesse do Estado.

Admirável Mundo Novo retrata uma sociedade em uma Londres futura cuja sofisticação tecnológica em muitas áreas, especialmente na genética, é altamente desenvolvida. Esta sociedade, caracterizada pela estratificação e sociedade de classes, é capaz de manufaturar seres humanos em linhas de montagem, designados de acordo com as especificações da classe à qual pertencerão. A sociedade apresenta três tipos de indivíduos: os alfas, membros da classe mais alta, com um alto quociente de inteligência e que ocuparão posições que exigem inteligência avançada. Os Deltas e os Ípsilons representam a grande massa proletária e, sendo produzidos com baixos QIs, são responsáveis pelas tarefas que exigem força física e resistência, para que possam realizar tarefas manuais e braçais. Ressalta Booker que grande parte da capacidade

²² “These “numbers” have lost all true individuality; they are merely interchangeable parts in the giant machine of the State”. (BOOKER, 1994, p. 26)

tecnológica é direcionada para um programa doutrinário cujo objetivo é deixar a sociedade feliz com os papéis que lhes foram designados.

A maioria dos cidadãos passa grande parte do tempo sob a influência de uma droga chamada “soma”, que produz efeito alucinógeno sem nenhum efeito colateral. Para Booker, essa droga faz com que a população se mantenha em um estado de alienação, incapaz de agir contra o Estado (BOOKER, 1994, p.49). Contraceptivos também são distribuídos gratuitamente tornando o sexo uma forma de opiáceo. *Admirável Mundo Novo*, dessa forma, glorifica a ciência como um valor central da sociedade e capacidade tecnológica detida pelo governo, funcionando como símbolo de seu poder e também como ferramenta de opressão.

1984 tem como protagonista Winston Smith, membro do Partido Externo, que trabalha no Departamento de Registros do Ministério da Verdade, reescrevendo e alterando documentos, tais como artigos de jornais do passado. Inconformado com a tirania do Grande Irmão, Smith desenvolve um tom crítico contra a ditadura do Partido. Ao comprar um caderno, Smith começa usá-lo como diário para exprimir todo o seu descontentamento e ódio contra o Grande Irmão. Como a liberdade de expressão é estritamente proibida na Oceania, manter um diário é passível de punição com morte.

Dessa forma, para evitar qualquer tipo de crime, os habitantes da orwelliana Oceania são monitorados por aparelhos chamados teletelas, instalados por toda parte da decadente Londres, inclusive em suas próprias casas. A doutrina do Partido alicerça-se no controle absoluto do indivíduo, erradicação do passado e da história e na redução da linguagem, encapsulada pela Novafala, cuja característica é o reduzido número de vocábulos.

De fato, o tratamento de sociedades imaginárias pautado na ficção distópica é, segundo Booker, uma temática de extrema relevância ligada às sociedades e assuntos reais. Para Andrew Ross “a utopia é fundamentada em uma crítica das ‘deficiências do presente’, enquanto o pensamento distópico alicerça-se em uma crítica observável nas ‘deficiências do futuro’”²³(apud ROSS In BOOKER, 1994, p. 19).

As ficções distópicas, como pontua Booker, se passam tipicamente em lugares e tempos distantes dos nossos, no entanto, os verdadeiros referentes destas ficções são bastante concretos e próximos. Booker ressalta que

²³ “Utopianism is based on a critique of the ‘deficiencies of the present’, while dystopian thinking relies on a critique of perceived ‘deficiencies in the future’” (apud ROSS In BOOKER, 1994, p. 19).

A principal técnica da ficção distópica é a desfamiliarização: focando na crítica da sociedade em um cenário espacial e temporalmente distante, as ficções distópicas fornecem novas perspectivas sobre as práticas políticas e sociais problemáticas que podem ser presumidas ou consideradas naturais ou inevitáveis²⁴. (BOOKER, 1994, p. 19)

Pode-se deduzir, ainda segundo Booker, que a ficção distópica exterioriza as inadequações de sistemas políticos e sociais, que no século XX foram organizados conforme duas estratégias básicas. A primeira delas refere-se, em primeira instância, ao capitalismo burguês, tendo como representante os Estados Unidos, e o comunismo, alicerçado na esfera da ex-União Soviética. Afirma Booker que as sociedades burguesas parecem ser mais bem sucedidas e mais duráveis do que aquelas erigidas nos moldes comunistas. Nenhuma delas, no entanto, está isenta de abusos por parte das forças dominantes.

O pesadelo da Alemanha Nazista, que pode evidentemente ser considerada como uma sociedade burguesa, e a Rússia stalinista, encarcerada nos alicerces comunistas, servem de alerta a toda humanidade, destacando consequências potencialmente desastrosas de regimes totalitários. Por outro lado, sugere Booker, as semelhanças fundamentais entre a Alemanha hitlerista e a Rússia stalinista sugerem que a verdadeira dicotomia política nas sociedades do século XX está entre totalitarismo e democracia, em que “democracia” implica a liberdade individual (real ou ilusória) presumida nas sociedades burguesas convencionais. Mesmo sociedades democráticas podem tornar-se potencialmente opressoras, privando qualquer indivíduo de seus direitos legais.

²⁴ The principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural or inevitable. (BOOKER, 1994, p. 19)

3.3. Orwell e Saramago: política, militância e literatura

As trajetórias literárias de George Orwell e José Saramago exibem, segundo Christopher Rollason (2006), consideráveis diferenças e também semelhanças. Saramago estabeleceu-se como prestigiado jornalista e escritor no final dos seus cinquenta anos, recebendo o prêmio Nobel de Literatura quando contava 75 anos. Enquanto Orwell, proveniente de uma família privilegiada, estudara em Eton, um dos mais prestigiados colégios da Inglaterra, o autor lusitano, cuja mãe era analfabeta, só teve contato com os livros aos 19 anos, ganhando destaque de origens rurais obscuras. Orwell tornou-se um oponente visceral do Stalinismo, criticando impietosamente os regimes totalitários em muitos de suas obras, particularmente em *1984*. Saramago, a seu turno, permaneceu membro do Partido Comunista até a sua morte.

Apesar das diferenças, Rollason destaca inúmeras semelhanças que perpassam a obra de Orwell e José Saramago. Nenhum dos escritores escreve usando o nome verdadeiro: George Orwell era o pseudônimo de Eric Blair, nascido em Motihari, na Índia, enquanto José Meirinho Sousa, nascido na vila de Golegã na Azinhaga, tornou-se José Saramago graças a um erro do cartório onde fora registrado. Outros fios também ligam as obras de ambos os escritores. A primeira delas refere-se ao império: Orwell, nascido na Índia, tornou-se membro da Polícia Imperial Burmanesa, explorou a mentalidade colonial em seu romance *Burmanese Days* (1934) e lutou pela independência da Índia. Saramago despontou como jornalista e escritor no rastro da Revolução dos Cravos (1974) e no consequente abandono do império e da guerra colonial. A Espanha também representou grande relevo tanto na vida quanto na obra literária dos dois escritores: Orwell participou da Guerra Civil Espanhola e escreveu *Homage to Catalonia* (1938), livro de relatos pessoais que descreve suas experiências na guerra em questão. Saramago, particularmente em *A Jangada de Pedra* (1986), faz ecoar as memórias de Orwell ao descrever o drama na fronteira Cerbere/Portbou e, em auto-exílio após um veto ao *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), muda-se para Lanzarote, Espanha. Rollason conclui:

Em termos genéricos e formais, tanto Saramago quanto Orwell combinam o fictício com o analítico e o jornalístico, tencionando relativizar qualquer linha rígida de divisão entre a ficção e não ficção; ambos os escritores podem ser considerados – coerente e compromissadamente – entre os escritores mais políticos de todos os tempos. A produção de ambos inclui textos jornalísticos bem como livros publicados, com a coluna de Orwell no *Tribune* ou *The Observer* e de Saramago no *Diário de Lisboa*. Orwell mistura narrativa e exegese política no mesmo livro (*The Road to Wigan Pier*, em 1984, o trecho do livro de Goldenstein e o apêndice sobre a Novafala.) enquanto trechos de *Burmanese Days*, *A Hanging* e *Shooting an Elephant* poderiam ser considerados contos ou ensaios. Saramago, como ele mesmo destacou para Umberto Eco em 2004, deu aos seus romances títulos não-novelísticos tais como ‘manual, memorial, história, evangelho e ensaio’, e descreveu em várias ocasiões seus últimos romances como ensaios na forma ficcional²⁵. (ROLLASON, 2006, p.2)

Tematicamente os dois autores também mostram um profundo respeito pelo cidadão comum, repugnando qualquer tipo de obsessão pela terra e capital e até mesmo pelo próprio Cristianismo. Em termos de recepção, lembra Rollason, os dois autores tiveram problemas com a censura e o opróbrio oficial. Saramago deixou Portugal rumo à Espanha em 1992, na esteira da retirada de uma indicação ao prêmio de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), uma ação do governo de direita português, então em exercício, mais tarde descrito por Saramago com um verdadeiro ato de ditadura fascista.

1984 (1949) e *Revolução dos Bichos* (1945), de Orwell, são frequentemente proibidos por escolas americanas e alguns países de regime totalitário como Burma. Tanto a obra do escritor inglês quanto a de Saramago, ressalta Rollason (2006), são revestidas de uma roupagem crítica e social: “[...] Acima de tudo, o trabalho dos dois escritores é alicerçado em um questionamento crítico constante, uma recusa aos clichês

²⁵ In formal or generic terms, both Saramago’s and Orwell’s work combines the fictive with the analytic and the journalistic, tending to relativise any rigid dividing- line between fiction and non-fiction; while both may fairly be considered as being consistently and committedly – among the most political writers of all time. The production of both includes reams of journalism as well as published books, with Orwell’s columns in *Tribune* or *The Observer* balanced by Saramagos’s in, say, *Diário de Lisboa*. Orwell mixes narrative and political exegesis in the same book (*The Road to Wigan Pier*; in 1984, the extract from Goldenstein’s book and the appendix on Newspeak), while his Burmanese set-pieces, ‘*A Hanging*’ and ‘*Shooting an Elephant*’ could as well be called short stories as essays. Saramago, as himself stressed to Umberto Eco in 2004, has deliberately given his novels such un-novelistic titles as ‘manual, memorial, history, gospel and essay’, and has on several occasions described his later novels as essays in fictional form. (ROLLASON, 2006, p.2)

e uma profunda consciência de seu poder e um incansável espírito libertário sempre alerta”²⁶. (ROLLASON, 2006, p. 3)

Os dois livros de Orwell mencionados são, de acordo com Rollason, universalmente vistos como sátiras sobre o totalitarismo. *Revolução dos Bichos* é uma crítica disfarçada à ex-União Soviética, enquanto *1984*, com sua previsão híbrida e variada de um mundo totalitário, pode ser entendido como uma crítica a qualquer regime totalitarista, independentemente de tempo e espaço. Comenta Rollason que:

As alusões da anti-utopia de Orwell ao sistema soviético são óbvias – o estado com um único partido, o culto do líder, a Polícia secreta e censura, as execuções, o racionamento e a falta de produtos – mas os principais elementos também existiram na Alemanha Nazista, como os Dois Minutos do Ódio (relembrando o discurso de Hitler, a paródia de Chaplin em *O Grande Ditador*), e na redução dos povos colonizados à escravidão (isto ecoa um Projeto Nazista mencionado por Orwell em seu ensaio de 1941, intitulado “The Lion and the Unicorn”)²⁷ (ROLLASON, 2006, p.5)

É em razão desse diálogo já identificado por Rollason que teceremos uma análise apontando algumas semelhanças entre *1984* e *O Ano de 1993*.

1984, como já havíamos destacado anteriormente, narra a história de Winston Smith, membro do Partido Externo, que trabalha no Departamento de Registros no Ministério da Verdade, cuja principal função é reescrever e distorcer fatos históricos. Para escapar à tirania do Big Brother, pelo menos dentro de sua mente, Winston começa a escrever um diário para a posteridade, exprimindo todo o seu ódio e rancor contra o Grande Irmão. Contrariamente a *We*, de Zamyatin, *1984* é dominado por três super estados totalitários: Eurásia (Ex-União Soviética), Lestásia (China Comunista) e Oceania (the USA). Como é de esperar-se em qualquer mentalidade totalitária, os indivíduos são vigiados constantemente por policiais e por aparelhos chamados teletelas, instalados em banheiros, restaurantes e nas próprias casas dos cidadãos. A tática manipuladora do partido é tão eficaz que essa incessante vigilância é muitas vezes feita pelos próprios membros da família, até mesmo por crianças, aparentemente

²⁶ [...] Above all, the work of both is imbued with a constant attitude critical questioning, a refusal of cliché coupled with a deep awareness of its power, and restlessly alert libertarian spirit” (ROLLASON, 2006, p. 3)

²⁷ The allusions of Orwell’s anti-utopia to the Soviet system are obvious – the one party state, the Cult of the leader, the secret Police and censorship, the executions, the rationing and shortages – but the main elements also existed in Nazi Germany, specific parallels with which appear in the Two Minutes Hate (recalling Hitler’s speeches or, indeed, Chaplin’s parody in the *Great Dictator*), and in the reduction of the colonised peoples to slavery (this echoes a Nazi Project mentioned by Orwell in his 1941 essay ‘The Lion and the Unicorn’). (ROLLASON, 2006, p. 5)

indefesas. Tal situação faz-nos evocar o poema de Saramago “Os inquiridores”, de *Os Poemas Possíveis* (1966), que mimetiza um cenário opressor e de implacável vigilância:

Está o mundo coberto de piolhos:
Não há palmo de terra onde não suguem,
Não há segredo de alma que não espreitem
Nem sonho que não mordam e pervertam.

Nos seus lombos peludos se divertem
Todas as cores que, neles, são ameaças:
Há-os castanhos, verdes, amarelos,
Há-os negros, vermelhos e cinzentos.

E todos se encarniçam, comem todos,
Concertados, vorazes, no seu tento
De deixar, como restos de banquete,
No deserto da terra ossos esbugalhados.
(SARAMAGO, 1982, p.70)

A situação de contínua vigilância cada vez mais se impõe, por meio de câmeras instaladas em edifícios públicos ou informações armazenadas em computadores. Para T. R. Fyvel (1982), Orwell já antecipara esta atmosfera infernal e repressiva em que cada movimento é implacavelmente monitorado:

Neste inferno, a vigilância é feita através de teletelas onipresentes – a invenção mecânica de Orwell para o futuro – pela qual o partido simultaneamente transmite propaganda enganosa e monitora o cidadãos o tempo todo por possíveis heresias. **(Mais uma vez, isto não uma previsão sem sentido, uma vez que a supervisão das autoridades governamentais de hoje se dá por armazenamento de informação em computadores)**²⁸. (apud FYVEL In BRYFONSKY, 2010, p.155, negrito meu)

O Ano de 1993 é, por sua vez, organizado em trinta fragmentos e assentado na escrita versicular. Segundo Maria Alzira Seixo, há um fio narrativo sensível que percorre todo o livro, pontuado por movimentos de progressão e de clímax que prescrevem uma urdidura novelística. Há, segundo Seixo, a intenção fantástica que mescla um maravilhoso de índole profetizante com uma significativa tendência para a ficção científica. Seixo afirma:

²⁸ In this coherent inferno, the watching is done through ubiquitous telescreens – Orwell’s single mechanical invention for the future – through which the Party simultaneously broadcasts lying propaganda and has everybody watched all the time for possible heresy. **(Again this is not a bad broad forecast of today’s mounting government supervision of citizens by computer storage of information)** (apud FYVEL In BRYFONSKY, 2010, p.155, negrito meu)

Assim, cria-se neste texto um mundo fantasmagórico, de tempo parado em “paisagem de Dali”, com o Sol a afundar-se num poente irreal que provoca uma sombra corrosiva, devoradora do humano, na cidade que a peste invade e onde uma ocupação-repressão cruel e mecânica desfigura os seres e os leva a um refúgio doloroso no exterior; os gestos de ritual ganham proporções que certas páginas das crônicas já haviam indicado [...] e uma luta surda e tenaz se desenrola no sentido de se tentar a libertação, enfim conseguida, em relação a uma organização urbana de cerrada opressão e artificialismo de pesadelo, onde a escala humana é reduzida no sentido de uma réplica a Orwell [...] (SEIXO, 1999, p. 24)

Esse clima de pesadelo, opressão e tortura ganha tons tanto no livro de Saramago quanto no de Orwell. Uma das características que se presentifica nas duas obras é a tortura, arma típica dos regimes totalitários contra rebeldes que lutam em prol de mudanças que ousam questionar e desobedecer às ordens do exército tirânico.

É no fragmento 4 de *O Ano de 1993* que esta forma de retaliação, seja ela psicológica ou física, se inicia contra um “homem que saiu de casa depois da hora de recolher”. Deste tal interrogatório declara-se: “começou há quinze dias” e consiste em fazer “uma pergunta a cada sessenta minutos” (SARAMAGO, 2007, p. 17) e exigir “cinquenta e nove respostas diferentes para cada uma”. Similarmente, em *1984*, o protagonista Winston Smith, ao escrever um diário para a posteridade, retrata este clima de pesadelo em que a tortura torna-se instrumento de poder e retaliação:

Contudo antes da morte (ninguém falava sobre isso, e no entanto a coisa era do conhecimento geral), seria preciso **passar pela rotina da confissão: rastejar pelo chão, implorar clemência**, ouvir o estalido dos ossos se partindo, ter o dentes quebrados, ver o chumaços de cabelo ensanguentado. Por que submeter as pessoas àquilo se o fim era sempre o mesmo? (ORWELL, 2009, p. 125, negrito meu)

Como esperado, a tortura psicológica envereda para a punição física, inculcando tanto em *O Ano de 1993* quanto em *1984* uma roupagem arquetípica dos regimes nazistas e fascistas em que o indivíduo é reduzido a um animal, passível de pagar com a própria vida por desacatar o sistema.

A tortura física descrita por Winston em *1984* também percorre o fragmento 7 de *O Ano de 1993* que, marcado pelo registro inverossímil, narra um episódio centrado na tortura física, a exemplo de um feiticeiro que, com poderes ocultos, reduz “a cidade ao tamanho de um corpo humano” (SARAMAGO, 2007 p. 30), sob as ordens de um comandante disposto a chicotear os habitantes da cidade:

Então o comandante das tropas de ocupação faz estalar três vezes a ponta para habituar o braço e logo a seguir chicoteia a cidade até se cansar.

O feiticeiro que entretanto assistira respeitosamente afastado apela para os poderes ocultos contrários e a cidade torna ao seu tamanho natural. (SARAMAGO, 2007, p. 30).

Essa desproporção em tamanho entre o comandante das forças e a cidade mimetiza o poder do exército tirânico, inabalavelmente maior e mais forte em relação à população, revelando um impulso sádico por parte do opressor, cujo intuito é voltado para a humilhação máxima dos habitantes.

Inegavelmente, estas cenas de *O Ano de 1993* e *1984* revelam uma simbiose entre vítima e opressor, que Erich Fromm (1994) define como um estado de dependência mútua entre pessoas do mesmo tecido social, entrançado por uma roupagem sádica. Fromm argumenta:

Qual é a essência dos impulsos sádicos? Mais uma vez, o desejo de causar dor nos outros não é a essência. Todas as formas diferentes de sadismo que nós podemos observar voltam a um impulso essencial, isto é, ter domínio sobre uma outra pessoa, torná-la um objeto indefeso de sua vontade, tornar-se o seu controlador absoluto, tornar-se seu deus, e manipulá-la da maneira que lhe convém. Humilhá-la, escravizá-la são os meios para o seu fim e o objetivo mais radical é fazê-la sofrer, já que não há maior poder sobre uma outra pessoa do que aquele de infligir dor ao outro, forçá-lo a passar por sofrimento sem ser capaz de defender-se²⁹. (FROMM, 1994, 156)

Esse impulso sádico, cujo principal objetivo alicerça-se na humilhação, escravização e manipulação do indivíduo concretiza-se tanto na obra de Orwell quanto na de Saramago. Ao ser aprisionado pelo partido, o protagonista de *1984*, Winston, vê-se diante de seu opressor, O'Brien, que teoriza sobre o objetivo principal do Partido:

²⁹ What is the essence of the sadistic drives? Again, the wish to inflict pain on others is not the essence. All the different forms of sadism which we can observe go back to one essential impulse, namely, to have mastery over another person, to make of him a helpless object of our will, to become the absolute ruler over him, to become his god, to do with him as one pleases. To humiliate him, enslave him, are means to his end and the most radical aim is to make him suffer, since there is no greater power over another person than that of inflicting pain on him, to force him to undergo suffering without being able to defend himself. (FROMM, 1994, p. 156)

[...] O poder real, o poder pelo qual devemos lutar dia e noite, não é o poder sobre as coisas, mas o poder sobre os homens". Fez uma pausa e por um instante assumiu de novo o ar de um professor que interroga um aluno promissor. "Como um homem pode afirmar seu poder sobre outro, Winston?

Winston pensou. "Fazendo-o sofrer", respondeu.

Exatamente. Fazendo-o sofrer. Obediência não basta. Se ele não sofrer, como pode ter certeza de que obedecerá à sua vontade e não à dele próprio? Poder é infligir dor, humilhação. Poder é esfaquear a mente humana e depois juntar outra vez os pedaços, dando-lhes a forma que você quiser. (ORWELL, 2009, p. 311)

A humilhação de Winston cristaliza-se quando O'Brien dirige-se a ele e afirma " [...] veja essa capa de sujeira por todo o seu corpo. Veja a imundície entre os dedos de seus pés. Veja essa ferida nojenta na sua perna. Sabia que você fede como um bode? (ORWELL, 2009, p. 317). Claro está, portanto, que a filosofia do Partido fundamenta-se na agressão física e na humilhação psicológica postulando, dessa forma, a fraqueza do dominado perante o seu opressor.

Essa irrupção da arquetípica referência opressiva corrobora outro ponto evidente nos dois livros: a perda da linguagem. Em *1984* a perda da linguagem se dá por meio da redução do léxico da língua inglesa, em que a Novafala fora concebida para atender às necessidades ideológicas do partido, prevendo que a mesma substituísse completamente o inglês padrão por volta de 2050, com a redução drástica de palavras consideradas supérfluas. Orwell, a seu turno, apresenta-nos a filosofia desta nova linguagem, definindo as verdadeiras ideias do partido:

O objetivo da nova fala não era somente fornecer um meio de expressão compatível com a visão de mundo e os hábitos mentais dos adeptos do Soving, mas também para inviabilizar todas as outras formas de pensamento. A ideia era que, uma vez definitivamente adotada a Novafala e esquecida a Velhafala, um pensamento herege - isto é, um pensamento que divergisse dos princípios do Soving - fosse literalmente impensável, ao menos na medida em que pensamentos dependem de palavras para serem formulados. (ORWELL, 2009, p. 348)

Formula-se, assim, uma nova língua, que segundo Orwell doutrina-se na eliminação de vocábulos indesejáveis bem como na abolição de significados que pudessem tornar-se heréticos, consubstanciando-se em fonte de ameaça ao Partido. Comparado ao inglês padrão, o vocabulário da Novafala limita-se a um número muito inferior de palavras. Contrariamente a quaisquer outras línguas, em que o léxico se expande incessantemente, em Novafala tem-se o efeito contrário.

Syme, personagem que trabalha no Ministério da Verdade juntamente com Winston, e empenhado na publicação da décima primeira edição do dicionário da Novafala, retrata sumariamente o objetivo do novo registro.

No fim teremos tornado o pensamento-crime literalmente impossível, já que não haverá palavras para expressá-lo. Todo conceito de que pudermos necessitar será expresso por apenas uma palavra, com significado rigidamente definido, e todos os seus significados subsidiários serão eliminados e esquecidos. (ORWELL, 2009, p. 69)

Similarmente, *O Ano de 1993* reitera a problemática da perda da linguagem, especialmente no fragmento 19, e mostra, segundo Horácio Costa (1997), o desnível da qualidade humana entre primitivos e urbanóides. Arbitrariamente, a população subjugada será marcada com um número na testa e nos braços por um ordenador: “Determinou o ordenador que todos fossem numerados na testa como no braço se fizera cinquenta anos antes em Auschwitz e outros lugares”. (SARAMAGO, 1997, p.75). Subjugada e marginalizada, a população é incapaz de questionar e lutar contra tal medida já que “O próprio vocabulário sofrera transformações e haviam sido esquecidas as palavras que exprimiam a indignação e a cólera” (SARAMAGO, 1997, p. 76). Em 1984, os vocábulos que possam representar perigo ao Partido também tendem a desaparecer, a serem esquecidos pela população.

Essa tendência para a diminuição do léxico, comenta Brooks, tipifica a mentalidade de governos distópicos, que tendem a focar na linguagem não apenas porque ela se torna uma ferramenta potencialmente poderosa capaz de controlar e manipular o indivíduo, mas porque a língua em si pode abrigar energias significativamente subversivas, o que possibilitaria possíveis questionamentos por parte da massa oprimida.

Para Américo Antonio Lindeza Diogo (1999), *O Ano de 1993*, além de representar a perda da linguagem humana também representa a queda na pré-história, levando a massa subjugada a viver de forma precária nas planícies, como faziam os primeiros habitantes pré-históricos. Obvia-se no fragmento 24 a precariedade humana e o retorno a um tempo primitivo em que o homem vê-se obrigado a usar paus e troncos de madeira como forma de proteção. O regresso à pré-história é reiterado no nono verso do mesmo fragmento, quando as tribos ao recolherem-se “outra vez ao desfiladeiro à espera da noite e nas paredes duma gruta alguns homens reproduziram o leão e os corvos voando e ao fundo uma cidade armada” (SARAMAGO, 1997, p.99). Essas

pinturas potencializam e mimetizam o clima de pesadelo vivido pela cidade ocupada, marcando peremptoriamente a fragilidade e vulnerabilidade da tribo.

Concomitante à perda da linguagem humana, ocorre a perda da memória coletiva e a erradicação da história e do passado, conforme postulam o desejo do Grande Irmão em *1984* e do exército tirânico em *O Ano de 1993* de alterar dados históricos em benefício próprio. Winston, protagonista de *1984*, ratificará todo seu ódio e repugnância pelo partido por meio de um diário que ele próprio pretende deixar para a posteridade. Idealizando um futuro sem repressão, retaliação e escravização, Winston escreve:

Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre , em que os homens sejam diferentes uns dos outros, em que não vivam sós – a um tempo em que a verdade exista e em que o que for feito não possa se desfeito:
Da era da uniformidade, da era da solidão, da era do Grande Irmão, da era do duplipensamento –saudações! (ORWELL, 2009, p.39-40)

Ironicamente, é o próprio Winston o responsável pela destruição de inúmeros artigos e documentos, que possam constituir ameaça para o Partido. O Ministério da Verdade, onde Winston é empregado, tem a função contínua de atualizar documentos históricos através da alteração ou destruição de provas que possam ir contra qualquer tipo de política atual do partido:

Aberturas similares se espalhavam aos milhares, ou dezenas de milhares, por todo o edifício, fazendo-se presente não apenas em cada sala, mas também, a pequenos intervalos, em todos os corredores. Por algum motivo, tinham recebido o apelido de buracos da memória. Quando a pessoa sabia que determinado documento precisava ser destruído, ou mesmo quando topava com um pedaço qualquer de papel usado, levantava automaticamente a tampa do buraco da memória mais próximo e o jogava ali dentro [...] (ORWELL, 2009, p.51-52)

Neste universo de imagens opressivas que permeiam todo o tecido narrativo das duas obras em questão, é lícito destacar que evocam com veemência um estado tirânico anterior e/ou futuro de civilização, ao mesmo tempo em que almejam um tempo sem escravidão, opressão e sofrimento. Em *O Ano de 1993*, inteiramo-nos de que a população expulsa da cidade, agora relegada à condição de tribo, adquire hábitos ancestrais, como orientar-se sem bússola, passando por onde outros homens passaram:

E eis que cinquenta estátuas de cada lado incrivelmente brancas mas a que os jogos das luzes e das sombras alternadas fazem mover os membros e as feições

Mostram a quem passa vindo de longe como poderiam ter sido os homens

Pois há motivos para pensar que nunca foram assim (SARAMAGO, 2007, p. 27)

A mesma nota é observada em *1984*, onde o narrador movido por um tom de questionamento conduz o leitor para uma memória ancestral:

[...] E embora, evidentemente, tudo piorasse à medida que o corpo envelhecia, não seria um sinal de que tudo aquilo não era a ordem natural das coisas, o fato de que o coração da pessoa ficava apertado com o desconforto e a sujeira e a escassez, com os invernos intermináveis, com as meias grudentas, com os elevadores que nunca funcionavam, a água fria, o sabão áspero, os cigarros que se quebravam, a comida com seus estranhos gostos ruins? **Por que razão o indivíduo acharia aquilo intolerável se não tivesse algum tipo de memória ancestral de que um dia as coisas haviam sido diferentes?** (ORWELL, 2009, p. 77. Negrito meu)

Todos os percalços humanos em *1984* e *O Ano de 1993* fundamentam-se na extrema vigilância por parte dos exércitos tiranos. Em *1984*, os indivíduos são vigiados 24 horas por aparelhos chamados teletelas. Presentes em todos os lugares, demonstram até que ponto o totalitarismo pode chegar:

Dentro do apartamento uma voz sonora lia uma lista de cifras relacionadas com a produção de ferro gusa. A voz saía de uma placa metálica retangular semelhante a um espelho fosco, embutido na parede direita. Winston torceu um comutador e a voz diminui um pouco, embora as palavras ainda fossem audíveis. O aparelho (chamava-se teletela) podia ter o volume reduzido, mas era impossível desligá-lo de vez. (ORWELL, 2009, p. 7-8).

De inspiração orwelliana, o fragmento 11 de *O Ano de 1993*, descreve o surgimento de um sol de mercúrio que se divide em centenas de esferas que se espalham por toda parte, até que haja um número de esferas proporcional ao número de habitantes. Institui-se “o olho de vigilância individual que não dorme nunca”. (SARAMAGO, 2009, p.47). As esferas são instrumentos de vigilância semelhantes às teletelas, que nunca são desligadas, instaurando um tempo de escravidão, intensa vigilância e repressão.

Esta vigilância intensa à qual o indivíduo comum é submetido é também estendida para o sistema penitenciário. Em uma atmosfera de ficção científica, deparamo-nos, em *O Ano de 1993*, com um eficaz, mas não menos cruel, sistema carcerário construído pelo invasor, onde a privacidade fora abolida e os seres humanos submetidos à humilhações diante dos olhos dos outros presos e dos próprios guardas.

No lugar das antigas cadeias construíram-se edifícios de seis andares todos de vidro transparente

Os únicos elementos opacos são as enxergas e as fechaduras das portas

Cada prisão tem centenas de celas de forma hexagonal como favos de colmeia

Tudo quanto um preso faz o tem de fazer à vista dos outros presos dos guardas da cidade sem espetáculos públicos (SARAMAGO, 2007, p. 51-52).

O sistema carcerário presente em *1984* tipifica igualmente a extrema vigilância e controle imposto pelo opressor, em que, ao invés de paredes transparentes, teletelas desempenham o papel de vigilantes, reiterando mais uma vez que em um mundo subjogado por uma ditadura, o homem perdeu sua liberdade e consequentemente sua individualidade:

Estava numa cela sem janelas, de teto alto e paredes cobertas de reluzentes azulejos brancos. [...]. Um banco ou uma prateleira de largura apenas suficiente para que a pessoa se sentasse corria ao longo da parede, com a porta como única interrupção, de um lado, e, na parede oposta, um vaso sanitário de madeira sem assento. Viam-se quatro teletelas, uma em cada parede. (ORWELL, 2009, p.267)

Neste sentido, o elemento de vigilância remete diretamente à imagem central da obra de Michel Foucault, *Vigiar e Punir* (1975), em que o pensador francês faz referência ao *Panóptico* (1785) de Jeremy Bentham, cuja configuração, atesta Foucault, exterioriza um espaço fechado, recortado, vigiado de qualquer um de seus pontos, em que quaisquer movimentos são controlados.

Do ponto central, o espaço fechado é visível de parte a parte, sem esconderijos, a transparência é perfeita. Nos pontos situados sobre a circunferência das celas tudo se inverte: é impossível olhar para fora, impossível se comunicar com o ponto vizinho, impossível distinguir o ponto central (BENTHAM, 2008, p.90)

Esta humilhação pública à qual os presos são submetidos tem suas raízes nas punições medievais, como as infligidas pela Inquisição. Foucault ressalta que as punições medievais envolviam espetáculos com tortura física executados em espaços públicos como uma maneira de lembrar a população da habilidade do poder tirano de impor sua vontade aos corpos dos indivíduos. Essa tática perversa é observada em *1984*, quando Winston presencia a tortura de outros detidos na cela em que se encontra:

Este homem posicionou-se na frente do sujeito sem queixo e então, a um sinal do oficial, acertou um tremendo soco, impulsionando por todo o peso de seu corpo, em cheio na boca do homem sem queixo. [...] Seu corpo foi arremessado para o outro lado da cela, indo cair junto à base do vaso sanitário. Por um momento ficou ali caído, atordado, com sangue escuro escorrendo da boca e do nariz (ORWELL, 2009, p. 278)

Em *O Ano de 1993*, como já observamos, os presos também são expostos publicamente a sessões de interrogatório ou de tortura praticadas à luz do dia:

Mas consoante aos gostos na faltam espectadores para os actos de comer defecar masturbar com dos olhos delicados. [...]

Como prova de que o novo sistema prisional aceita a livre observação e se oferece ao testemunho geral. (SARAMAGO, 1997, p.52-53)

A agressão psicológica e posteriormente a física chega ao seu limite quando Winston é levado a até a sala 101 para ser colocado frente a seu maior medo:

[...] Fixado à parte da frente via-se algo que lembrava uma máscara de esgrima, com a superfície côncava voltada para fora. Embora a gaiola estivesse a três ou quatro metros de distância, Winston viu que era dividida longitudinalmente em dois compartimentos, e que em cada um havia um animal. Ratos.

“No teu caso” – disse O’Brien – “a pior coisa do mundo são ratos.”

Assim que pôs os olhos na gaiola, Winston sentira uma espécie de calafrio premonitório, um temor indefinido. (ORWELL, 2009, p.330)

Analogamente, *O Ano de 1993* também retrata uma cena semelhante à distopia de Orwell, quando a contagem da população subjugada é feita por aranhas, cobras e ratos, consumando, dessa forma, o sincretismo perverso do exército opressor:

A primeira contagem é feita pelos ratos a segunda pelas cobras a terceira pelas aranhas

Os habitantes preferem as cobras e os ratos ainda que seja arrepiante o contacto frio e escamoso das cobras e o arranhar fino das unhas dos ratos (SARAMAGO, 1997, p. 39)

Por essas perspectivas comparativas, vê-se que as duas obras, embora escritas em períodos históricos diferentes, pontuam temáticas semelhantes. *1984*, encapsulado em uma densa tessitura narrativa, retrata uma Londres dominada pela política socialista, nos moldes soviéticos, em que a personagem principal, pela humilhação e tortura, acaba por se render aos dogmas do partido. *O Ano de 1993* retrata um período histórico bastante conturbado de Portugal, remetendo alegoricamente ao regime Salazarista. Assim como *1984*, que poderia representar alegoricamente qualquer regime totalitário, a última obra poética de Saramago, segundo Ana Hatherly (1976), pode ser interpretada como um grito contra a alienação em que viveram os Portugueses não somente nos últimos cinquenta anos, mas “a experiência milenária contra a opressão” (HATHERLY, 1976, p. 88).

Encontramos, dessa forma, Saramago e Orwell na sua função histórica de dinamizadores da consciência pública, na luta permanente contra a tirania, contra a fórmula, segundo Octávio Paz (2012), do “Estado sou eu”, que implica a alienação dos rostos humanos, dominados pelas características pétreas de um ser abstrato que se transforma em modelo para toda uma sociedade.

CONCLUSÃO

O percurso de análise apresentada cumpriu-se por meio de uma firme atenção à tessitura poemática de *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *O Ano de 1993*, procurando rastrear temas comuns às três obras poéticas de José Saramago, bem como suas características plurissignificativas, que dialogam com obras de outros escritores.

Em uma leitura analítica da obra poética do escritor português, constatamos que nela aflora a tradição sob o aspecto da modernidade, em que um vasto rol de poemas faz referência direta ao modernismo de Fernando Pessoa /Ricardo Reis; ao neorrealismo de João José Cochofel e Carlos de Oliveira e ainda a traços surrealistas da Poesia 61, que, segundo Maria da Glória Bordini (2011), se acha “definitivamente enquadrada no melhor “paradigma modernista” de valoração da objetualidade do texto” (p.212).

Uma das características comuns às três obras poéticas analisadas são os temas de considerável incidência social, observáveis posteriormente nos romances do autor em foco. Em *Os Poemas Possíveis* essa crítica se consoma muitas vezes por meio de metáforas animais, de metáforas bíblicas e de referências a Camões. Em *Provavelmente Alegria*, no entanto, Saramago recorre às odes, que, segundo Bordini, examinam a experiência de uma perspectiva pessoal e muitas vezes sugere uma denúncia, um movimento para além do sujeito, objetivando comover o leitor. Analogamente, à luz de renomados escritores, como Camões e Alberto Caeiro, Saramago também faz uso da elegia para explicitar temas políticos e sociais, a exemplo do poema “Antes Calado”. Em *O Ano de 1993*, alicerçado na escrita versicular, Saramago produziu uma obra híbrida em que é nítido o diálogo com a distopia orwelliana, recriando, através de um veio imagético e surreal, o pesadelo dos regimes totalitários.

A análise também permitiu detectar na textualidade das três obras o que Hugo Friedrich chamou de “transcendência vazia”, caracterizada pela descrença na existência de uma força divina. Em *Os Poemas Possíveis* essa característica se firma de um modo bastante assertivo e contundente, quando o poeta nega a existência de uma ordem superior divina, chamada Deus, já que, para o eu-lírico, “Deus não há/ou se há, vive longe e nos engana” (SARAMAGO, 1982, p.83).

Em *Provavelmente Alegria*, o poeta não explicita a negação da existência de um Deus, mas fundamenta a criação do mundo em uma concepção telúrica, representando esta criação sem qualquer intervenção divina:

Houve um tempo sem forma, uma fusão
 Mordida de cristais neste basalto.
 Houve decerto um rio, um mar antigo,
 Onde a pedra rolou.
 Houve também um sismo, e outro sismo
 Agora cumprirá, na mão fechada,
 A forma prometida. Assim, exacta,
 A pedra se moldou.
 (SARAMAGO, 1987, p.30)

Em *O Ano de 1993*, Saramago recria uma nova sensibilidade religiosa sem reconhecer Deus como criador e mentor da uma população que se encontra dizimada e vitimizada pelo exército tirano. Dessa forma, os antigos deuses que haviam morrido são substituídos por outras divindades telúricas como a montanha, o sol e rio “porque os homens vão mergulhar neles as mãos e o rosto e têm estrelas nos olhos quando se levantam.” (SARAMAGO, 2007, p.53).

A análise de alguns poemas mostra uma atenção recorrente ao tema do sagrado, evidenciando um eu-lírico que tende a desvincular-se dos dogmas cristãos e a firmar uma severa crítica às instituições políticas, sociais e religiosas, alinhada com as professas declarações de José Saramago no que toca ao tema em pauta:

[...] Dado que não sou crente, parece que me deveria ser completamente alheio esse Deus em cuja existência não creio. Simplesmente o que não posso ignorar nem esquecer não é a presença de Deus, mas a presença dos intermediários: aqueles que se instituíram como intermediários de Deus condicionaram e continuam a condicionar em grande parte a nossa vida, o nosso modo de viver, o nosso próprio modo de pensar. Assim, a minha guerra, se vamos chamar-lhe assim, não é com Deus – que aliás, se existisse, eu não seria capaz de entender, nem creio que ninguém pudesse entender uma entidade como essa. [...] (ARNAUT, 2008, p. 131)

Durante o percurso analítico também foram rastreados temas e dicção da tradição lírica moderna, revelando um poeta capaz de criar inúmeras possibilidades do fenômeno literário, revelando uma preferência por um estilo de escrita depurado e comprometido com a interpretação da condição humana. O apego às várias vertentes literárias é justificado, por Saramago como algo inevitável e essencial:

Tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram. Não é feito exclusivamente com aquilo que os outros fizeram, mas, se os outros não o tivessem feito, aquilo que nós estamos a fazer sê-lo-ia de outra maneira. E não é só na poesia que acontece isso, é no romance, é no que quer que seja. Qualquer arte, qualquer expressão artística (e também a expressão literária) tem um passado e não podemos separar-nos dele, de maneira nenhuma (SARAMAGO, 2010, p.248).

O estilo fragmentário e o caráter enumerativo, ambos herdados da tradição lírica moderna, também marcam a obra poética de José Saramago. Dentro deste contexto poético, em que o fragmentarismo se torna elemento chave para a poesia saramaguiana, pôde-se observar um Saramago debitário do surrealismo, o que levou a crítica e poetisa Ana Hatherly a considerar a clave imagética um elemento-chave em *O Ano de 1993*. Paralelamente a essas características, pode-se observar, na tessitura poética de *O Ano de 1993*, a matéria futurante-distópica, que mescla ficção-científica com realismo para consumir uma crítica maciça não apenas contra a repressão vivida pelos portugueses durante a ditadura salazarista, mas para mostrar que *O Ano de 1993* pode ser referir a qualquer país em estado de sítio, destituído de autonomia. Analogamente, um dos poemas da seção, “Até o Sabugo” de *Os Poemas Possíveis* prescreve um mundo limitado, sem perspectiva de um futuro melhor, em que “dois muros apertados” metaforizam todas as opressões que limitam os homens, lembrando a distopia orwelliana 1984.

Não há praias nesta vida
Nem horizontes abertos:
Há dois muros apertados,
Da noite e dia cobertos.

Há sombras e vagalumes
Que nos fazem companhia
São as nossas ilusões
Ai de quem nelas se fia.

Porque os cacos de garrafa
De que os muros são forrados,
Quando corremos por elas,
Nos deixam mal retalhados.

Que estará do outro lado
Dos muros que nos limitam?
Quem sabe, se doutra gente,
Olhos agudos nos fitam?

Um passo após outro passo,
Somamos dias e anos
Serão as praias La fora
A vida dos marcianos?
(SARAMAGO, 1982, p. 62)

Observou-se que essas nuances da literatura distópica ficam ainda mais evidentes em *O Ano de 1993*, o que permitiu dedicar um capítulo do trabalho a uma comparação entre *1984*, de Orwell, e *O Ano de 1993*, de José Saramago. A análise comparativa agregou temáticas comuns às duas obras, como a perda da linguagem, a tortura, a ciência a serviço do opressor e a extrema vigilância à qual o indivíduo é submetido.

Buscou-se, nesta dissertação, evidenciar um poeta que, segundo Giovanni Pontiero (apud PONTIERO In BLOOM, 2005) é, em termos linguísticos, escrupuloso, e cujo maior talento reside na análise, na dissecação e contraste das palavras e seus significados, estabelecendo, por sua vez, diferentes camadas de significados ao ponto de investigar novas formulações. Através de sua escrita, Saramago leva o leitor a mergulhar em um intrincado processo mental, que se origina em uma sucessão de estímulos, ora consciente, ora tencionando ser inconsciente, alcançando, assim, novas relações de pensamento e expressão.

Apesar destes estímulos, destacados por Pontiero, que se evidenciam tanto na sua prosa quanto na sua poesia, as suas três obras poéticas ainda não receberam suficiente atenção crítica, pois é inegável que os poemas de José Saramago nascem de uma forte sensibilidade poética e de um invulgar manejo da palavra, que alcançarão expressão máxima na obra romanesca do poeta aqui considerado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Lírica e sociedade” In BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: A consistência dos sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Caminho, 2008.

ALLOT, Kenneth. *The Penguin Book of Contemporary Verse*. London: Penguin, 1980.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Caroti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, J. A. Exercícios de definição. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974 p. 9-46.

BARFIELD, Owen. *Poetic diction: a study in meaning*. London: Faber & Faber, 1927.

BARRENTO, João. Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa. In: _____. *O espinho de Sócrates*. Lisboa: Presença, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Tomaz Tadeu (org.). Trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BLOOM, Harold. (org.) *José Saramago*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Connecticut: Greenwood Press, 1994.

BORDINI, Maria da Glória. *Poeta apesar de si mesmo*. Juiz de Fora: IPOTESI, v.15, n.1, p.211-224, jan/jun. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/23-poeta-apesar-de-si-mesmo.pdf>. Acesso em: 10MAR2013.

BORGES, Jorge Luís. *Borges oral e sete noites*. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BROOKS, Cleanth. *Understanding Poetry*. 3.ed. New York: Holt, Rinehart and Wiston Inc., 1961.

BRYFONSKY, Dedria. (org.) *The Abuse of Power in George Orwell's Nineteen Eighty-four*. Nova York: Greenhaven Press, 2010.

CAIRNS, Craig. *Yeats, Eliot, Pound and the politics of poetry*. Richest to the richest. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982

CALASSO, Roberto. *A Literatura e os Deuses*. Trad. Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, José Narino de. *A verdade e o mito do Salazarismo*. São Paulo, Felman-Rego, 1980.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto, Porto, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 2.ed. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1993.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *A Ficção Distópica de Orwell e Huxley*. São José do Rio Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1969.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIDRAES, Maria de Lourdes. *Da possibilidade da poesia: Os Poemas Possíveis de José Saramago*. *Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 151/152, Jan. 1999, p. 37-51.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix: Usp, 1978.

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

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.

DIOGO, Américo A. L. *O Ano de 1993: representação e poder*. *Colóquio/Letras*. Ensaio. N.151/152, jan. 1999.

ELIOT, T.S. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Saramago, o poeta*. *7faces: caderno-revista de poesia*, Natal, p.71, 10 jul. 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

FROMM, Erich. *The Sane Society*. Ontário. Fitzhenry & Whiteside, 1990.

_____. *Escape from Freedom*. New York: Henry Holt & Company, 1994.

HATHERLY, Ana. *José Saramago: O Ano de 1993. Colóquio/ Letras*. Recensão, n.31, mai. 1976.

KNAPP, Edgar H. *Introduction to poetry*. Florence, Kentucky (USA): Mc Cornick Mathers, 1977.

KREUZER, James R. *Elements of Poetry*. Toronto, Ontario: Collier Macmillan Canada Ltd, c 1955.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. São Paulo: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Gradiva, 2007.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A Queiroz: Edusp, 1989. 226 p.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991. 188 p.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Anticristo: Maldição do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Newton, 1996.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ODEN, Thomas C. (org.). *Parables of Kierkegaard*. London: S & C Press, 1998.

PAIVA, José Rodrigues de. *Sobre a poesia de José Saramago*. 7FACES caderno-revista de poesia, v.1, p.000-000, 2011

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Ricardo Reis*. São Paulo: Marin Claret, 2008.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne. The parallel between Literature and Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press. 1970.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Caminho: Lisboa, 2008.

REIS, Carlos. *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*. Coimbra: Lisboa, 1983.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986. 96 p.

ROLLASON, Christopher. *How totalitarianism begins at home: Saramago and Orwell*. Disponível em: <http://yatrarollason.info/files/SaramagoandOrwell.pdf>. Acesso em: 10Nov2012

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva. 1996. p. 75-97

SARAMAGO, José. *O Ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Deste Mundo e do Outro: crônicas*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Org. e sel. Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 480 p.

_____. *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Caminho, 1982.

_____. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Caminho, 1987.

SACKS, Sheldon. (org.) *Da Metáfora*. Trad. Franciscus W.A. M. van de Wiel [et al]. São Paulo. EDUC, 1992.

SCHWARTZ, Paul Waldo. *The Cubists*. London: Thames and Hudson, 1971.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

SERÔDIO, Cristina. *O verso e o reverso: temas de sombra e de luz em Os Poemas Possíveis de José Saramago Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 151/152, Jan. 1999, p. 53-64.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto, 2009.

SYIPHER, Wylie. O novo mundo de relações: a fotografia e o cinema. In: *Do Rococó ao Cubismo*. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ULLMANN, Stephen. *Language y Estilo*. Trad. Juan Martins Ruiz Werner. Madrid: Aguilar, 1973.

_____. *Semântica. Uma introdução a ciência do significado*. Trad. J. A. Osório Mateus. 4.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1977.

ANEXO A

POEMA A BOCA FECHADA

Não direi:

Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é doutra raça.

Palavras consumidas se acumulam,
Se represam, cisterna de águas mortas,
Ácidas mágoas em limos transformadas,
Vasa de fundo em que há raízes tortas.

Não direi:

Que nem sequer o esforço de as dizer merecem,
Palavras que não digam quanto sei
Neste retiro em que me não conhecem.

Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,
Nem só animais boiam, mortos, medos,
Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam
No negro poço de onde sobem dedos.
Só direi,

Crispadamente recolhido e mudo,
Que quem se cala quanto me calei
Não poderá morrer sem dizer tudo.
(SARAMAGO, 1982, p.69)

ANEXO B

FALA DO VELHO DO RESTELO AO ASTRONAUTA

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

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

No jornal, de olhos tensos, soletramos
As vertigens do espaço e maravilhas:
Oceanos salgados que circundam
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme.
(SARAMAGO, 1982, p.76)

ANEXO C

NÃO ME PEÇAM RAZÕES...

Não me peçam razões, que não as tenho,
Ou darei quantas queiram: bem sabemos
Que razões são palavras, todas nascem
Da mansa hipocrisia que aprendemos.

Não me peçam razões por que se entenda
A força de maré que me enche o peito,
Este estar mal no mundo e nesta lei:
Não fiz a lei e o mundo não aceito.

Não me peçam razões, ou que as desculpe,
Deste modo de amar e destruir:
Quando a noite é de mais é que amanhece
A cor de primavera que há-de vir.
(SARAMAGO, 1982, p.116)

ANEXO D

“A TI REGRESSO, MAR...”

A ti regresso, mar, ao gosto forte
Do sal que o vento traz à minha boca,
À tua claridade, a esta sorte
Que me foi dada de esquecer a morte
Sabendo embora como a vida é pouca.

A ti regresso, mar, corpo deitado,
Ao teu poder de paz e tempestade,
Ao teu clamor de deus acorrentado,
De terra feminina rodeado,
Prisioneiro da própria liberdade.

A ti regresso, mar, como quem sabe
Dessa tua lição tirar proveito.
E antes que esta vida se me acabe,
De toda a água que na terra cabe
Em vontade tornada, armado o peito.
(SARAMAGO, 1982, p.119)

ANEXO E

“A MESA É O PRIMEIRO OBJECTO”

A mesa é o primeiro objecto do sonho.
 É branca, de madeira branca, sem pintura.
 Tem papéis brancos que flutuam e se esquivam aos gestos
 O lugar seria um escritório se não fosse uma espécie de abside com degraus.
 A parede curva, sem reboco, mostra as pedras roídas.
 Quando o sonhador acordar, tentará saber onde esteve e há de lembrar-se de uma ruína assim, em Paris, no museu do Cluny.
 Mas não tem a certeza
 Os papéis brancos não obedecem, e isto impacienta o Sonhador.
 De repente há uma presença na abside, não bem uma presença, uma ameaça que se difunde e paira
 O homem que sonha quer resistir, mas o medo é mais forte, e não há ali ninguém a quem tivesse de mostrar coragem.
 Foge por um longo corredor e pára junto de uma porta que dá certamente para um jardim.
 Olha para trás, vai aparecer alguém.
 Ao fundo do corredor passa de relance uma rapariga cor de fumo
 O medo é insuportável.
 A rapariga vem pelo corredor, rodopiando em ziguezague, fazendo ricochete de parede a parede.
 “Quem és?”, pergunta o homem que sonha.
 “Papoila”, responde a rapariga, e ri sem ruído
 O medo lança o homem no jardim.
 Cai no chão, e a rapariga, já não cor de fumo, mas suja, cai também.
 Ao cair duplica-se, e as duas lutam arrancando bocados de roupas e de carne que logo se reconstituem.
 O homem não aguenta mais, tem de libertar-se já.
 Mas outra rapariga surge, igual às duas, e esta muito maior.
 Estão todos estendidos no chão, presos uns aos outros, e contudo não se tocam
 A rapariga grande tem um ovo dentro do bolso do Avental.
 Se aquele ovo for tirado e lançado pelo jardim fora e Partido, será o fim do pesadelo. (SARAMAGO, 1987, p.51)
 Porque nesta altura o homem sabe que está a sonhar.
 A rapariga grande senta-se no chão, dobra os joelhos, a saia escorrega sobre as coxas, o sexo fica à vista.
 O ovo, é preciso tirar-lhe o ovo.
 A rapariga começa a remexer-se, rindo
 Chegou o momento.
 O homem mete-lhe a mão no bolso, agarra o ovo.
 E acorda (SARAMAGO, 1987, p.50-51)

ANEXO F

PROTOPOEMA

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos
nós cegos, puxo um fio que me aparece solto.

Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os
dedos.

É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos,
e tem a macieza quente do lodo vivo.

É um rio.

Corre-me nas mãos, agora molhadas.

Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de
repente não sei se as águas nascem de mim, ou para
mim fluem.

Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o
próprio corpo do rio.

Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os
barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que
vagarosamente deslizam sobre a película luminosa
dos olhos.

Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas
águas como os apelos imprecisos da memória.

Sinto a força dos braços e a vara que os prolonga.

Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e
firme pulsar do coração.

Agora o céu está mais perto e mudou de cor.

É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo
acorda o canto das aves.

E quando num largo espaço o barco se detém, o meu
corpo despido brilha debaixo do sol, entre o
esplendor maior que acende a superfície das águas.

Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas
da memória e o vulto subitamente anunciado do
futuro.

Uma ave sem nome desce donde não sei e vai pousar
calada sobre a proa rigorosa do barco.

Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que
as aves digam nos ramos por que são altos os
choupos e rumorosas as suas folhas.

Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem,
sigo adiante para o fulvo remanso que as espadas
verticais circundam.

Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra
viva.

Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se
juntarem às mãos.

Depois saberei tudo.

(SARAMAGO, 1987, p.54-55)

ANEXO G

É UM LIVRO DE BOA FÉ

É livro de boa fé, diz Montaigne.
Ninguém sabe o que esta frase quer dizer, declaro o Professor, enxugando os olhos, e chama um contínuo para que lhe traga um copo doutra água. Entretanto o aluno mais novo saiu pela janela e teve todas as revelações do Buda.
Mas quando chegou debaixo do salgueiro estava uma mulher deitada e nua, que repousava a cabeça num livro de páginas brancas.
Estava também o infinito, era azul depois de um Caminho vermelho, e branco depois de uma cortina dourado
Então o professor disse que faltava um aluno e que Não valia a pena continuar a aula.
Desde aí o salgueiro ficou sendo um lugar de peregrinação.
Mas só os eleitos capazes de sair voando de uma aula Poderiam ver os dois corpos deitados, e até hoje Ninguém os viu, embora lá estejam movendo-se infinitamente.
Por isso a história começa sem começar e acaba sem Acabar
Como qualquer coisa que se parecesse muito com o infinito.
(SARAMAGO, 1987, p.53)

ANEXO H

EU LUMINOSO NÃO SOU

Eu luminoso não sou. Nem sei que haja.
Um poço mais remoto, e habitado
De cegas criaturas, de histórias e assombros.
Se no fundo do poço, que é o mundo
Secreto e intratável das águas interiores,
Uma roda de céu ondulando se alarga,
Digamos que é o mar: como o rápido canto
Ou apenas o eco, desenha no vazio irrespirável
O movimento de asas. O musgo é um silêncio,
E as cobras-d'água dobram rugas no céu,
Enquanto, devagar, as aves se recolhem.
(SARAMAGO, 1987, p.72)

ANEXO I

PASSA NO PENSAMENTO

Passa no pensamento a passo
Um animal cavalo
Em vez de laço e pasto a foice
Na venta trespassada
Enquanto o braço abusa do cansaço
Do cavalo animal à chicotada

Entre as pernas do bicho a cicatriz
Que o animal não quis
E a pata almofadada de modo que não sofra
A pedra da calçada

E sentadas nas bernas as velhas abrem coxas
Entre as coxas cabeças decepadas
Com as línguas de fora escarnecentes
E tenazes nos dentes

A rua tem donzelas nas janelas
Que é esse o lugar delas
Enquanto o animal torce o pescoço
A ver se cai a urna que transporta
E não cabe na porta

Levantaram-se as velhas dos passeios
As cabeças rolaram penduradas
Da tripa umbilical
As donzelas taparam as orelhas
E mostraram os seios
Ao cavalo animal

Numa bandeja de prata
Uma menina de branco
Cinta de fina escarlata
Traz o membro do cavalo
Enquanto o morto descansa
Vão buscá-lo
(SARAMAGO, 1987, p. 46-47)

ANEXO J

DISPOSTOS EM CRUZ

Dispostos em cruz desfeitos em cruz
Em cada caminho três portas fechadas
Um vento de faca um resto de luz
O espanto da morte nas águas cortadas

Um corpo estendido um ramo de frutos
Um travo na boca da boca do outro
O branco dos olhos o negros dos lutos
O grito o relincho e o dente do potro

As feridas do vento as portas abertas
Os cantos da boda no ventre macio
As notas do canto nas linhas incertas
E o lago do sangue ao largo do rio

O céu descoberto da nuvem da chuva
E o grande arco-íris na gota de esperma
O espelho e a espada o dedo e a luva
E a rosa florida na borda na berma

E a luz que se expande no pino do verão
E o corpo encontrado no corpo disperso
E a força do punho na palma da mão
E o espanto da vida na forma do verso
(SARAMAGO, 1987, p.90-91)

ANEXO K

TENHO A ALMA QUEIMADA

Tenho a alma queimada
Por saliva de sapo
Fingindo que descubro
Tapo

A palavra me enfecta
Sob a pele da aparência
Deito o certo remédio
Paciência

Neste mal não se vive
Mas também ninguém morre
Quando a ave não voa
Corre

Quem às estrelas não chega
Pode vê-las da terra
Quem não tem voz de cantar
Berra
(SARAMAGO, 1987, p.69)

ANEXO L

TENHO UM IRMÃO SIAMÊS

Tenho um irmão siamês
(Há quem tenha, mas o meu,
Ligado à sola dos pés,
Anda espalhado no chão,
Todo mordido da raiva
De ser mais raso do que eu.)

Tenho um irmão siamês
(É a sombra, cão rafeiro,
Vai à frente ou de viés
Conforme a luz e a feição,
De modo que sempre caiba
Nos limites do ponteiro

Tenho um irmão siamês
(Minha morte antecipada,
Já deitada,
À espera da minha vez.)
(SARAMAGO, 1987, p.41)

ANEXO M

DUAS PEDRAS DE SAL

Duas pedras de sal sobre a pupila
Os punhos bem cerrados, apertando
As agudas arestas do cristal;
Vem-me sangue na água, laivo brando,
Navegando nos olhos, enquanto o grito
Bate forte nos dentes que o degolam:
Ao tempo que o sorriso me disfarça
O rosnar, a ameaça, o cão de fila.
(SARAMAGO, 1987, p.61)

ANEXO N

PARÁBOLA

Num caroço de mentiras
Trouxe a verdade escondida
Pus o caroço na terra
Nasceu verdade fingida

Não faltou água dos olhos
Ao viço desta palmeira
Que frutos daria o ramo
Da maligna sementeira

Se do sal que nela morde
Um sabor amargo sobra
É coisa que vai no rasto
Que ficou depois da cobra

Lá em cima onde a verdade
Tem a franqueza do vento
Negam ninhos as raízes
Porque é outro o seu sustento

E o tronco tão levantado
Sobre o caroço partido
Não é tronco mas é homem
Alto firme e decidido
(SARAMAGO, 1987, p.42-43)

ANEXO O

“NA ILHA POR VEZES HABITADA”

Na ilha por vezes habitada do que somos, há noites,
manhãs e madrugadas em que não precisamos de
morrer.

Então sabemos tudo do que foi e será.

O mundo aparece explicado definitivamente e entra
em nós uma grande serenidade, e dizem-se as
palavras que a significam.

Levantamos um punhado de terra e apertamo-la nas
mãos.

Com doçura.

Aí se contém toda a verdade suportável: o contorno, a
vontade e os limites.

Podemos então dizer que somos livres, com a paz e o
sorriso de quem se reconhece e viajou à roda do
mundo infatigável, porque mordeu a alma até aos
ossos dela.

Libertemos devagar a terra onde acontecem milagres
como a água, a pedra e a raiz.

Cada um de nós é por enquanto a vida.

Isso nos baste.

(SARAMAGO, 1982, p.52)

ANEXO P

AQUI A PEDRA CAI

Aqui a pedra cai com outro som
Porque a água é mais densa, porque o fundo
Tem assento e firmeza sobre os arcos
Da fornalha da terra.
Aqui reflecte o sol, e tange à superfície
uma ruiva canção que o vento espalha.
Nus, na margem, acendemos convulsos
A fogueira mais alta.
Nascem aves no céu, os peixes brilham,
Toda a sombra se foi, que mais nos falta?
(SARAMAGO, 1982, p.83)

ANEXO Q

POEMA PARA LUÍS DE CAMÕES

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,
Quem pudera dizer-te estas grandezas,
Que eu não falo do mar, e o céu é nada
Se nos olhos me cabe.
A terra basta onde o caminho pára,
Na figura do corpo está a escala do mundo.
Olho cansado as mãos, o meu trabalho,
E sei, se tanto um homem sabe,
As veredas mais fundas da palavra
E do espaço maior que, por trás dela,
São as terras da alma.
E também sei da luz e da memória,
Das correntes do sangue o desafio
Por cima da fronteira e da diferença.
E a ardência das pedras, a dura combustão
Dos corpos percutidos como sílex,
E as grutas do pavor, onde as sombras
De peixes irreais entram as portas
Da última razão, que se esconde
Sob a névoa confusa do discurso.
E depois o silêncio, e a gravidade
Das estátuas jazentes, repousando,
Não mortas, não geladas, devolvidas
À vida inesperada, descoberta,
E depois, verticais, as labaredas
Ateadas nas frentes como espadas,
E os corpos levantados, as mãos presas,
E o instante dos olhos que se fundem
Na lágrima comum. Assim o caos
Devagar se ordenou entre as estrelas.

Eram estas as grandezas que dizia
Ou diria o meu espanto, se dizê-las
Já não fosse este canto.
(SARAMAGO, 1987, p.13)