

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Ensaio sobre a errância: o sentimento de exílio e a
terra reivindicada em José Saramago**

Tatiana Vanessa Fernandes Bessa

Mestrado em Estudos Portugueses e Românicos

Especialidade em Literatura Portuguesa

2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Ensaio sobre a errância: o sentimento de exílio e a
terra reivindicada em José Saramago**

Tatiana Vanessa Fernandes Bessa

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Cristina Almeida Ribeiro,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos
Portugueses e Românicos, especialidade em Literatura Portuguesa

2021

À memória dos meus avós Luís e Maria

Índice

Agradecimentos.....	2
Resumo.....	3
Abstract.....	4
Introdução.....	5
1. O Humano como exilado.....	8
1.1 O não poder Ser.....	9
1.2 O não ter Onde.....	12
1.3 Limiares de Ser e Estar na obra de Saramago.....	14
2. A tentação do exílio no “Período Formativo”.....	33
2.1 O sujeito separado de Ser nas crónicas de <i>Deste Mundo e do Outro</i> e <i>A Bagagem do Viajante</i>	33
2.2 A terra ocupada das hordas à espera em <i>O Ano de 1993</i>	43
2.3 O sujeito confinado em “Embargo” e “Coisas”, de <i>Objecto Quase</i>	49
3. Diferentes modalidades de tratamento do exílio em <i>A Jangada de Pedra</i> e <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	55
3.1 Da deambulação ao espaço circunscrito.....	56
3.2 Dos espaços identificados ao <i>utopos</i>	67
3.3 Da nomeação às personagens sem nome.....	71
Conclusão.....	76
Referências bibliográficas.....	77

Agradecimentos

Devo começar por agradecer à Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro, pela pronta disponibilidade com que aceitou orientar esta dissertação, acção à qual acrescentou sempre uma profunda compreensão e delicadeza, mesmo quando os tempos conturbados forçaram ao distanciamento e tornaram a comunicação mais difícil.

Aos meus pais agradeço a possibilidade do mundo, porque “nascer é já caminhar”, a paciência e o amor inteiro.

Seria injusto não incluir uma referência a Joaquim Moreira, amigo de muitos anos, por não se ter limitado a ser funcionário aborrecido das 8h às 17h, bibliotecário das horas todas, que, numa década já passada, encorajou a minha curiosidade literária de adolescente.

Enfim, um agradecimento especial aos indivíduos que, com simpático desdém, tanto perguntam, em relação à literatura, “mas para que é que isso serve?”. Acompanho-os no seu questionamento e assim vou procurando. Tenciono continuar a procurar.

Resumo

A impossibilidade da terra e a deslocação das personagens é uma presença recorrente na obra de José Saramago, desde as crónicas, onde se evidencia no léxico, até aos romances, que constituem a parte mais substancial da sua obra e súpula de pontos programáticos que o autor foi apresentando nos diversos géneros que explorou. Nesta dissertação procuraremos estudar de que forma a temática do exílio é tratada na obra de Saramago.

Na primeira parte deste trabalho veremos como a obra do autor segue uma linha de sentido na qual surge o sentimento de exílio.

Na segunda parte veremos os indícios dessa linha a partir do “Período Formativo”, onde surge essencialmente no vocabulário, deixando entrever um motivo persistente na escrita do autor.

Por último veremos como os romances *Jangada de Pedra* (1986) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) constituem dois modos diferentes de abordar essa presença constante, numa maturidade onde desembocam as diferentes abordagens que se foram desenvolvendo ao longo da produção textual de José Saramago.

Palavras-chave: exílio, deambulação, terra, José Saramago

Abstract

The impossibility of the land and the displacement of the characters is a recurring presence in José Saramago's work, from the chronicles, where it is evident in the lexicon, to the novels, which constitute the most substantial part of his work and a summary of programmatic points that the author has been presenting in the various genres he has explored. In this dissertation, we will try to study how the theme of exile is dealt with in Saramago's work.

In the first part of this paper, we will see how the author's work follows a line of meaning in which the feeling of exile emerges.

In the second part, we will see the signs of this line starting in the "Formative Period", where it appears essentially in the vocabulary, giving a glimpse of a persistent motif in the author's writing.

Finally, we will see how the novels *The Stone Raft* (1986) and *Blindness* (1995) constitute two different ways of approaching this constant presence, in a maturity where the different approaches that have developed over the course of José Saramago's textual production converge.

Keywords: exile, wandering, land, José Saramago

Introdução

De José Saramago já muito se disse e escreveu. No entanto, nem tudo foi ou será dito, e enquanto tudo não for dito não devemos calar. Os *topoi* do autor estão identificados por alguns ensaístas que devotaram à obra de Saramago uma profunda dedicação – de Carlos Reis a Ana Paula Arnaut, para mencionar apenas alguns –, abrindo as portas à sua discussão e problematização, pois é do confronto de ideias que nasce o conhecimento. Aqui tentaremos apresentar um tópico que consideramos ubíquo na obra do autor, tão importante, na nossa visão dela, quanto as próprias personagens. Com isto tentamos dar um pequeno contributo à análise da obra do autor.

Na produção textual de Saramago há um conjunto de coordenadas das quais não abdica, e que são os alicerces da obra do autor, muito além da espécie de mito urbano que lhe outorga uma suposta ausência de pontuação: o esfumar da trincheira entre autor e narrador; a perspectiva da História como narrativa e, portanto, passível de ser reescrita, que com ela traz a inversão de protagonismo das personagens – Baltasar Sete-Sóis em detrimento de D. João V, os construtores do convento de Mafra em detrimento de quem para lá os mandou, etc. A estes gostaríamos de acrescentar o exílio, não no sentido dicionarizado de “saída forçada ou voluntária do próprio país”, mas no sentido de sentimento humano face à possibilidade ou impossibilidade de Ser e Estar.

Não nos fixaremos no próprio exílio do autor, que em 1992, após o veto, por parte do poder político, da candidatura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ao Prémio Literário Europeu, que considerou um acto de censura, se exilou em Lanzarote. Apesar de ser mais ou menos consensual que esse exílio influenciou uma mudança nos romances do autor, não apenas na linguagem utilizada mas também na abrangência e neutralidade dos espaços trabalhados, que deixaram de ser os de Portugal e passaram a ser os de um mundo não identificado, não é o tipo de abordagem que pretendemos fazer nesta dissertação. No entanto, é curioso observar que a palavra “exílio” estará muito presente em entrevistas e textos não-ficcionais do autor, assim como em apontamentos de preparação dos romances, enquanto será infrequente, como designação, ao longo da obra. Além disso, exilados, no sentido de desterrados, movidos do seu país, serão também minoritários, praticamente inexistentes, na obra, como veremos na primeira secção deste trabalho.

No entanto, o exílio está presente em toda a obra do autor, desde os primeiros textos, correspondentes àquele a que Horácio Costa chamou o “Período Formativo”, até aos romances, quer

sejam aqueles que se baseiam na “portugalidade”, quer sejam os romances escritos após a sua ida para Lanzarote. O próprio autor afirmava, em 1998, em entrevista concedida a Juan Arias, “talvez não seja um romancista mas sim um ensaísta que escreve romances porque não sabe escrever ensaios” (2000: 62), ideia reforçada mais tarde, em entrevista concedida a Marília Gabriela (1999), na qual afirma escrever romances por não saber escrever ensaios, restando-lhe a escrita de “ensaios com personagens”. Assim, os livros do autor propõem uma problemática e expõem-na, não apresentando, no entanto, uma solução.

Consideramos que o exílio é uma das questões que o autor pretende trabalhar e portanto problematiza-a nos seus romances, sem se referir directamente a ela, como se de um ensaio se tratasse, mas colocando-a perante os olhos do leitor através das personagens e do espaço que estas ocupam.

Maria Alzira Seixo refere várias vezes a presença constante da viagem na obra de Saramago, provocada ou impulsionada por uma cerca (física ou psicológica) que impele as personagens a abalar. Também Horácio Ruivo, em *A Representação do Espaço em Saramago: da negatividade à utopia* defende a apresentação, na obra de Saramago, de espaços carregados de negatividade, que conferem às personagens um incómodo que as faz imaginar e desejar um lugar melhor. O que aqui se fará partirá destas duas propostas, e por isso não nos outorgamos qualquer descoberta, mas a intenção de colocar em cima da mesa aquilo que consideramos uma presença transversal à obra de Saramago, e que nela não surge por acaso, mas de forma programática, não resultando de uma espécie de lista de verificação do autor, sendo no entanto algo que está impregnado na sua visão da literatura e do Homem.

Do primeiro livro de Saramago que me chegou às mãos – *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, onde encontrei um cristo *humano, demasiado humano* a vaguear pela terra – até aos últimos que por elas passaram, um sentimento de exílio permeava o espaço, as personagens e as suas acções. Há poucas personagens exiladas – alguns emigrantes, e mesmo aí poderíamos fazer uma distinção entre emigrantes e exilados –, o que se torna ainda mais notório quando os romances do autor deixam de ser associados a topónimos e passam para espaços abstractos, onde não há países e portanto as fronteiras serão de outro tipo. É dessas fronteiras que falaremos, os espaços interditos que impedem as personagens de se cumprirem nos seus propósitos e na sua identidade, e que redundam em errância e movimentação, outra característica das obras do autor.

Durante a escrita desta dissertação, uma pandemia – nada de novo nos anais do mundo, mas extraordinário para o microrganismo de humanidade que somos – suspendeu a vida e deu-nos a descobrir que afinal a “peste” traz mais *Ensaio Sobre a Cegueira* e “Autoestrada(s) do Sul” do que

Decameron(s). Repentinamente, medo, fronteiras cerradas, filas intermináveis para entrar em países, multidões retidas em aeroportos, confinamentos, Estados de Emergência transformados em estados de habitualismo, e a aprendizagem de que, finalmente, se pode estar exilado dentro da própria casa. O resto, se vimos e reparámos ou se fomos cegos, só a distância de segurança a que convencionámos chamar “História” poderá dizê-lo.

Enquanto treinávamos o exílio como se fosse o Apocalipse, já outros o conheciam sobremaneira: territórios usurpados, muros de betão entre o que foi casa e o que se tornou imposição, grades, redes, arame farpado, milhares de refugiados em campos com o irónico capricho de terem vista para o mar, do qual vieram e no qual não podem sequer tocar, agora do outro lado de uma rede e de uma voz de comando.

Como o autor que aqui estudaremos escreve em “Carta para Josefa, minha avó”: “Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança (...) porque foi que te roubaram o mundo? Quem to roubou” (Saramago, 2018b: 28).

É disso que aqui falaremos, não das histórias dos exílios da segunda década do século XXI, mas de uma obra imbuída de personagens que perguntam “quem me rouba o mundo?” e partem a reivindicá-lo, dos exílios do Homem e da Humanidade e do que deles se escreve na obra de José Saramago.

1. O Humano como exilado

A História do ser humano é a História do exílio. Considerada como uma linha de sucessões cronológicas – na sua visão mais comum, por institucionalizada – ou uma superfície onde todos os acontecimentos se distribuem como simultâneos, contíguos e relacionáveis – esta última concepção defendida pelo autor de que aqui se fala¹–, seja reconstituição arqueológica de matéria acontecida, em nenhuma das formas de contar – a História é afinal um conjunto de histórias, e alguém terá de contá-las – o ser Humano se livra do exílio. Em todos os tempos da sua presença no mundo os homens se depararam com uma existência de exílio e em exílio.

Se partirmos da definição corrente da palavra, que se sustenta numa noção de estar fora do próprio país, afastado de uma terra a que se pertence, há nos números da História uma infinda lista de deslocados, por uma contingência que os tenha forçado, um poder que os tenha arrastado, ou uma fome que os tenha empurrado. Essa é a existência de exílio. No entanto, numa tão cheia História dos homens, a condição de exilado não se resume às deslocções forçadas para fora de um território. Viver em exílio é afinal mais do que o desvio ou afastamento impostos, pois não é necessário sair de uma terra onde se nasceu para em todos os dias das suas vidas o gosto amargo do exílio passar pelos sentidos dos homens.

Podemos começar por colocar a questão do que é na realidade isso de pertencer a uma terra e, se alicerçarmos a resposta num conjunto de eventualidades – como local onde se nasceu, região onde se habitou durante mais anos, espaço que é aquele da língua com a qual se pensa –, resumindo a resposta a uma contingência essencialmente espacial, arriscamos demarcar o exílio em definição de localidade – como espaço determinado – que parece ser a sua se nos limitarmos à vulgar definição da palavra. Mas seria o exílio, então, definitivamente resolvido se cada ser humano pudesse para sempre – o sempre dos seus dias com vida – ser habitante dos dez quilómetros quadrados onde nasceu e cresceu,

1 Em diversas entrevistas ou intervenções públicas José Saramago refuta a ideia de que seja um autor de romances históricos, por considerar a “verdade histórica” uma fantasia e ter um sentido sincrónico da História, acrescentando que a sua ambição seria escrever sobre “(...) esse tempo que é todo o Tempo, o tempo não organizado e catalogado, onde Miguel Ângelo se confunde com o Homem de Orce, o conquistador aparece junto do separatista que chegará depois, e o anónimo inventor da permuta na troca direta sobressai sobre a nuvem de economistas que trabalham para lograr uma teoria científica que justifique algo tão inumano como o neoliberalismo” (Saramago, 2013: 31). Afirma-o na conferência que faz em Turim, em 1997, por ocasião do colóquio *Dialogo sulla cultura portoghese*, publicada em volume com o título *A Estátua e a Pedra*, em 2013.

acrescentando-lhe ainda, para definitivo acordo de consciência, a certeza de ser enfim enterrado no mesmo espaço, voltar ao mesmo pó de onde veio, com apenas ligeiros desvios telúricos?

A possibilidade de permanecer é apenas uma parte da necessidade do ser humano para que possa cumprir-se como tal. Assim, o exílio apresenta-se como uma condição, que deriva num sentimento, e nunca como uma propriedade que se auto-resolve pela exclusão da exclusão, ou seja, pela simples não obrigatoriedade de deslocação para fora de um determinado sítio. Consideraremos o exílio nas diferentes condições que o estabelecem e nas diversas formas em que o ser humano se constitui como exilado.

1.1 O não poder Ser

Se tentar encontrar a génese do exílio é um exercício infrutífero², podemos, ainda assim, perceber quais são as condições que definem o Homem como exilado. Huguette Dufrénois e Christian Miquel apresentam no seu livro sobre o exílio as três bases em que este pode fundar-se no sujeito. A primeira resulta da posição frente a frente com o mundo exterior: não podendo inserir-se no mundo como um objecto, ocupando um espaço determinado que lhe estabelecesse existência, mas não conseguindo existir sem ser inserido nesse mesmo mundo, o Homem apercebe a sua presença como um problema que o leva a interrogar-se e, assim, a sentir a sua estrangeiridade em relação a esse mundo: “l’homme n’a le sentiment d’occuper une place déterminée dans un cosmos clos que sur fond de la perception angoissante d’un monde ambiant duquel il est exclu, tel un étranger” (Dufrénois e Miquel, 1996: 23). Por sua vez, ter uma concepção do mundo que tentasse resolver essa condição de estrangeiro, postura intelectual que define o Homem como ser pensante, constitui mais uma barreira e um espaço intransponível, o intervalo definitivo entre a idealização e a realidade da qual não se pode

2 Na introdução a *La Philosophie de l’exil*, os autores começam por apresentar como problemática a tentativa de colocar a questão do “não-ser” a partir do pensamento do próprio ser: “S’il n’existe ni «métaphysique de l’exil», ni origine de l’exil, on ne peut pas plus s’accrocher ou se situer «dans» cet exil. Car vouloir s’installer dans l’exil équivaudrait à reconstruire un abri, une habitation, là où se trouve, précisément, un lieu ouvert à tous les vents, toujours «en dehors»” (Dufrénois e Miquel, 1996: 13).

escapar: “ne sous-entend-on pas que l'ordre de la réalité, lui, se situe d'emblée à une distance et dans une scission par rapport à cet ordre idéal?” (id).

A condição de saber-se, sempre que sobre isso se pense, um ser afastado do próprio mundo, embora dele irremovível, provoca e estabelece a aporia de uma estrangeiridade inexorável, que só não é enquanto o Homem não está a pensar sobre si mesmo em relação com esse espaço no qual se insere. Se o Homem apenas existe em relação ao mundo, na sua tentativa de ligação que invariavelmente redundará numa percepção de afastamento, e nunca como existência *per se*, pode ser reduzido a um constante processo de duplo movimento de disjunção conectiva ou conexão disjuntiva³. Este movimento torna sujeito e objecto apenas produções mentais, embora mutuamente justificadas, por dependentes: “De même qu'il n'existe pas de concept de « monde » sans un sujet le posant comme tel, de même il n'existe pas de sujet sans un monde au sein duquel il se pose en s'opposant” (id: 28).

Se por outro lado considerarmos, ainda seguindo as propostas de Dufrénois e Miquel, que homem e mundo não são os únicos lugares válidos, obrigatória e exclusivamente, temos o Homem como uma sucessão de percepções, dependentes da atenção dos sentidos e das características de posicionamento num determinado momento, não podendo ter a mesma relação com aquilo que encara e com aquilo que se posiciona fora do alcance dos seus sentidos, e, portanto, fora da sua percepção. Também assim, o lugar do Homem no mundo é apenas uma configuração, sempre “ instable et passagère, aléatoire, constamment mouvante” (id: 30) e o “Eu” é criação fictícia, uma insolúvel hipóstase, que o torna constantemente exilado.

Para Dufrénois e Miquel, a terceira forma de pensar o exílio pode passar por pegar no “Eu” que é afinal abstracção e, aproveitando o espaço intransponível do sujeito perante si mesmo, olhar-se então como um objecto. Nesta condição, o “Eu” poderia assim ser analisado na qualidade de matéria exterior. Mas o problema do exílio continua insolúvel, na medida em que, para nos olharmos como objecto e podermos, assim, avaliar-nos, necessitaríamos da capacidade de abstracção que pudesse excluir-nos de nós mesmos para podermos julgar-nos exteriormente em cada momento. E isso, evidentemente, é impossível, restando uma possibilidade de projecção ficcional:

3 “(...) l'homme (...) se disjoint, se déconnecte de certains flux du monde, de certaines attaches intentionnelles au monde, de certaines régions locales et ontiques, posant perpétuellement sa différence à leur endroit, pour aussitôt se relier, se rebrancher sur de nouvelles parties du monde, sur de nouveaux objets de désir et de cristallisation. Son lien au monde se caractérise par cette suite d'opérations (...)” (Dufrénois e Miquel, 1996: 28).

(..) reconstruire entièrement et (...) représenter, ensuite, du point de vue fictif d'un «Moi» qui dominerait la situation en recomposant l'histoire. Mais il ne s'agit là que d'une abstraction gratuite émanant, a posteriori, du fantôme vide du Moi, que l'on sature de souvenirs (id: 33).

Condenado a uma condição existencial de exílio quando se pensa perante Si, o Homem encontra, ainda, o problema da linguagem, que transforma todas as suas enunciações em objecto para o Outro. Se a linguagem é um instrumento objectivo e neutro, na sua condição de código, perde a sua objectividade a partir do momento em que esse código é utilizado por um sujeito que deste se serve para comunicar com o outro⁴. Depois de tolhido no próprio pensamento, está preso no único instrumento que poderia libertá-lo ao aproximá-lo dos outros sujeitos:

Le langage est ainsi, lui aussi, un existencial qui, de par son caractère pré-donné qui s'impose à nous, instaure d'emblée un rapport exilique au monde (...). Le langage emprisonne l'homme dans ses rets, le plonge dans l'exil hors du monde, d'où cette situation paradoxale: nous sommes isolés et prisonniers du langage qui nous fait pourtant advenir au monde et à « l'Ouvert » (id: 80).

Se o Homem se instala invariavelmente num conjunto de fossos, desde o pensamento à linguagem, a condição de exilado é-lhe inerente, por estar sempre fora, desviado de algo e impossibilitado de alcançá-lo, mesmo que, por enquanto, esta inalcançabilidade seja no plano da abstracção:

(...) l'homme ne se définit pas uniquement, comme les animaux, par le « territoire » dont il s'entoure et qu'il habite de manière instinctuelle, sans distances, et qu'au contraire il soit le seul être à ne pouvoir se sentir nulle part chez lui, le seul à se déployer sur une structure d'exil: précisément parce qu'il parle et nomme les choses (id: 81).

Tendo em conta esta condição humana, podemos considerar que o exílio não se resume à definição que estabelece como exilado aquele que está afastado do seu país, havendo entre exílio e desterro pontos de encontro mas não total concordância. Um exilado não necessita obrigatoriamente de estar desterrado, podendo encontrar o exílio à porta de casa, se não dentro dela.

Além do plano ontológico, no qual já vimos que o Homem facilmente se percebe exilado, teremos o plano social, que resulta da sua condição de entidade inserida numa estrutura, que, por sua vez, é um conjunto de entidades: algumas, visíveis e concretas; outras, insondáveis. Os mecanismos

4 “A linguagem não é um fenómeno acrescentado ao Ser-Para-Outrem: ela é originariamente o Ser-Para-Outrem, ou seja, o facto de uma subjectividade se experimentar como objecto para o outro” (Sartre, 1998: 375).

que inserem o Homem nessa organização serão os mesmos que, dentro dela, e através de insondabilidade, o afastarão de cumprir-se.

São insondáveis esses mecanismos, mas não inominados. Se o simples facto de nascer inserido num Estado-nação atribui ao ser humano um conjunto de direitos, logo este estará sujeito, desde o nascimento, às oscilações desses direitos em função do Estado, à (legítima, porque sempre alcança os meios da sua auto-justificação) arbitrariedade da sua aplicação, ou mesmo insuficiência desta. Os mecanismos da soberania são aparentemente inefáveis, mas é inevitável o exílio a que submetem qualquer ser nascido. Assim, sem colocar um pé fora do sítio onde nasce, o Homem saberá durante a sua existência qual a sensação de exílio, o não poder chegar ao outro lado, o não poder Ser.

1.2 O não ter Onde

A terra é uma contingência, embora todos sejamos obrigados a pisá-la. O nascimento estabelece-nos como pertença a um determinado território, cujas fronteiras, salvo raras exceções, já lá estavam e estarão, sem darem pelo nossa existência. Fruto do acaso, podemos ser cidadãos de uma nação ou de outra, por uma casualidade de centímetros. Mas é esse nascimento aleatório que estabelece o ser humano como cidadão. Mesmo que os direitos sejam transversais a todos os seres humanos, pela simples condição de terem nascido, logo são condicionados pela contingência da nação a que pertencem. A propósito da Declaração dos Direitos do Homem, resultante da Revolução Francesa, escreve Giorgio Agamben:

Uma simples análise do texto da declaração de 1789 mostra, de facto, que é justamente a vida nua natural, isto é, o puro facto do nascimento, a apresentar-se aqui como fonte e portador do direito. «Os homens – declara o art. 1º – nascem e permanecem livres e iguais em direitos» (...) Mas, por outro lado, a vida natural que está na base da ordem política, inaugurando a biopolítica da modernidade, dissipa-se imediatamente na figura do cidadão, em que os direitos são «conservados» (art. 3º: « Le but de toute souveraineté reside essentiellement dans la nation »). A nação, que etimologicamente deriva de nascer, fecha assim o círculo aberto pelo nascimento do homem (1998: 123).

Na eventualidade da terra, a nação é a primeira fronteira intransponível – pode mudar-se de país, mudar as características inerentes à condição de determinado cidadão, mas nunca terminar com o que essas características carregam de imposição. Nessa medida, os Estados detêm poder sobre a vida, a morte⁵ e os movimentos dos homens, sempre que o “inalienável” direito à vida, à liberdade e à terra seja soberanamente alterado. Assim, pode-se dizer que não é necessário sair de um país para se ser exilado, se esse país nos for negado, por excesso de poder ou aleatoriedade na execução da sua soberania.

Além do sentimento de exílio de um cidadão inserido em qualquer Estado no seu modelo regular, a sua condição de exílio é levada ao extremo em casos de guerra, estados de exceção, estados de sítio ou leis marciais. Aqui, o Homem depara-se com uma manifesta ingerência na sua condição de ser humano, impedido de movimentar-se de forma aparentemente livre como o fazia antes de ser estabelecido um estado de coações evidentes.

No ensaio “Violência: subjectiva e objectiva”, Slavoj Žižek escreve sobre os diferentes tipos de violência, que distingue a partir da sua génese e da sua manifestação, com maior ou menor evidência. A violência subjectiva é a violência evidente, ameaça de ferimentos nos corpos dos cidadãos, perceptível a qualquer que com ela se depare. Mas Žižek apresenta-a como resultado de “formas mais subtis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (2009: 18) – a violência objectiva. Se o ser humano é impedido de cumprir-se plenamente na terra onde se encontra, por acção da violência objectiva – acção do poder – ou pela violência subjectiva – guerras e ameaças directas à manutenção da sua vida –, não podendo evitar a acção de cada uma delas, alternadamente e, por vezes, em simultâneo, sobre todos os seus actos ou movimentos, então a condição do Homem estabelecida pelo nascimento é a condição de exilado.

Encontramos a inevitabilidade dos homens exilados em diversos episódios de livros fundadores da cultura ocidental: a fuga de José e Maria para o Egipto, a fuga do Egipto pelos povos que fugiam à opressão, o exílio na Babilónia, Eneias que parte de Tróia saqueada para fundar uma nova pátria no Mediterrâneo, Ulisses em deambulação durante dez anos sem pisar o chão de Ítaca, etc. Na História dos homens o espaço ocupado é pertença fictícia, circunstância variável e temporária, tendo o Homem como fatalidade transportar consigo a constante ameaça de, por uma infinidade de possibilidades, ser

5 “Se, em todo o Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida se torna decisão sobre a morte e a biopolítica pode, assim, transformar-se em tanatopolítica, esta linha já não se apresenta hoje como um limite fixo que divide duas zonas claramente (...)” (Agamben, 1998: 118).

forçado a abandonar o espaço que até aí ocupara: as pequenas expulsões herdeiras da primordial expulsão do Éden.

Não poder Ser e não ter Onde constituem duas condicionantes da condição humana que estão interligadas: se o espaço é algo evidentemente usurpado, não havendo dúvidas quando um cidadão é forçado a um deslocamento para fora do seu país, esse impedimento de ter Onde torna-se nebuloso, embora perceptível, quando resulta dos mecanismos de controlo dos indivíduos, que os impedem de movimentar-se livremente e de usufruir da terra conforme lhes é outorgado no contrato implícito que a sociedade com eles assina no momento do nascimento. A este exílio, e porque “ l’homme exilé du monde l’est également de lui-même” (Dufrénois e Miquel, 1996: 25), junta-se a condição existencial do Homem exilado perante si e perante os outros, constantemente num limiar irresolvível. Mesmo que nunca saia do seu país, o sentimento de exílio assolará qualquer Homem que reflecta sobre a sua condição de ser humano e de cidadão, inserido num determinado contexto e conjuntura. E quando começar a reflectir perguntar-se-á por que razão, afinal, tem de ser exilado de Ser e de Estar: “Nascemos, e nesse momento é como se tivéssemos firmado um pacto para toda a vida, mas o dia pode chegar em que nos perguntemos, Quem assinou isto por mim” (Saramago, 2004: 289).

1.3 Limiares de Ser e Estar na obra de Saramago

“O que mais há na terra é paisagem” (Saramago, 2008b: 11). E se esta “é sem dúvida anterior ao Homem” (id) depois dele será ainda, horizonte de possibilidade e desejo, promessa nunca cumprida. A primeira frase de *Levantado do Chão* é indicativa daquele que será o chão comum do qual se levantará a obra criada ao longo das restantes três décadas em que escreve ainda treze romances, contagem da qual excluimos, naturalmente, aquele que, pela morte do autor, ficou inacabado. Como veremos na segunda parte desta dissertação, mesmo na produção anterior a esse romance sobre “os factos da vida no campo, do trabalho, dos sacrifícios, das misérias, das lutas” (Saramago, 2013: 22), onde a terra assume uma importância primordial, é possível encontrar, dentro de uma profícua variação

genológica, a obstinada presença da terra e dos diversos factores que farão o Homem, ainda que nela inserido, viver com o sentimento de não poder alcançá-la.

Para podermos considerar de forma panorâmica as diversas fases da obra de José Saramago, e, dentro das suas características formais, perceber a constância do sentimento de exílio, além do papel, evidente ou simbólico, que a terra assume, partiremos da proposta de uma produção tripartida, apresentada por Ana Paula Arnaut. A ensaísta propõe três ciclos de produção saramaguiana, onde o primeiro seria balizado entre *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e o segundo, sendo iniciado por *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), terminaria com *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Estes dois períodos diferenciam-se pela abrangência das situações tratadas nos romances. O primeiro ciclo apresenta uma tendência localizada, desenvolvendo uma “portugalidade intensa” (Rollason, 2006: 113), com personagens e diegese dispostos em torno de um eixo central que se fixa no país de origem do autor:

Neste período verificamos uma enorme apetência pelo tratamento de temas históricos, directa ou indirectamente relacionados com a História e com a Cultura portuguesas, seja de um passado mais remoto seja de um tempo mais recente (Arnaud, 2011: 1).

Os romances enquadrados no segundo ciclo expandem os espaços de acção, libertam-se de constrangimentos relativos a sugestões culturais ou históricas circunscritas, além de apresentarem uma depuração das características formais das obras:

A delimitação feita no âmbito desta fase dos romances de teor universal ou universalizante diz respeito quer à utilização de estratégias que evidenciam o culto de temas de cariz mais geral, quer a uma reconhecida ressimplicação da linguagem e da estrutura da narrativa (id: 1).

Efectivamente, José Saramago apresenta um sumário cronológico da sua produção literária, com ênfase nos romances, no qual propõe uma divisão da sua obra em duas fases essenciais. As obras englobadas em cada uma das fases coincidem com a proposta de Ana Paula Arnaut: uma primeira fase iniciada com *Manual de Pintura e Caligrafia*, – embora apenas no romance seguinte, *Levantado do Chão*, o autor encontre o ritmo que introduzirá nos seus livros a marca de oralidade que será depois predominante, com o *Ensaio sobre a Cegueira* a ser o ponto de viragem entre as duas fases. No entanto, o autor distingue as duas fases através de uma relação de holonímia: se a obra é uma árvore, não é dos ramos que falará desta vez, mas dos vasos por onde corre a seiva. A distinção não se alicerça

na especificidade dos temas ou espaços, mas no binómio superfície / interior; as acções deixam de ter Portugal como epicentro e as personagens deixam de enquadrar-se em características facilmente relacionáveis com a história e cultura portuguesas, mas não se resume a uma alteração de espaço da diegese:

A partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor (...). É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua, (...) descrever o exterior da pedra (...). Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira* (Saramago, 2013: 34).

Mais tarde, ainda a propósito da questão da estátua e da pedra, o autor resume a diferença entre as duas fases dizendo que a evolução da estátua à pedra é uma metáfora para a atitude de ter passado a centrar a sua preocupação no ser humano e na interrogação “O que é um ser humano?” (in Silva, 2009: 116). O ensaio resultante da conferência proferida pelo autor em Turim, relativa às fases da sua obra, apenas inclui os romances escritos até 2002, sendo *O Homem Duplicado* a última obra referida.

A proposta de Ana Paula Arnaut apresenta um terceiro ciclo, iniciado com *Intermitências da Morte* (2005) – e que inclui *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009), último romance publicado na sua forma final –, no qual se verifica “uma mudança de rumo na produção ficcional do autor” (Arnaud, 2011: 1). Estes romances diferenciam-se dos anteriores pela introdução de uma “veia cómica” (id: 30), aliada a uma dimensão ético-moral e uma procura de lhanza semântica que levam Arnaut a denominá-los como “romance-fábula” (id: 32). Estas características, que contrariam a gravidade e pessimismo transversais aos anteriores ciclos romanescos, são as razões instauradoras de uma nova classificação romanesca na produção do autor. No entanto, refere Ana Paula Arnaut, estas mudanças não impedem a “manutenção de algumas das principais linhas temáticas” (id). Realçamos o interesse desta conservação das linhas temáticas por ser demonstrativo de um traço ideológico que atravessa toda a obra de Saramago, juntamente com o seu “estilo” característico, mesmo que no terceiro ciclo romanesco tenha levado a cabo uma simplificação semântica:

Falámos de um estilo como ideologia, no sentido de as vozes parecerem chegar ao narrador, e dele até nós, não só vindas de dentro de si, da sua elaboração mental de uma experiência auditiva e reflexiva, mas como se nós as ouvíssemos, com a sua primeira entoação, vindas de fora, de baixo, de cima, do presente e do passado, quase como se o autor para nós se tornasse porta-voz de uma comunidade, de uma classe, de um modo de estar no mundo (Picchio, 2013: 13-14).

Há na obra de Saramago umnexo linear, uma coerência que não se esgota em espaços de acção, tempos de acção, géneros de personagens, temas relacionados com a cultura portuguesa, ou universalizantes, propositadamente abrangentes. Se essa linha de nexos, seguindo a ideia apresentada por Luciana Stegano Picchio, pode geralmente ser percebida de forma mais notória na técnica de escrita, de base oralizante, à qual se acrescenta uma posição ostensivamente ambígua na relação narrador/autor, torna-se mais difusa no conteúdo, embora perceptível se observarmos a obra na sua totalidade. Acreditamos poder dizer que essa linha de coerência se funda no Homem, na sua condição de exilado e na reacção que este tem ao sentimento agudo que o perpassa sempre que enfrenta a evidência desse exílio.

O conjunto da produção romanesca de José Saramago edifica um Todo compacto, mesmo tendo em conta as variações temáticas e as ligeiras oscilações estilísticas já referidas. Um Todo que constitui um universo próprio e completo, dentro da imperfeita medida de completude que qualquer universo pode ter. Esse Todo é mantido em grande parte pela intertextualidade que se vai progressivamente desenvolvendo de romance para romance, criando um universo mais verosímil, pelo conjunto de reminiscências que vão surgindo ao leitor como uma pessoa conhecida com a qual se tivesse cruzado no passado e que permite alimentar a realidade do seu próprio lugar no mundo. De *Levantado do Chão* (1980) a *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) verifica-se o reaparecimento de personagens apenas mencionadas em romances anteriores, ou que, tendo em alguns deles uma posição fulcral, noutros surgirão como meros passantes, mas cuja relevância é enriquecida pela memória associativa do leitor. Em *Levantado do Chão*, um transeunte chamado Ricardo Reis dará guarida a João Mau-Tempo algures em Alfama, quando este sai da prisão e caminha sozinho e humilhado pelas ruas de uma Lisboa onde só um homem poderia ajudar a emendar aquilo que a noite ainda piorava. Se a saga de três gerações Mau-Tempo se desenrola em *Levantado do Chão*, nem por isso as provações começaram com Domingos Mau-Tempo: em *Memorial do Convento* (1982) encontraremos uma personagem, entre os trabalhadores arrastados para a construção do capricho de D. João V, cujo apelido é o mesmo daqueles que séculos depois continuarão a História das servidões no reino dos latifúndios:

O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumado a comer de ervas e bolota, estou que já teria morrido tudo, é um dó de alma ver uma terra tão grande, só pode saber quem alguma vez por lá passou, e não

é mais que çharneca, poucas são as terras fabricadas e semeadas, o resto mato e solidão (...) (Saramago, 2009a: 319).

Em *O Homem Duplicado* (2002) esta intertextualidade é “auto-reveladora”, pois, a propósito da solidão de Tertuliano Máximo Afonso, vemos o autor-narrador⁶ a fazer uma lista de personagens do seu universo romanesco, nomeadamente dos romances *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *Todos os Nomes* (1997):

O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais do que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito (...) (Saramago, 2003: 12).

Ainda a propósito de *O Homem Duplicado*, e conhecendo esta tendência de intertextualidade do autor, não é difícil que o leitor caia na tentação de pensar que a mulher de quem Tertuliano Máximo Afonso, o professor de História, se divorciara, e que não chega a ser nomeada no romance, era afinal a professora de matemática, também ela divorciada, que em *Todos os Nomes* (1997) se torna obsessão de busca do senhor José. De forma menos forçada, encontramos em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez* uma manutenção das personagens: o grupo de pessoas guiado pela mulher do médico, juntamente com esta e o próprio médico, voltará a ser um dos eixos em torno do qual se desenvolve a segunda metade de *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

Além desta reincidência de algumas personagens, há a presença constante dos cães, cuja importância na narrativa em alguns dos romances acaba por colocá-los no mesmo patamar das personagens. O que pretendemos reter neste momento relativamente aos cães na obra de José Saramago é o facto de, também eles, circularem dentro da tendência intertextual do autor: Constante é o cão de *Levantado do Chão*, cujo nome será atribuído ao cão Ardent que em *A Jangada de Pedra* verá o seu nome alterado; quando, n’*A Caverna*, Cipriano Algor sai de casa com um prato de comida para dar ao

6 Consideramos esta questão pela mesma perspectiva de José Saramago, que não concordava com a distinção demarcada entre autor e narrador como duas entidades assépticas: “Aquilo que procuro (...) é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que passam todas estas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual. (...) Eu não me escondo por detrás do narrador. Saramago é o autor e é ele que conta o que conta” (Saramago apud Gómez Aguillera, 2010: 236-237).

cão Achado, a filha lembra-o do antigo cão da família, já morto, cujo nome era também Constante; o cão que em *Ensaio sobre a Cegueira* é o das lágrimas, aparecerá novamente em *Ensaio sobre a Lucidez*, cão doméstico da única pessoa que não cegara durante a epidemia de cegueira branca, a quem as personagens passarão a chamar também Constante.

Se, como pensamos ter demonstrado, é facilmente perceptível a procura de construção de um universo próprio, que não se esbate na variedade de abordagens temáticas, mas, pelo contrário, é reforçado pela prática da intertextualidade entre obras do autor, podemos sugerir que a linha de nexos que consideramos encontrar na sua obra não é fortuita, mas resultado de uma intenção simbólica.

Da mesma forma que há a construção de um universo próprio sem que, no entanto, os temas e as propriedades estilísticas se constringam, podemos dizer que também a linha de nexos que pensamos ser alicerçada na condição do Homem como exilado tem a particularidade de se desenrolar numa obra onde são residuais os “oficialmente exilados”: pessoas desterradas ou expatriadas. Dentro da produção romanesca do primeiro ciclo (1970-1991) encontraremos alguns, que, por raros serem, merecem a nossa atenção. Em *Levantado do Chão* (1980), António, o último dos Mau-Tempo do qual conheceremos os passos, irá procurar em França distrair a miséria:

Um dia, António Mau-Tempo soltou-se da sebe e atravessou a fronteira, por cinco anos o fez, uma vez em cada um, foi para terras de França, norte da França, Normandia, mas ia levado pela orelha, filado pelo buraco da necessidade, é certo que não casara nem tinha filhos a pedir-lhe pão, mas o pai não ficara nada bem de saúde, consequências da prisão, não o mataram, mas moeram-no bem moído, e em Monte Lavre o que mandava era a crise de trabalho, ao menos em França era garantido e bem pago, em comparação das bitolas do latifúndio (...) (Saramago, 2008b: 380).

Memorial do Convento (1982) apresenta-nos, na abertura, Baltasar de regresso de Espanha, para, na coda, nos falar do padre Bartolomeu de Gusmão, desterrado e depois morto nessa mesma Espanha da qual voltara Baltasar. Entre estes dois, vemos o cravista Domenico Scarlatti que, nascido em Nápoles há trinta e cinco anos, tem em Lisboa a casa onde a sua “subtil música (...) sai para a noite” (Saramago, 2009a: 222), depois de tê-la tocado por outras terras que não aquela onde nasceu. Por estes exemplos, *Memorial do Convento* é o romance onde encontramos mais personagens efectivamente exiladas. Ainda dentro do primeiro ciclo romanesco, teremos Ricardo Reis, durante dezasseis anos exilado no Brasil, embora a narrativa se desenrole na sua terra de origem, abrindo com a chegada a Lisboa após o seu retorno a Portugal. No entanto, as personagens mencionadas acabam por ser residuais num ciclo romanesco que engloba seis romances e dezenas de personagens.

Se no segundo ciclo, inaugurado por *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), e estendendo-se até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), inclusive, há um progressivo esboroamento de referenciais geográficos, o que leva ao desaparecimento de personagens que possam ser caracterizadas como exilados pela simples razão de afastamento do seu país, teremos no terceiro ciclo, o dos “romances-fábula” já referidos, uma categoria especial de exilados. Há em *Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009) dois “exilados oficiais”, pelo seu desvio geográfico da matriz do nascimento, mas integrantes de categorias peculiares: Salomão e Caim. O país de Salomão é a Índia, Lisboa a terra que o recebeu durante dois anos, e, depois de atravessar a Europa Ocidental, Viena será o lugar do seu lamentável fim. Mas Salomão é um elefante, o que torna desajustada a categorização de “exilado oficial”. Por sua vez, Caim é um homem, mas pertence a uma categoria nebulosa de personagem do imaginário colectivo, cuja ideia de não ter terra já está estabelecida pelos textos sagrados, além de não ser propriamente cidadão de um país.

É, de certa forma, sintomático que estas personagens desterradas surjam no primeiro ciclo de produção romanesca, em que, segundo o próprio autor, se tratava de escrever sobre a estátua, para depois se atenuarem e diluírem no segundo ciclo, aquele em que o autor passa a tratar da pedra, de escrever questionando o que é afinal o ser humano. Do exterior evidente, onde cabem os exilados oficiais, passamos para o interior inevidente, onde o exílio dos seres humanos é condição e não documentação. No terceiro ciclo, os exilados que poderiam ser de “documentação” são, afinal, dois seres “indocumentáveis”, com o autor a tratar esta problemática recorrendo a uma jocosidade que realça a zona recreativa e aparentemente menos árida por onde se move durante esta fase da sua obra⁷.

Propomo-nos mostrar, para além dos exilados já referidos, inseridos numa manifesta categorização, como está afinal a obra impregnada de exilados, sem que tenham posto os pés fora dos seus países para fora deles viverem.

Embora seja em *Levantado do Chão* (1980) que o estilo do autor se estabelece, encontramos já em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) o sujeito em reflexão que permite perceber o seu estado de exilado, mesmo que toda a narrativa se desenrole em Portugal, seu país de origem, interrompida apenas por uma breve viagem, voluntária e em lazer, a Itália. H., a personagem principal deste romance, vive num país com um contexto ditatorial, Portugal do início dos anos 70 do século XX, onde é pintor de retratos, que lhe permitem a manutenção de uma vida, se não abundante de posses, pelo menos sem

7 “A diferença substancial que lemos em *As Intermittências da Morte*, *A Viagem do Elefante* e *Caim* é relativa, sim, por outro lado, ao tom marcadamente cómico e à cor, agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a acção, os temas que a percorrem e as personagens que lhe dão vida” (Arnaut, 2011: 26).

grandes aflições. No entanto, a personagem mantém um traço de reflexão e angústia ao longo do romance, que não se esgota no facto de a sua pintura, sujeita ao brio dos retratados, e ao consequente pagamento das contas, não conseguir evoluir para um patamar em que pudesse deixar de ser medíocre. O sujeito vive inserido num ambiente que, pelas suas características obstrutivas, o impede de cumprir-se como ser humano, além de obrigá-lo, mais tarde, a reconhecer que esse mesmo ambiente o condiciona mais do que seria inicialmente perceptível. É indicador desse espaço obstrutivo o narrador-personagem⁸ recordar, durante a viagem a Itália, um episódio de utilização arbitrária do poder, no qual se viu arrastado para a esquadra de forma violenta, por ter sido descoberto a ler uns papéis encontrados sobre um muro:

Fiquei a conhecer uma forma de medo que até aí não sabia que existisse: o medo da vítima escolhida, condenada sem julgamento, o medo do réu que foi nascido para o ser. (...) Jurei que não tinha feito nada de mal, supliquei que me deixasse ir embora, que apenas achara os papéis e que os lera para ver de que se tratava e nada mais. (...) Para o polícia, a minha verdade era a mentira (Saramago, 1976: 139).

Esta memória coloca o binómio espaço livre *versus* espaço condicionado, ao surgir durante uma viagem e num momento de reflexão em que o sujeito está fora do país que o oprime. Mesmo tendo a possibilidade de deslocar-se livremente (supondo que a própria possibilidade de movimento não lhe seja vedada, como será ao seu amigo António, surpreendido durante a noite para acabar compulsivamente preso em Caxias), H. não pode abstrair-se da condição de viver num estado que exila os seus cidadãos no seu interior. Assim, o processo de auto-conhecimento do narrador, que ocorre durante uma fase de profunda reflexão e tentativa de tornar Uno um sujeito que vivia dividido e amargurado, embate nessa barreira do país virtualmente murado, no qual não se consegue nem pode ver horizonte. É significativa a referência ao seu cruzamento fortuito com Melina Mercouri durante a referida viagem, que permitirá ao narrador fazer um paralelismo de exílios através de um diálogo imaginário:

Mas ali vai, é ela, Melina Mercuri [*sic*], de chapéu de palha e vestido comprido, pálida e magra, com Jules Dassin. Arranco-me à indolência do sol e imagino este diálogo entre mim e ela: “Então, Melina, continua fora da Grécia. Aqui tão perto, e não pode entrar na sua terra. Como vão as coisas por lá?” E logo a resposta: “E por lá, como vão as coisas?” (id: 242).

“Por lá” os homens estão tão exilados como Melina Mercouri, mas dentro da terra que os viu nascer. A referência a uma exilada política não é circunstancial. O narrador imagina manter com ela um

8 Temos em conta que o narrador onisciente ainda não tinha surgido na escrita de Saramago.

diálogo, como se dois desterrados se tivessem cruzado, mesmo tendo em conta que um deles não o é, estando apenas momentaneamente fora do país por sua vontade, para logo regressar. O exílio de Mercouri é efectivo, o do narrador consiste na ausência de liberdade na sua própria terra. Quando regressar de Itália, H. conhecerá de forma directa a ingerência de poder que pairava no ar em forma de medo. A prisão do seu amigo António é “apenas” a efectivação dessa clausura em que todos viviam afinal:

Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o país. É prático, como vê. Em geral, os suspeitos circulam à vontade dentro da prisão maior; quando se tornam perigosos, passam para as prisões mais pequenas: Caxias, Peniche e outros lugares menos conhecidos (id:309).

O sujeito em reflexão dá conta de si num limiar, mas, num movimento comum às personagens de Saramago, esse limiar, por ser um espaço transitório, movediço, imperfeito, provocará o espoletar de uma reacção. A ausência de reflexão não revelaria ao sujeito a fronteira que pisa e mantê-lo-ia no estatismo que existe quando não é perceptível uma força à qual se opor. E os que olham, vêem. E os que vêem, reparam: “Estranho, sobretudo, que se tome como insignificante o que digo ser o espaço instável entre as ombreiras. E, no entanto, é por aí que os corpos passam e se detêm a olhar” (id: 305).

Levantado do Chão (1980) não se resume ao romance onde o autor inicia a “outra maneira”⁹ de contar. É o ponto de partida de uma obsessão telúrica que atravessará a obra, apresentando sempre os homens na sua relação com a terra, mesmo que não seja a tão evidente ligação dos camponeses ao solo que trabalham, como acontece neste romance que se pode considerar inaugural. Aqui teremos o pior dos exílios: o de trabalhar a terra e não ter terra onde estar, porque do outro lado de uma invisível fronteira, uma não menos invisível força – erigida de latifundiários, polícia, Igreja e coniventes em geral – impede os homens de se aproximarem. Neste romance encontramos dois níveis de constrangimentos: a impossibilidade de usufruir da terra, sendo esta apenas um meio através do qual o latifundiário domina e dispõe do Homem, numa liberdade amarga, que, num segundo nível, se transforma em prisão efectiva se os homens ousarem reclamar o direito à terra. A António Mau-Tempo, filho e neto de quem vagueou pela terra e nela só encontrou suor e miséria, uma velha ler-lhe-á nas mãos, se não o mesmo, porque cada um tem o seu, mesmo que às vezes se confundam, futuro parecido: “não terás terra tua a não ser a da sepultura, não és mais do que os outros, e mesmo essa só pelo tempo

9 “Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira” (Saramago, 2008b: 15).

de seres pó e coisa nenhuma” (Saramago, 2008b: 265). Depois da morte só a terra da sepultura, que antes dela terra nenhuma lhe permitirão em vida, como a todas as personagens que neste romance arrastam a miséria às costas e os opróbrios nos olhos, como os dos cães quando são escorraçados, embora os humanos o sejam mais vezes:

Então ouça lá mais esta, ali na margem direita da ribeira, passado o viaduto, há uns chões que vão até aos cabeços, está a ver, ora bem, os atiradores que além estão venderam essas terras a uns pequenos agricultores, e se fossem homens puros, como deviam, teriam vendido até à ribeira, mas não senhor, ficaram com dez, vinte metros, e então se os agricultores quiseram ter água foram obrigados a abrir furos e poços, que me diz a isto, Parece impossível, Realmente parece impossível, é o mesmo que estar o senhor com sede e eu ter um copo de água e negar-lha, e se o senhor quiser água, cave o chão com as unhas, enquanto eu despejo o meu copo e me entretenho a ver a água correr, Até um cão pode ir beber ao ribeiro, e os agricultores não (...) (id: 362).

Na malha de vidas que o autor retira do latifúndio, e cuja linha central se desenvolve por três gerações de Mau-Tempo, sem que se resuma a estes, são diversos os episódios em que os trabalhadores se vêem impedidos de circular livremente pelo latifúndio, com a guarda a surgir de forma reiterada, quando “arfando como uma besta de carga” (id: 369) os homens passam carregando lenha ou mantimentos, sendo sujeitos a incisivos interrogatórios sobre a proveniência do que carregam, a origem do seu caminho e o destino dos seus passos. A desmesurada terra que os latifundiários detêm aumenta em proporção as barreiras que colocam àqueles que nelas trabalham, acrescentando à afronta o ridículo:

Então isso já é sem pedir licença, a pergunta é do cabo Tacabo, que fulmina, senhor da lei e da carabina, Multa de cinco escudos por cada ovelha, façamos as contas, seiscentas ovelhas a cinco escudos, seis vezes cinco trinta, ponha-lhe agora os zeros, que brincadeira, três contos de réis de multa, muito caro o pasto está, e então é que o pastor diz, Há-de haver aqui engano, as ovelhas são do patrão que me está a ouvir e eu estou nas terras dele, oh, que tal foste dizer, emburrou o cabo Tacabo, a praça que vinha pôs-se a olhar para as nuvens, e Adalberto remendando, Então isto é meu, Sim senhor, e eu sou o maioral destas ovelhas, estas ovelhas são suas (...) (id: 370).

Se os homens perguntarem por que razão são assim as coisas, logo encontrarão, invisível, a barreira que já antes andava a contar-lhes os passos: “nem um só pé de trigo será ceifado este ano, Para aprenderem, senhor Norberto, Para aprenderem, senhor padre Agamedes” (id: 401). A terra ali tão perto e ninguém que abra a porta para ela. Pelo contrário, se os homens tentarem procurá-la, mais portas encontrarão. Além da impossibilidade da terra que se apresenta num primeiro nível de valor, pelo controlo do movimento, teremos um segundo nível, que torna tangível a prisão na qual os homens

já se encontravam, supostamente libertos. O conjunto de encarceramentos a que algumas personagens vão sendo sujeitas ao longo do romance irá enformar as grades do latifúndio, que já lá estavam antes e continuarão a estar, se alguma vez as personagens tiverem a sorte de abandonar a cadeia: “e tudo na prisão é fazer pouco de um homem, e até a liberdade é uma bofetada, um bocado de pão atirado para o chão, a ver se o levanta” (id: 251).

Se falámos de homens que trabalham a terra e nela não podem movimentar-se livremente, falemos agora daqueles que nela se movimentaram arrastados por uma força que nem sempre precisou de ser exercida na sua forma mais óbvia, a da violência. Falamos de *Memorial do Convento* (1982) e dos homens obrigados a suspender de súbito as suas vidas, mesmo que a de alguns ainda mal tivesse começado e a de outros, velhos, já não muito promettesse, arrancados à força dos lugares onde viviam, para construírem o convento de Mafra:

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar (...) Ia o corregedor pelas ruas acompanhado de quadrilheiros, entrava nas casas, empurrava os cancelos dos quintais, saía ao campo a ver onde se escondiam os relapsos, ao fim do dia juntava dez, vinte, trinta homens, e quando eram mais que os carcereiros atavam-nos com cordas (...) como galês ou escravos (...) muitos eram metidos ao caminho a sangrar (Saramago, 2009a: 399).

Mesmo aqueles que não iniciaram o seu caminho a sangrar, nem se viram amarrados ou presos com pescoceiras, foram sujeitos à arbitrariedade do poder, que lhes bateu à porta dando-lhes a possibilidade de, perante a sua vontade e chamamento, responderem “sim” ou “sim”. Mais uma vez, as personagens de um romance de Saramago vêem-se impedidas de estar onde a sua vontade humana pretenderia, não só deslocadas à força de um determinado lugar, como tendo a sua própria existência e dignidade monopolizadas por uma soberania que impõe uma tela de miséria com um palácio desmedido ao fundo.

Ainda no primeiro ciclo romanescos, teremos *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) como romances sobre exilados, mesmo que estejam na sua terra, e neste caso ambos na mesma cidade: Lisboa. Mesmo que Ricardo Reis tenha voltado a Portugal, e portanto já não seja incluído na categoria que denominámos de “exilados oficiais”, a sua condição de exilado não

ficou resolvida¹⁰. Na cidade que não via há 16 anos¹¹, num período lúgubre do Salazarismo, com a desesperança provocada pela situação política na Europa, Ricardo Reis vai deixando sintomas de uma prostração, que se funda num conjunto de obstáculos, em conversa com Lídia ou Marcenda: “Que razões tem para sentir-se desesperado, Uma só, este vazio” (Saramago, 2002: 207). Reis move-se pela cidade desesperado e vazio, talvez porque tenha percebido que afinal não chega contentar-se com o espetáculo do mundo.

Raimundo Silva, por sua vez, percebendo também que contentar-se não chegava, decidiu interferir mexendo nos veios em que corre o mundo, finalmente não tão espectacular quanto isso, pondo um Não onde todos os outros viam sim. O cerco deste último romance não é apenas o que consta nos anais da cidade, é também o do ser humano que vive no meio de tantos “sim” sem saber de onde vieram e por que razão existem afinal, empedernidos no caminho, desde que se nasce até que se morre, a não ser que alguém, como Raimundo Silva, se lembre de dizer Não.

No segundo ciclo romanesco, do qual excluimos por enquanto *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), romance de que falaremos posteriormente, continuaremos a encontrar os exilados sem passaporte: o senhor José de *Todos os Nomes* (1997) faz uma ponte com Tertuliano Máximo Afonso de *O Homem Duplicado* (2002), onde os dois se encontram impedidos de completar-se ou perfazer-se como indivíduos. O senhor José vive numa suspensão contínua, peça na engrenagem da burocracia, que passa os dias a assentir com a cabeça as ordens que chegam de uma confusa e insondável hierarquia, comandos de voz quase sempre sem rosto. Apenas o acaso de uma folha caída fará irromper no sujeito a vontade e a capacidade de decisão que nem mesmo ele seria capaz de reconhecer possível na sua existência. Tertuliano Máximo Afonso, embora com alguns laivos de vontade que por vezes assomavam – lembre-se a curiosa proposta do professor de História, apenas defendida ocasionalmente, e sem grande dedicação, de ser esta disciplina ensinada “de diante para trás” (Saramago, 2003: 48) –, não se encontrava menos suspenso que o senhor José. Quando vê no ecrã da televisão um homem igual a si, como se de um reflexo se tratasse, “mas um reflexo diferente, pois este, ao contrário do que faz o espelho, mostraria o esquerdo onde está o esquerdo e o direito onde está o direito” (id: 110), Máximo Afonso sente com agudeza um limbo onde já vivia, embora disfarçado por uma certa pusilanimidade ou simplesmente descaso:

10 No caderno de apontamentos que o acompanhou na preparação do romance, Saramago inclui o tópico: “O exílio: alienação física e psíquica” (in Revista LER, 1999).

11 Ainda nos apontamentos sobre o romance, Saramago escreve: “o ponto de vista dominante de Ricardo Reis acerca da cidade é o de uma Mãe Terrível que constringe e abafa e, portanto, sonega em vez de dar alimento” (id).

(...) sentia-se como se flutuasse numa espécie de limbo, num corredor de passagem entre o céu e o inferno que o fazia perguntar-se, com certo sentimento de assombro, de onde viera e para onde iria agora, porquanto, a avaliar pelas ideias que sobre o assunto correm, não pode ser a mesma coisa transportar-se uma alma do inferno ao céu ou ser empurrada do céu para o inferno. (...) Uma analogia doutro tipo (...) o fez olhar-se a si mesmo como uma crisálida em estado de recolhimento profundo e em secreto processo de transformação (...) tendo entrado no casulo como lagarta, dele sairia como borboleta (id:143-144).

Ora, a referência ao corredor de passagem entre céu e inferno, e via oposta, do inferno ao céu, é o estabelecimento de um limbo dizível, que acrescenta à personagem esse dizer de algo que já tinha antes, embora inefável. Agora o exílio é mais perceptível, não só pela noção angustiada de ir resvalando numa fronteira, como pela percepção de outra fronteira, a do Homem perante o Outro, condenado às barreiras da percepção e da linguagem.

Entre os dois romances referidos temos *A Caverna* (2000), onde as personagens são constringidas num sistema que devora e engole tudo à sua passagem, arrasando todas as possibilidades dos sujeitos, obrigando-os a retirar-se ou sujeitar-se aos despojos que caem da infinita mandíbula, transformando em vendável tudo o que puder ser agarrado. A revisitação da alegoria da caverna, de Platão, permite encontrar neste romance uma forma alegórica do exílio: os homens presos na caverna nunca poderão sair do seu interior se não perceberem que as visões que os constringem são apenas sombras. O exterior é o território onde só chegarão se a reflexão e a vontade permitirem ultrapassar o limbo em que se encontram. No entanto, são demasiado ardilosas essas sombras que tolhem as vontades dos homens.

Se, como escrevemos a propósito de não poder Ser, o Homem se sente inexoravelmente estrangeiro sempre que pensa sobre a sua condição de humano, podemos considerar algumas personagens de José Saramago como seres constantemente colocados em limiares da sua própria existência. Estas personagens passam quase sempre por processos de questionamento interior, com reflexões que assentam na sua condição de humanos, geralmente espoletadas por episódios que fazem com que de súbito encarem o facto de existirem afinal numa forma restrita e subordinada. O romance *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), por questionar directamente o que é isso da democracia e de como esta assenta numa ilusória possibilidade de decisão através de escrutínio, é um exemplo mais declarado das arbitrariedades do poder e de como se manipulam os cidadãos à semelhança de um teatro de marionetas. Algumas observações do narrador-autor ao longo do romance vão colocando os tópicos que, de certa forma, explicam o que é perceptível mas não inequívoco, por resultar de um conjunto de

processos que, por tão cristalizados, nem sempre são decifráveis por parte dos indivíduos. A decisão que, de súbito, uma grande parte da população da capital – uma capital de um país não identificado – tomou de votar em branco, exercendo um direito, é rapidamente encarada como terrorismo por parte dos órgãos de soberania: prisões avulsas, pessoas retidas sem julgamento, instauração de um estado de excepção. Curiosamente, o estado de excepção não é, inicialmente, uma novidade para os cidadãos da capital, pois, “não tendo os cidadãos deste país o saudável costume de exigir o regular cumprimento dos direitos que a constituição lhes outorgava, era lógico, era mesmo natural que não tivessem chegado a dar-se conta de que lhos haviam suspenso” (Saramago, 2004: 61). Para estes indivíduos um “direito inalienável” era coisa “para usar em doses homeopáticas” (id: 56). Até que decidiram explorar a aplicação desses direitos e as barreiras invisíveis logo se tornaram efectivas fronteiras, por assertória proposta do Presidente da República:

(...) é meu parecer que uma contenção que se pretenda total só poderá ser conseguida pela construção de um muro a toda a volta da capital, um muro intransponível feito com placas de cimento, calculo que de uns oito metros de altura, obviamente apoiado pelo sistema de sensores electrónicos já existente e reforçado por quantas barreiras de arame farpado venham a ser julgadas necessárias (...) (id: 171).

Encontrando-se a cidade em estado de sítio, os direitos e garantias dos habitantes estão, portanto, suspensos. No entanto, a construção da narrativa tem a particularidade de deixar bem patente que afinal já eles estavam suspensos antes do estado de sítio e da “epidemia” de voto em branco, como lembra o comissário encarregado de, a qualquer custo, arranjar na mulher do médico um bode expiatório: “Aprendi neste ofício que os que mandam não só não se detêm diante do que nós chamamos absurdos, como se servem deles para entorpecer as consciências e aniquilar a razão” (id: 288).

Confrontadas com os muros ocultos que sempre as rodearam, algumas personagens surgem como luzeiros de consciência, questionando-se sobre essas barreiras e qual o seu papel na manutenção destas, quer seja um papel activo, quer seja a conivência por omissão. Algumas (re)agem como o presidente da Câmara deste romance que, perante o ardil do ministro do interior para tornar a opinião pública do país hostil àqueles que votaram em branco – encomendando um atentado para atribuí-lo a um suposto movimento de sublevação –, se afasta do seu cargo, aceitando as consequências inerentes à sua decisão, para juntar-se à pacífica e imensa manifestação daqueles que choravam os mortos no atentado, afinal pertença de todos. Antes da sua decisão, e ainda na sequência do choque por estar presente quando se deu o atentado, a personagem apresenta uma atitude que contrasta com o que se

“esperava” da incumbência de um presidente de Câmara, sendo já um sintoma da reflexão que tinha vindo a fazer nos últimos dias, desde que a maior parte da população da capital votara em branco:

(...) o presidente da câmara cortou à nascença o discurso corporativo, Hoje houve um jornal que pediu um banho de sangue, ainda não foi desta vez, os queimados não sangram, só se transformam em torresmos (...). Ouvia-se um murmúrio geral de desaprovação, lá atrás uma palavra desdenhosa, Quem julga ele que é, mas o presidente da câmara não faz nenhum esforço para averiguar donde viera o desacato, ele próprio não fizera mais que perguntar-se durante as últimas horas, Quem julgo eu que sou (id: 126).

A reflexão das personagens resulta num “Não” que raramente se exprime (o “Não” de Raimundo Silva é expresso e escrito, que é uma expressão com o dobro da força) mas se materializa. Há uma frase que o agora ex-presidente da Câmara pronuncia após a sua decisão, e que precede o seu desaparecimento da narrativa, imerso na multidão anónima dos votos em branco: “Sempre chega a hora em que descobrimos que sabíamos muito mais do que antes julgávamos” (id: 143). Essa é a hora em que o Homem se observa numa fronteira onde havia passado o tempo a deslizar e que nunca pudera transpor. Mas, agora que se apercebeu nela, poderá finalmente tentar transpô-la.

Propomo-nos abordar a presença, na obra do autor, desse sentimento que as personagens de Saramago apresentam, que não consiste num exílio oficial, como já vimos, mas na revelação de uma existência suspensa, estado limite onde não podem avançar, apenas pairar, despojados da sua dignidade e do direito a serem Humanos – “esta hora que aperta e desaperta,/ o não ver, o não ter, o quase ser” (Saramago, 2014: 21) – ao qual se acrescenta muitas vezes a impossibilidade da terra, usurpada por forças sem nome ou pela violência. Ao contrário da resposta “estática” do presidente da Câmara de *Ensaio sobre a Lucidez*, o sentimento de exílio de que vimos falando está, em grande parte dos romances de Saramago, associado a uma reacção dinâmica, numa lógica de acção-reacção que poderia ser resumida como reflexão-sentimento de exílio-reivindicação, onde a reivindicação se materializa em movimento.

Quando se reconhecem num limiar de Ser e Estar, as personagens de José Saramago apresentam uma notória tendência para o movimento, da qual pretendemos assinalar a particularidade de não dar origem a uma movimentação concreta: não consiste no estabelecimento de um extremo ao qual se pretende chegar de forma linear depois de um corte radical com o ponto de partida. Consistindo numa movimentação que responde a um estímulo, o de aperceber-se anquilosado, como se um agulhão entrasse na consciência das personagens, o movimento faz-se por impulso, resultando da reivindicação

de um espaço onde se possam cumprir como humanos, mas não um determinado espaço com nome. Como escreve Horácio Ruivo, a propósito do movimento de personagens na obra de Saramago,

(...) inicialmente, é-nos apresentado um espaço com forças predominantemente negativas, mas é nele que as personagens, depois de um processo de tomada de consciência que vão construindo à medida que a acção vai evoluindo, procuram rumar até um outro espaço, potenciado por valores éticos e humanos: é esse espaço utópico, entendido assim, na medida em que não surge explicitado, mas que decorre da necessidade sentida pelas personagens (entenda-se, pelo próprio autor e pelos seus leitores, por contiguidade) de virem a mudar o seu sentido de vida e, finalidade última, o mundo em que vivem (2017: 21).

Por ser um espaço utópico, e portanto não designado ou designável, é que tantas personagens se movimentam na obra de Saramago, mesmo que os diversos ambientes apresentados nos romances sejam bastante díspares. A ida de um ponto A para um ponto B não poderia repetir-se num romance em que nenhum dos espaços A ou B fosse recuperado na narrativa. Se as personagens não reivindicam um espaço como lugar, mas como possibilidade humana, não caminhando para um destino concreto, restalhes a errância. Não é por acaso que os cães assumem uma posição importante nas obras de Saramago, aproximando-se sempre dessas personagens em reflexão e movimento. Elas não se movem em vaivém, movem-se em questionamento¹².

Veamos como se apresenta essa reivindicação baseada na errância em alguns romances do escritor. O mote é dado, de forma expectável, no primeiro romance do ciclo inicial, através das palavras de H., protagonista de *Manual de Pintura e Caligrafia*:

Opor-se pode ser apenas um movimento de humor, coisa que vem e passa, e reflecte, creio eu, as mais das vezes, uma relação de dependência, de subalternidade. É por aí que se começa, pela descoberta da relação de inferior para superior. O passo seguinte é sair desta situação em revolta, mas, se isto pôde ser feito, então que o opor-se se transforme urgentemente em estar oposto, para que o primeiro impulso se mantenha e seja permanência, tensão contínua, um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançando (Saramago, 1976: 283).

O “pé que avança” é o permanente “estar oposto” em busca daquele outro espaço que permita ao Homem não ter tantas razões de revolta. Embora em *Manual de Pintura e Caligrafia* não se encontrem os grandes movimentos de pessoas ou grupos de pessoas que irão caracterizar outros romances, já se descobre nele o gérmen do movimento como reivindicação. Recordemos que é durante

¹² “O cão é uma espécie de plataforma onde os sentimentos humanos se encontram. O cão aproxima-se dos homens para os interrogar sobre o que é isso de ser humano” (Saramago apud Gómez Aguillera, 2010: 158).

uma viagem a Itália que H. leva a cabo um processo de reflexão em que contrapõe à terra onde se encontra memórias da sua terra tolhida com gente amordaçada. Ainda que a viagem de H. não se enquadre na errância dos romances posteriores, pois tem um destino claro e um regresso definido, vai incutir já no movimento um carácter motor e essencial, ao colocar a personagem numa posição de observador do seu próprio exílio com um olhar que parte de fora: “E hoje, no interior do meu círculo, que percorri em todas as direcções, sei pelo menos onde está o muro e onde estão os limites. Ninguém passa além, se isto não souber” (id: 296).

Teremos de dar alguma atenção a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) – excluímos por enquanto *A Jangada de Pedra* (1986) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), dos quais falaremos na terceira parte desta dissertação. A propósito da História no romance de 1991, Ana Paula Arnaut escreve o seguinte:

(...) ao contrário do que acontece no romance histórico tradicional, (...) não pretende manter-se o mais fiel possível à realidade conhecida, e, por isso, levar o leitor a esquecer que, de facto, está a ler simples reproduções. Não se pretende, ainda, sequer ocultar as particularidades da reprodução, isto é, algumas das estratégias que presidiram à (re)construção de personagens ou acontecimentos (Arnaut, 2008: 71).

Efectivamente, encontramos neste romance uma base retirada dos textos canónicos, com a presença de personagens como Maria Madalena, os apóstolos Tiago, André e Judas, ou palavras que, em monólogos ou diálogos, são facilmente reconhecíveis como originárias dos *Salmos* ou do *Livro de Job*. Mas este filho de José e Maria é demasiado humano, humanamente concebido e com os mesmos sentimentos de qualquer ser que nunca tivesse conhecido divindade. Por isso logo que nasce conhecerá a suspensão amarga que a todos os humanos está destinada:

A boca encheu-se-lhe do sabor adocicado do leite materno, e a ofensa entre as pernas, insuportável antes, tornou-se distante, dissipava-se numa espécie de prazer que nascia e não acabava de nascer, como se o detivesse um limiar, uma porta fechada ou uma proibição (Saramago, 2009b: 89).

É por ser tão humano que, depois de ter conhecido a vergonha pela cobardia do pai, Jesus irá partir:

(...) tem, como ele próprio declarou, uma ferida na alma, e, não lhe consentindo a sua natureza esperar que lha sarasse o simples hábito de viver com ela, até chegar a fechá-la essa cicatriz benévola que é não pensar, foi à procura do mundo, quem sabe se para multiplicar as feridas e fazer, com todas elas juntas, uma única e definitiva dor (id: 200).

Também neste romance a errância surge como resposta a um estado de suspensão que é apercebido a partir de um trabalho de consciência da personagem. A sua reivindicação não se resume aos problemas dos homens, vai até ao embate com o despotismo e a crueldade de Deus. Na conversa que Jesus trava com o “pai” no meio de um círculo de nevoeiro, o próprio Deus explicará, com desafogadas palavras, essa condição do Homem resumido à servidão:

Sim, meu filho, o homem é pau para toda a colher, desde que nasce até que morre está sempre disposto a obedecer, mandam-no para ali, e ele vai, dizem-lhe que pare, e ele pára, ordenam-lhe que volte para trás e ele recua, o homem, tanto na paz como na guerra, falando em termos gerais, é a melhor coisa que podia ter sucedido aos deuses (...) (id: 372).

A errância de Jesus neste romance pode ser encarada como a errância primordial. Desde a expulsão do Éden, o Homem está condenado à servidão, à arbitrariedade do poder e a não ter chão onde possa cumprir-se inteiro. Disso se queixava o soldado de Herodes enquanto lamentava a ordem de assassinar todas as crianças com menos de três anos nascidas em Belém: “Muito desgraçados somos nós, que não nos chega praticarmos a parte de mal que nos coube por natureza, e ainda temos de ser braço da maldade dos outros e do seu poder” (id: 107).

Do poder dos outros conhecem bem as personagens de *Levantado do Chão*. Voltamos a este romance pela importância que assume na obra de José Saramago, e por nele se encontrar um profundo trabalho da questão da terra, como indício da importância que assumiria no espectro romanesco do autor, associada ao movimento, embora disfarçado, por ser estático o latifúndio. O romance inicia-se e termina com personagens em deslocação. Se no início vemos Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, fustigados pela chuva, a chegar a São Cristóvão vindos de Monte Lavre (e a deslocação destas duas personagens com “a casa às costas” será uma constante, pois Domingos Mau-Tempo não encontra terra que lhe dê sossego), no final teremos um desfile de personagens, “os vivos e os mortos” (Saramago, 2008b: 485), a caminho de ocupar a terra que lhes havia sido negada, acompanhados pelo cão Constante (começa neste romance a presença dos cães como companheiros de jornada daqueles que partem para reivindicar). Este movimento das personagens que fecha o romance transporta consigo um laivo de esperança, que se vai repetindo nos romances subsequentes, com a presença de movimentos que funcionam como ecos deste romance inicial, mas nunca chega a cumprir-se completamente.

Acreditamos ver na insistente comparação do latifúndio com o mar – “como o latifúndio que parece em redor de Monte Lavre um mar” (id: 219) – uma metáfora desse movimento infinito. No dia em que os trabalhadores partem para ocupar a herdade há movimentos nesse mar – “No mar interior do

latifúndio, não pára a circulação das ondas” (id: 481) – que fazem acreditar numa possível chegada àquela terra que os homens procuram, mas chegada que é sempre adiada.

As histórias iniciadas pela narração da vida dos trabalhadores do Alentejo são as odisseias pela terra cheia de paisagem, onde todos os Ulisses sem nome procuram e continuarão a procurar a terra onde possam afinal aportar. Mas Ítaca, se existe, só por vezes é visível no horizonte.

Talvez [Domingos Mau-Tempo] murmure, Terra maldita, só por grande tristeza o estará dizendo, que de razões particulares não encontra uma, ou todas são, e então nenhuma terra escapará à sentença, todas malditas, condenadas e condenadoras, dor de estar nascido (id: 64-65).

2. A tentação do exílio no “Período Formativo”

Os limiares de Ser e Estar que caracterizam a produção de José Saramago, e que constituem uma parte integrante e, ao mesmo tempo, alicerce da linha de nexos e coerência que atravessa a sua obra, destacam-se na produção romanesca, não sendo, no entanto, exclusivos desta. Se pudermos olhar para os romances e encontrar o Todo compacto que é reforçado pela intratextualidade, conseguimos perceber já nas primeiras criações do autor, onde este transita entre diferentes géneros, alguns indícios de uma tentação do exílio, e que alicerçam a importância que este assumirá posteriormente no género de maior fôlego da sua obra.

Iremos considerar a parte da obra do autor que se estende das crónicas iniciadas na década de 60 à narrativa breve do final dos anos 70, produção escrita inserida na fase anterior a *Levantado do Chão* – esse romance inaugural e de transição –, e a que Horácio Costa chamou de “Período Formativo” (1997), não apenas pela causa cronológica de ser antecedente à fase romanesca, mas pelas diferenças na qualidade literária que permitem considerá-lo como um período formativo do segundo. Trataremos, então, dentro desse período, dos volumes de crónicas *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973), que reúnem crónicas escritas entre 1968 e 1972, publicadas no jornal *A Capital* e no *Jornal do Fundão*, o livro de poesia / ficção¹³ *O Ano de 1993* (1975) e a recolha de contos *Objecto Quase* (1978).

2.1 O sujeito separado de Ser nas crónicas de *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*

Em *Diálogos com José Saramago*, o autor diz a propósito das crónicas e do papel que estas assumem na sua obra:

(...) acho que, para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas (in Reis, 1998: 28)¹⁴.

¹³ Em entrevistas feitas por Carlos Reis, reunidas em *Diálogos com José Saramago* (1998), o autor entrevistado inclui *O Ano de 1993* no género de poesia.

¹⁴ Seguimos ainda a concepção de Saramago que não estabelece uma divisão demarcada entre autor e narrador.

Também em conversa com João Céu e Silva, Saramago sublinha essa importância:

(...) muito do que eu estou a fazer ou tenho feito, ou tenho vindo a fazer na área do romance tem as suas raízes aí [nas crónicas]. Não é que no romance aproveite histórias daquilo, (...) no fundo é a mesma coisa que uma árvore, a parte visível da árvore não se parece nada com a parte subterrânea, são raízes e, daí para diante, há ramos e folhas e às vezes frutos. Essas crónicas podem ser raízes sem que expressamente se manifestem nos romances que vieram depois, mas talvez seja a mesma árvore (in Silva, 2009: 182).

Posto isto, não consideramos o “Período Formativo” como mera fase propedêutica, sacrificada à necessidade dos romances a germinar, não apenas pelo que dela diz o autor, mas também porque encontramos nas suas crónicas a curva inicial daquele fio que se desenrola até ao último romance, sendo, por isso, parte integrante da obra e perfeitamente válida como demonstração da abrangente presença do sentimento de exílio. Assim, olharemos para as crónicas como um conjunto, justificado pela sua publicação em volume, respeitando as características fragmentárias, mas realçando, no entanto, o seu carácter de unidade quando observadas como um todo:

(...) não só nas crónicas, mas em tudo aquilo que foi sendo escrito, incluindo as crónicas políticas, incluindo a poesia (...) é possível fazer isso a que chamo as preocupações da pessoa que o autor é, independentemente de méritos estéticos. E penso que assim se observaria uma coerência, uma tentativa, um esforço para dizer e para dizer-se que pode ser uma espécie de *fil rouge* que acompanha toda a obra (in Reis, 1998: 37).

Podemos encontrar no léxico o primeiro indício do humano suspenso, submetido a barreiras e incompletude. Em mais de uma centena de crónicas surgem com insistência palavras cuja existência não é fortuita, não só pela sua presença reiterada como pelo simbolismo que veiculam nos diversos momentos dos textos. Em ambos os volumes de crónicas encontramos insistentemente palavras que remetem para obstáculos e limites, como muros, muralhas, portas, portões, etc¹⁵. Nos dois volumes encontramos ainda, de forma persistente, diferente vocabulário relacionado com fronteiras – limiar,

15 Em *Deste Mundo e do Outro*: muros (“A cidade”, “Um Natal há cem anos”, “O cego do harmónio”); muralhas (“A cidade”, “O cego do harmónio”, “Três horas da madrugada”, “Hip, hip, hippies”, “Vendem os deuses o que dão”); portas (“A cidade”, “O sapateiro prodigioso”, “O sorriso”); fronteiras (“A ponte”, “O Direito e os sinos”); ilhas (“Hip, hip, hippies!”, “A ilha deserta”, “A lua que eu conheci”, “O Verão”). Em *A Bagagem do Viajante*: muros (“As terras”, “Os portões que dão para aonde?”, “No pátio, um jardim de rosas”, “História do rei que fazia desertos”); muralhas (“E agora, José?”, “As personagens erradas”); portas (“O fala-só”, “Jogam as brancas e ganham”, “Natalmente crónica”, “O tempo das histórias”, “Sem um braço no inferno”); fronteiras (“O Verão é a capa dos pobres”, “O rato contrabandista”, “O General della Rovere”).

fosso, arames, grades –, verbos que designam processos de anquilosamento e imposição – amputar, rodear, cercar, esmagar, encolher, espezinhar, frustrar, vigiar, constranger, separar – e adjetivos que transportam atmosferas de tolhimento – espesso, inacessível, implacável, etc. O léxico é particularmente indiciador nas crónicas de Saramago, ao estabelecer coordenadas em crescendo, como se acompanhassem o volume daquela “camada espessa de impossíveis” (Saramago, 2018b: 28) que o autor pretende apontar e denunciar. Como escreve na crónica “As palavras”: “As palavras aconselham, sugerem, insinuam, ordenam, impõem, segregam, eliminam” (id: 53) – esta gradação, que da benevolência passa à insinuação, para de seguida a imposição acabar por dar lugar a uma efectiva acção destrutiva, é o corpo que se vai formando pelo acervo lexical que se acumula ao longo das crónicas, dando ao leitor, logo pela superfície que é a das palavras, a sensação de constrangimento irremovível que o escritor com ele partilha, pela condição humana de ambos.

Mas o léxico não é artifício, é sintoma. Pelo carácter fragmentário das crónicas, que, nas suas características de miscigenação entre jornalismo e produção ficcional, não se limitam a uma pretensão do autor, antes respondem a um estímulo circunstancial, torna-se mais evidente a reincidência lexical do que a temática. Se, como escreve Maria Alzira Seixo, as crónicas são desenvolvidas “em torno destes três pólos: o tempo, o sujeito e a palavra que fabula a experiência que esse mesmo sujeito entretece com o seu tempo” (1987: 13), a categorização torna-se mais difícil em termos de temáticas, pela grande variedade de situações e acontecimentos abrangidos. Assim, consideramos que a primeira característica universal visível no conjunto das crónicas, no que ao tratamento do exílio diz respeito, é a do referido vocabulário de barreira que encontramos nas crónicas dos dois volumes. Ainda dentro da fragmentação temática, é também manifesta a problemática do sujeito exilado de Ser em alguns títulos que, mais uma vez respondendo à variedade temática, não deixam de denunciar a mesma questão de fundo, como os que encontramos em *Deste Mundo e do Outro*: “A vida suspensa” e “A vida é uma longa violência”, etc. No entanto, não pretendemos resumir essa tentação do exílio que se mostra no “Período Formativo” a um conjunto de vocábulos reunidos pelo autor e espalhados em pequenas doses. Mesmo dentro do carácter fragmentário das crónicas, o tratamento da questão do sujeito impedido de cumprir-se surgirá com uma linha de nexos, inicialmente não tão visível quanto o léxico, mas constituindo o próprio alicerce do conteúdo.

Se começarmos por olhar para as crónicas de *Deste Mundo e do Outro*, aquelas que cronologicamente estão numa posição inaugural do escritor, encontramos uma espécie de “personagem-exilada” que as atravessa e vai sendo recuperada, embora não haja nenhuma referência

inequívoca à repetibilidade dessas personagens. As crianças que vão surgindo nas diversas crónicas deixam indícios de uma impossibilidade-primeira/inicial que se transforma em clara impotência nos diferentes adultos que por elas vão passando, tendo o leitor, que às crónicas conceda um olhar de conjunto, a reacção instintiva de perceber que são esses adultos entre muros afinal os sucedâneos das crianças que antes ou depois por ali andam a espantar-se com pequenos cercos. Mesmo que não sejam nomeadas, essas personagens aparecem ao leitor como figuras de uma hereditariedade de barreiras que constituem a condição humana:

O cronista só parece ter sucesso quando atinge o alvo inequívoco. Trata-se do *leitor*, com quem vai procurar estabelecer também uma relação de cumplicidade, na tentativa de o ajudar a «limpar os óculos», apurar a visão e agir. Recupera-se, desta forma, o movimento gradual de agudeza do olhar, cujo objectivo último é reparar, sendo possível, aliás, jogar com a duplicidade de sentidos do verbo: o acto de reparar ultrapassa a necessidade de fixar a atenção em algum objecto ou pessoa e pode ter como consequências o conhecimento, a emenda e a restauração de um determinado estado de coisas (Martins, 1999: 102).

O volume referido abre com uma crónica (“A cidade”) essencial e reveladora: “Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade” (Saramago, 2018b: 9), personagem conhecedora da segregação, dos altos muros e portas que não se abrem. Este homem é facilmente observável – embora essa observação só possa ser feita *a posteriori* – como uma extensão da criança que na crónica seguinte (“Um Natal há cem anos”) se debruçará sobre um muro, de braços cruzados, enquanto “sente desfazer-se dentro de si o terrível nó das lágrimas” (id:15), depois de ter sentido a humilhação de lhe cortarem – com a aplicação distraída e prepotente do ascendente que os adultos têm sobre as crianças – uma pequena narrativa que pretendia partilhar com a família durante a ceia de Natal – esse simulacro das palavras silenciadas que constituirá mais tarde uma das constantes imposições sofridas pela criança tornada adulto. No intervalo que se interpõe entre as duas crónicas estabelece-se um ponto de viragem que diferencia a criança do adulto: este último, que vivia fora dos portões da cidade, não se limita a deixar que “nos olhos lhe pairasse a névoa melancólica que envolve todo o ser desterrado” (id: 9): tenta uma e outra vez abrir as diversas portas que o afastavam de Ser, de forma infrutífera, até perceber que teria de assumir essa procura como uma batalha: “O homem não sabia que as cidades que se rodeiam de altos muros (...) não se tomam sem luta” (id: 10). Nesta primeira crónica inaugura-se a reflexão-reacção que caracterizará as personagens centrais de José Saramago: o sujeito reconhece-se incompleto

– “Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio” (id: 11) –, dá a esse desconforto um nome, toma a sua inquietação e assume uma batalha:

(...) essa crónica [“A cidade”] pode ser vista, não como carta de guia do Saramago-cronista ou do Saramago-romancista a haver, mas sim como uma forma de *umbra futurorum*, isto é, esse homem pária possui em si um instinto de mudança ou desconforto inconsciente. Essa noção de desassossego é o elemento central dessa crónica, e seria visível também por toda a obra saramaguiana, pois a acção do personagem-símbolo manifesta-se num movimento inercial de descoberta, que, uma vez accionado, prossegue levando consigo aquela força (Thimóteo, 2016).

Nas diversas crónicas deste volume encontraremos personagens-crianças com sementes dessa inquietação, embora não nomeada e sem actos firmes de reacção: como se lançassem barcos de papel em água com reflexos de grades. Há um ligeiro incómodo de algo que já se sabe que está ali mas não se pode ainda tocar. Vejamos a criança da crónica “A ponte”, com a sua risca de cabelo “do tipo implacável, traçada a direito, vigiada como uma fronteira” (2018b: 57) que, tentando partilhar com a mãe o fascínio provocado pela imensa ponte sobre o Tejo, recebe uma resposta de indiferença e segura que derruba qualquer tentativa de comunicação – a linguagem assume-se também, como referimos na secção inicial desta dissertação, como uma ferramenta de apartação e exílio¹⁶. Na crónica “A menina e o baloiço”, voltamos a encontrar impossibilidade e inquietação, agora tratadas no âmbito feérico: uma menina sentada num baloiço move-se livremente, “com aqueles movimentos que todos os meninos aprendem, ou já sabiam antes, quando são levados ao baloiço” (id: 96) para, de súbito, ver as cordas do baloiço cristalizar, tornando-se “duas colunas rígidas, verticais, definitivamente imóveis” (id). Tendo feito um movimento para contrariar o súbito estatismo, a menina cai do baloiço para perceber, uma vez no chão, que este se tornou inalcançável, numa altura à qual não poderá chegar pela também súbita ausência de uma escada que ainda momentos antes ali se encontrava: “A menina olhou para cima. O baloiço lá estava, muito mais alto que antes, com a sua tábua de ouro e as cordas floridas. Mas não havia degraus” (id: 97). É importante notar também a presença constante de escadas nas crónicas de Saramago, obstáculo que geralmente não se consegue subir ou, subindo, logo se paga a ousadia:

(...) o homem (...) é posto a viver num edifício a que se dá, por sua vez, o nome de Sociedade. Ocupará um dos andares desse edifício, mas raramente lhe será consentido subir a escada. Descer é permitido e por vezes facilitado (id: 131-132).

16 “(...) a barreira de linguagem que me separa para sempre do abismo de outro sujeito é simultaneamente aquilo que abre e mantém esse abismo (...)” (Zizek, 2009: 70).

Ora, depois de a audácia da subida ter redundado em queda, a menina “ficou enrolada como um pequeno animal ou a casca de um fruto” (id: 97), curiosamente a mesma reacção do menino da crónica da ponte:

(...) o rapazinho, (...) que antes parecera ter crescido de entusiasmo e alegria, que estava coberto de glória, no cimo da alta torre aonde só vão as crianças e os poetas – deixa cair os ombros, olha desiludido a mãe, e **encosta-se no seu pequeno canto, como um animal ferido** que se prepara para acolher a morte sozinho (id: 58; sublinhado nosso).

Estes gestos de encolhimento são o ensaio dos homens recolhidos, envergonhados e espezinhados nos cantos e nas sombras projectadas pelos altos muros, que se estendem de *Deste Mundo e do Outro* às crónicas de *A Bagagem do Viajante*: “esses, que chegaram ao limite das forças, **acuados a um canto** pela matilha, sem coragem para o último ainda que mortal arranco” (2018a: 32; sublinhado nosso).

As crianças são os sujeitos em aprendizagem do exílio. A menina do baloiço que de súbito sente nas cordas duas colunas rígidas, “definitivamente imóveis”, e que tendo tentado movê-las de todas as formas vê fechar-se o parágrafo que conta as suas desgraças com um implacável “impossível” – ensaio dessa “camada espessa de impossíveis” que os “amputados do futuro” (2018b: 28) arrastarão ao longo das crónicas, escritas num e sobre um “mundo de frustração e humilhação, de energia espezinhada” (2018a: 65).

Consideramos, assim, que as duas primeiras crónicas do primeiro volume surgem como apresentação bicéfala de um mesmo destino de Ser incompleto, que depois emerge em eco em algumas das restantes crónicas: um ser em aprendizagem de exílio sem capacidade de racionalizar – a criança –, o outro – o sujeito adulto – em consciência que levará à tomada de uma posição, como veremos adiante. No entanto, as crónicas não se resumem a estes sujeitos bipartidos ou categorizáveis em estados diferentes, embora condenados à mesma condição. Em crónicas onde não encontramos a personagem-menino nem a personagem-homem, aquelas de cunho histórico ou revisitação, podemos ainda ver que há uma tentativa de recuperação de um passado do qual aquele que escreve se sente exilado pelas condições de um presente amargo. Não podemos abster-nos de esguardar a conjuntura em que estas crónicas são escritas, num período de ditadura, prenhe de imposições e limitações, esse “tempo de tão pouco” (“A nua verdade”). Mais uma vez notamos nestas crónicas uma tendência para o

uso de léxico relacionado com atmosferas lúgubres, sombras, escuridão, a luz que “não vem e não virá” (“A ponte”), o sol que se “afasta violentamente” (“O Verão é a capa dos pobres”), etc.

Quando, depois das crónicas de abrangência histórica, voltamos, em *A Bagagem do Viajante*, às crónicas directamente centradas no sujeito, a condição do homem impedido de cumprir-se é abordada de forma mais directa: “o gozo infinito que é para os homens esmagarem outros homens, afogá-los deliberadamente, aviltá-los (...) matando sem matar, sob a asa da lei ou perante a sua indiferença” (2018a: 36). Ainda neste âmbito daremos atenção à crónica “O Verão é a capa dos pobres”: o narrador conta um almoço num restaurante de praia, com agradável companhia nunca nomeada mas referida, bonita vista sobre o mar e mais um conjunto de sensações agradáveis expostas em forma de cenário chãmente idílico. Com a mesma prontidão com que a palavra fronteira surge na abertura da crónica – ligeiramente deslocada do cenário que será depois descrito –, irá surgir de chofre uma mão que impõe um fim ao momento:

É nesta altura que se dá o eclipse. Uma sombra interpõe-se entre nós e o mundo exterior. O sol afasta-se da mesa violentamente, e a mão de um homem passa a moldura da janela, avança e fica imóvel por cima da mesa – de palma para cima (id: 56).

A fronteira referida no início da crónica torna-se agora mais inteligível: a janela, que até aí servira de ferramenta para observação do exterior, assume-se agora como um traço inexorável entre o narrador e o sujeito daquela mão que se estende. O corpo ao qual pertence aquele membro subitamente intruso está impedido de ultrapassar a barreira fictícia estabelecida pelo peitoril da janela – não pode aceder ao interior onde se cumprem elementos básicos de um existir humano – comer, beber e observar o mar a partir de um espaço de conforto. O restaurante onde se encontra o narrador é sinédoque de um viver ao qual o outro, o da mão intrusa, não pode chegar. Consegue observá-lo mas nunca tocá-lo, pois o espaço onde se abre uma janela é o espaço de uma parede e, se promete uma via para o interior observado, não a cumpre pela sua qualidade de material intransponível.

Porque não chega roubarem a vida, aos homens também lhes roubam a morte. Se a crónica “O Verão é a capa dos pobres” termina com o narrador a questionar se terá dado esmola por revolta com o sistema que coloca homens do lado de fora da janela, ou cobardia de quem queria o interior novamente sossegado como estava antes de surgir a mão, levantando um pequeno foco de inquietação com a frase “um interminável e definitivo terramoto” (id: 57), a crónica seguinte corta a possibilidade de os gestos dos homens poderem ter afinal algum efeito, apagando a revolta antes mesmo de se acenderem os

archotes. Nesta crónica (“O crime da pistola”), onde, num pequeno relato de aparência fantástica, se inverte a lógica – descrevendo a atribulada saída de casa de uma pistola com irritação matinal, e que, por evidentes limitações morfológicas, tem de descer as escadas “obrigada a escorregar de lado” (id: 59) –, o leitor começa por ver a sua atenção alarmada pelo absurdo de acompanhar os movimentos de uma pistola como se de um ser humano dotado de razão e autonomia se tratasse. A suspensão criada pela referência a um “caso”, do qual se fala como inesperado por não haver conhecimento de rixa anterior – e que durante um parágrafo não se chega a desvendar –, culmina com a descoberta de que “numa volta da escada, onde os degraus se abrem em leque, a pistola deu dois tiros no peito do homem” (id: 60). O relato inicia-se e desenrola-se de forma absurda, para que o sentimento de desconforto possa ser recuperado, numa conjuntura em que todos os absurdos já estão normalizados e se tornaram, portanto, indiferentes.

Recupera-se, desta forma, o movimento gradual de agudeza do olhar, cujo objectivo último é reparar, sendo possível, aliás, jogar com a duplicidade de sentidos do verbo: o acto de reparar ultrapassa a necessidade de fixar a atenção em algum objecto ou pessoa e pode ter como consequências o conhecimento, a emenda e a restauração de um determinado estado de coisas (Martins, 1999: 103).

O leitor pode, assim, reagir com sentimento de absurdo ao efectivo absurdo da situação que o cronista irá agora explicar:

O relato que fiz é apenas uma das mil versões possíveis da notícia que li há tempos num jornal de Lisboa, segundo a qual «um homem fora atingido, na escada da sua residência, por dois tiros da sua própria pistola». E disso morrerá (id: 60).

Se já havia indícios na frase que inicia o segundo parágrafo, quando ainda se faz o relato ficcional das acções da pistola – “O homem morava no mesmo prédio, quero crer que na mesma casa [da pistola]”, torna-se agora evidente o que acontecera afinal:

(...) há em tal maneira de dar a notícia da última atitude de um homem, certa petulância que vem do hábito de escamotear verdades, mesmo vulgares, como esta do desatar de uma vida. E acresce ainda a ironia de roubar o significado de um gesto, de uma decisão, este roubar a morte de um homem cuja vida já fora roubada (como? Por quem?) antes daquele encontro entre a mão e a arma (id).

O roubo das palavras que vimos nas crónicas com personagens-crianças encontra aqui o final do ciclo, com o silêncio que abafa e interdita o último grito do homem que exerce a sua vontade,

transformando o seu acto num acaso qualquer, e com isto roubando-lhe o que teve de “acção”, no sentido de movimento consciente de um ser humano com direito de decisão. Mais uma vez temos a presença da escada numa crónica, desta vez directamente referida no seu simbolismo pelo cronista: “E como é singular a escolha do local. A escada, a súbita renúncia a subir ou a descer um só degrau que fosse” (id). O homem que decide renunciar à vida depois de lhe roubarem o direito a subir escadas, impingindo-lhe uma sucessiva descida, decidiu fixar-se em revolta e roubaram-lhe a morte numa notícia de jornal.

Mas se “cada palavra dita é para que se não oiça outra palavra” (2018b: 54), também a reincidência do termo “horizonte” deve ser notada, pelo valor de reacção que introduz nas crónicas, mesmo quando estas se centram nas prisões a que os seres humanos são sujeitos. A reflexão, que, como vimos, é o centro de viragem da primeira crónica de *Deste Mundo e do Outro* e que coloca o sujeito fora da cidade em observação dos altos muros, levará a uma reacção consciente, com aplicação da vontade. Quando tentou entrar na cidade por mero instinto de desconforto, o sujeito “escolheu sempre as portas erradas” (id: 9). Apenas conseguiu entrar depois de “lutar consigo mesmo” (id). Mais uma vez esta crónica inaugura o sentimento de incompletude e desassossego, que provoca a reflexão e a reacção:

Imaginamos uma longa fileira de homens que vão lançar-se em corrida, e sabemos que por uma injustiça fundamental, por um absurdo monstruoso, à maior parte deles será cortada uma perna: amargos e diminuídos se arrastarão sobre aquilo que da terra lhes é deixado. Mas conformados não, dizemos (2018a: 226).

A já referida dinâmica que se encontra nos romances reflexão-sentimento de exílio-reivindicação, sendo a reivindicação associada ao movimento, inicia-se nas crónicas, mesmo que de forma menos evidente do que na posterior produção romanesca do autor. A par da presença constante do horizonte teremos um conjunto de metáforas bélicas a desvendar a luta dos Sujeitos, que começa sempre por ser interior, para se tornar depois uma reivindicação efectiva, geralmente associada a uma procura telúrica, busca de um lugar onde se possam cumprir:

A ideia de horizonte é muito cara a Saramago (...) pois nela se pressupõe um misto de utopia e acção. Seus personagens (...) apresentam-se de maneira inconclusa, algo que se presentifica no permanente caminho que lhes é oferecido e na escolha de segui-lo ou não, assim o narrador intenta problematizar essa escolha e mostrar a expansão progressiva dessa trajectória (Thimóteo, 2016).

A reivindicação da terra é bem patente na crónica “O Direito e os sinos”, na qual um camponês toca o sino a finados por ver “todos os dias o senhor da terra tirar-lhe uma fatia do seu pequeno campo” (2018b: 142), e, portanto, decide anunciar “ a morte do Direito” (id: 142). Alguns sujeitos das crónicas surgem como o protótipo (não deliberado, como já referimos antes) das personagens de reivindicação que surgirão nos romances, embora não surjam ainda as grandes movimentações de massas que caracterizarão alguma da ficção do autor. São, por enquanto, algumas suposições do que podem os homens se aplicarem as suas vontades.

E agora imaginemos os sinos do mundo, em todos os templos que usem sinos para chamar, chorar e protestar, dobrando a finados, num ressoar universal que salta de cidade em cidade, por cima das fronteiras, lançando pontes sonoras por sobre os oceanos (id).

Como escreve o autor na crónica “Esta palavra esperança” a vontade é “a palavra mais enérgica” dos “não conformados”, em oposição à palavra esperança, essa que usam “só os exilados e os desterrados que se conformaram com o desterro e o exílio” (id:147) . De notar que esta é a única vez que a palavra exílio surge nas crónicas, precisamente quando o cronista pretende que o leitor repare na sua condição de humano exilado de Ser, substancialmente diferente dos exilados desterrados – a mesma abordagem que, como vimos, tem nos romances, ao tratar da questão do exílio tendo apenas, no entanto, um número irrisório de personagens “oficialmente exiladas” dentro de um universo romanesco tão diverso em personagens. O autor procura levar o leitor a reparar na sua condição e apelar à vontade, ao movimento *em direcção a*, sob pena de, se não o fizer, acabar como “O rato contrabandista” (2018a: 111-113) que, tendo vivido pacífica e estaticamente numa qualquer fronteira, sem se preocupar com os gatos – por nunca ter sentido o cheiro da ameaça – viu tornar-se objecto de disputa entre duas nações contíguas, que, para resolução economicamente viável do conflito, decidiram....comer o rato.

2.2 A terra ocupada das hordas à espera em *O Ano de 1993*

Cerca de um lustro após a publicação das crónicas nos jornais referidos, Saramago escreve, ainda em 1974, mas apenas publicado em 1975, *O Ano de 1993*. Embora o autor afirme, em conversa com Carlos Reis, que é um livro de poesia, deixa a porta aberta à classificação feita por Maria Alzira Seixo, que considera *O Ano de 1993* um passo do autor no caminho da ficção¹⁷. Pela sua estrutura formal, constituída por trinta secções preenchidas com uma organização versicular, pode ser considerada como poesia. No entanto, não pretendemos aqui apresentar classificações genológicas, que já foram, inclusivamente, propostas por outros autores. Pretendemos, sim, atentar na razão pela qual Maria Alzira Seixo já “inclui” *O Ano de 1993* no caminho da ficção:

(...) há um fio sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística – sendo sobretudo perceptível a intenção fantástica que, hesitando entre um maravilhoso de índole profética e uma nítida tendência para a ficção científica, pela primeira vez organiza com coesão orgânica numa obra do autor esta fundamental convergência «deste mundo e do outro» (1999: 23).

É este fio narrativo, do qual já vimos falando desde a primeira parte desta dissertação, que pretendemos também aqui realçar. Se nas crónicas esse fil rouge tinha vindo a ser quotidianamente tratado, na escrita de situações concretas da realidade do autor ou das personagens por ele criadas, transpostas da observação para a ficção, aqui teremos uma “recriação do quotidiano numa dimensão estética original” (id: 25), a tratar em alegoria uma conjuntura específica¹⁸, que já tinha sido apresentada nas crónicas em episódios dispostos numa tela:

No caso de *O Ano de 1993*, (...) o discurso alegórico se patenteia no esforço de construção de uma narrativa relacionada com uma precisa contextura política e ideológica, que não é assumida no texto de forma referencial directa e sim alusiva (...) (Costa, 1997: 252).

Maria Alzira Seixo já tinha referido o estranhamento de não haver neste período da obra de Saramago – “um escritor tão fortemente ligado à circunstância afectiva, tão empenhado nos sucessos sociopolíticos nacionais e internacionais” –, quase nenhuma referência directa à guerra colonial ou à

17 “O certo é que não escrevi mais do que três livros [de poesia]; o terceiro, que é *O Ano de 1993*, segundo a Maria Alzira Seixo – e se calhar tem alguma razão – já é um passo muito grande em direcção da ficção”. (Saramago apud Reis, 1998: 81).

18 “(...) a 17 de Março [de 1974], após o levantamento militar (no dia anterior) falhado das Caldas da Rainha, contra o regime de Marcelo Caetano, [Saramago] inicia *O Ano de 1993*” (Gómez Aguilera apud Silva, 2009: 225).

“opressão quotidiana directamente exercida” (1999: 148), para evidenciar que o autor tem uma forma de tratamento e abordagem de todas estas questões de modo “sinuoso e indirecto, alegórico e ucrónico” (id: 148).

O facto de se tratar de uma alegoria que segue uma “linhagem futurante-distópica” (Costa, 1998: 216) é o primeiro indício de que se tratará aqui de seres humanos oprimidos, sob algum elaborado sistema de repressão. Além do título *O Ano de 1993* – que, segundo Horácio Costa, remete imediatamente para *1984*, de George Orwell – teremos ao longo do texto várias reminiscências de textos que se enquadram na tradição da distopia. A cidade que nos é apresentada tem no início do texto os habitantes reunidos numa praça por estar “doente de peste” (Saramago, 2018c: 9), o que logo remete para *A Peste*, de Albert Camus – cidade doente como metáfora de um povo doente. Depois de ocupada por um invasor, a cidade funciona com um sistema que inclui diversas acções de repressão: interrogatórios sob tortura, hora de recolher, contagens nocturnas, o aparecimento de um “grande olho que iria passar a vigiar a cidade” (id: 28) e as transformações no vocabulário que fizeram esquecer “as palavras que exprimiam a indignação e a cólera” (id: 45) – novamente reminiscências de Orwell –, etc. Mas a tradição distópica não se resume a estes pontos de contacto com as obras referidas. A prisão instaurada pelo regime do invasor parece estar em diálogo com a cidade do romance *Nós*¹⁹, de Evgueni Zamiatine. Vejamos: em *O Ano de 1993* temos uma alteração no sistema prisional que termina com as masmorras e as celas, mas mantém – se não piora – a indignidade do prisioneiro:

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 e da cidade sem espetáculos públicos

(id: 31)

¹⁹ Escrito em Petrogrado em 1920, e inicialmente publicado em Nova Iorque em tradução inglesa, em 1924, este romance inaugura a tradição distópica posteriormente “estabelecida” por Aldous Huxley e George Orwell.

No romance de *Zamiatine*, a personagem principal vive numa cidade de “ruas impecavelmente direitas”, construídas em “vidro resplandecente”, ao longo das quais se elevam “os divinais paralelepípedos das construções transparentes” (2017: 18). Em ambos os textos temos os humanos expostos a um escrutínio sem véu, a ver vigiadas todas as suas acções, roubado o direito à privacidade e à própria vida, que deixa de pertencer-lhes para ser distração “da cidade sem espectáculos públicos” (Saramago, 2018c: 31). Se em *Nós* há “persianas pudicamente fechadas” (2017: 37) durante uma hora, no Dia Sexual – dia estabelecido pelo Estado para as relações sexuais –, em *O Ano de 1993* não há um momento de trégua, todos os actos dos homens condenados lhes são roubados pelos olhos omnipresentes e omniscientes.

Mesmo tendo uma inequívoca base distópica, e portanto não coincidente com as crónicas na sua génese, este texto continuará, em alegoria, a questão do ser humano afastado de cumprir-se, constantemente em limiares e fronteiras, sitiado no seu próprio espaço. Se “uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha” (Saramago, 1976: 305), as pessoas de *O Ano de 1993* iniciam o texto numa situação de desesperança:

Este dia em que as pessoas estão sentadas na paisagem entre dois prumos de madeira que foram uma porta sem paredes para cima e para os lados

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

(2018c: 7)

A presença constante de portas na obra de Saramago coloca o binómio impossibilidade / possibilidade: se é fronteira é indecisão mas pode ser também o sítio que dá *acesso a*. A referência a haver apenas “o vazio da porta e não a porta” (id: 7) estabelece um cenário de impossibilidade e opressão, que será reforçado pela posterior descrição da vida dos habitantes no interior da cidade ocupada. Mas antes mesmo da ocupação há, entre a descrição da paisagem, uma pessoa que faz um gesto conhecido entre algumas personagens de Saramago: “Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos” (id: 8). Se n’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, um soldado de Herodes risca o

chão com o coto de uma lança enquanto se lamenta do mal que os homens são obrigados a praticar, não só pela sua natureza como por ordem da maldade daqueles que detêm o poder – criando uma atmosfera de fronteira intransponível –, em *A Jangada de Pedra* será o mesmo gesto de riscar o chão, feito por Joana Carda, desta vez com uma vara de negrilho, que abrirá a frecha pela qual a Península Ibérica se libertará do continente – sendo neste caso uma fronteira que abre uma possibilidade. Assim, podemos entrever na abertura de *O Ano de 1993* novamente uma atmosfera de opressão, mas não totalmente irremediável.

Os homens habitam-se a tudo, até à infâmia²⁰. E na cidade ocupada vão-se habituando ao invasor, mesmo que seja incómodo o toque dos animais – ratos, cobras e aranhas – que todas as noites, a horas certas, fazem a contagem dos habitantes da cidade deitados nas suas camas. Saramago recupera aqui um tópico que já trabalhara na poesia²¹ e nas crónicas: os homens equiparados aos animais na sua desumanidade e alienação, que chegam a ser desmedidos. Assim, os animais, mesmo não sendo dotados de razão, revoltam-se antes dos humanos. A crónica “Os animais doidos de cólera” é uma espécie de esboço do que será a presença dos animais em *O Ano de 1993*. Na crónica o autor prevê uma rebelião dos animais cheios de cólera, nos tempos finais do segundo milénio, iniciada, curiosamente, “por um animal pacífico (...) talvez (...) a rola, hoje tão modesta e **conformada**” (2018b: 135; sublinhado nosso). Depois de a rebelião se espalhar por todos os animais e nenhum dos típicos artificios humanos ser capaz de contê-la, o último homem, “coberto de formigas que o estraçalham, ainda poderá pensar que morre a lutar pela humanidade. Não contra a humanidade...E será a primeira vez que tal acontece” (id: 137). Ora, o mesmo acontece em *O Ano de 1993*:

(...) de uma hora para a
outra os animais domésticos deixaram de o ser

A primeira vítima de que houve notícia foi a mulher do go-
vernador escolhido pelo ocupante

Quando o macaco amestrado que a divertia nas horas de
aborrecimento a crucificou no portão do jardim (...)

(2018c: 29)

20 Como escreve Américo António Lindeza Diogo em “O Ano de 1993: representação e poder”: “Do momento em que é absolutamente rotina, não há maneira de sair da esfera burocrática da opressão” (1999: 66).

21 “Está o mundo coberto de piolhos: / Não há palmo de terra onde não suguem, / Não há segredo de alma que não espriem / Nem sonho que não mordam e pervertam” (Saramago, 2004).

Ao contrário do que seria de esperar, os homens da cidade ocupada não se revoltam juntamente com os animais, nem mesmo se incomodam: “privadas dos animais domésticos as pessoas dedicaram-se activamente ao cultivo de flores” (id: 29). Habitadas ao invasor, adaptaram-se também à ausência dos animais domésticos para sua distração. Para cúmulo, até as flores chegaram à revolta antes dos homens: “Destas não há que esperar mal se não for dada excessiva importância ao recente caso de uma rosa carnívora” (id). Entretanto, os homens criam mini-sistemas de opressão, dentro da opressão maior a que estão submetidos:

Os habitantes de 1 a 9 consideravam-se chefes da cidade e vestiam segundo as modas do ocupante

Mas o primeiro deles mandou fazer um aro de ouro que suspendia sobre a testa como sinal de poder e autoridade e hoje basta este sinal para que todas as cabeças se curvem a partir de 2 (...)

Enquanto os ocupantes de distraem nos espectáculos que para seu uso ainda funcionam (id: 46)

Perante a revolta dos animais, e com a passividade dos homens da cidade ocupada, os invasores levam a cabo um esvaziamento dos encolerizados seres vivos, transformando-os em carcaças com interiores electrónicos, facilmente programáveis por “ordenadores alimentados a carne humana porque a electrónica não pode bastar a tudo” (id: 55). O principal cuidado do invasor é que “nenhuma parcela de cérebro humano (...) entre na câmara de alimentação dos ordenadores” (id), pois o cérebro é o maior inimigo da ocupação. Mas um dia, sem que se apercebessem, “uma certa mão cortada metida na câmara apertava no oco dos dedos uma pasta acinzentada contendo algumas centenas de milhões de neurónios” (id: 56). E assim se inicia a revolta. Duas questões centrais são trabalhadas neste texto: o cérebro como símbolo de reflexão recupera a já referida sequência reflexão-sentimento de exílio-reacção, característica de algumas personagens do autor, juntamente com a obsessão telúrica. Repare-se que os habitantes da cidade haviam já estabelecido um estado de hábito em que a única preocupação era a do equilibrismo dentro da catástrofe, alcançado através dos mini-sistemas de opressão e de distrações auto-impostas. Os habitantes da cidade ocupada já nada esperam. É a terra quem espera

pelos homens que, desde a secção V, vão aparecendo no texto, intercalados com a descrição do simulacro de vida que acontece no interior da cidade. Do lado de fora dos muros, os homens expulsos organizam-se em tribos, tão “incapazes de entrarem” na cidade “como de se afastarem para longe definitivamente” (id: 15), atraídos pelo chamamento da terra ocupada, gritando “ensurdecidos pelo estrépito a miséria extrema que por / agora os dispersa na terra” (id: 36). Mais uma vez temos os homens que recuperam a sua humanidade – em oposição à desumanidade daqueles que, pisando embora um solo, vivem em terra usurpada –, ao organizarem-se numa pequena comunidade que reivindica o seu direito à terra.

Os homens organizados em tribos constituem hordas em movimento, num palimpsesto do Génesis: “Sete noites durou a marcha pelos labirintos da montanha” (Saramago, 2018c: 58), onde a marcha das hordas constitui uma caminhada em direcção à criação de um novo mundo. Este movimento à procura de outro mundo já havia surgido na crónica “Um azul para Marte”, na qual o narrador se desloca até outro planeta para concluir que em Marte já se cumpre um lugar de utopia – onde os marcianos são mais humanos que os próprios humanos, por terem garantida uma dignidade que estes não têm – e, por isso, os habitantes de Marte não estão minimamente interessados em conhecer os humanos e o planeta que estes habitam, ao contrário do autor da crónica, que andava à procura de um mundo novo.

Depois de atravessarem as planícies, as hordas reentram nas cidades, não apenas na cidade que acompanháramos através do relato, mas todas aquelas que haviam sido alguma vez ocupadas. Porque o movimento da horda primeira arrasta consigo todas as outras. E porque “nem tudo se perdeu nas abjecções que consenti[ram] algumas vezes cúmplices” (id: 64), os habitantes, outrora habituados à repressão, vêm receber os recém-chegados “levando flores e pão porque de ambos tinham fome os que haviam vivido nas terras devastadas” (id: 65). Os homens expulsos das cidades haviam perdido os seus nomes e assumido o nome comum de “hordas”. Mas se quem esperava pelas hordas em movimento era a terra ocupada, quando estas reencontram a terra não mais terão esse nome :

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

(id)

Mesmo numa abordagem distópica e fantasiosa, encontramos a terra como base da possibilidade do cumprimento de um ideal de Humanidade, sendo reivindicada pela reflexão e recuperada pela errância que enfim se transforma em movimento concreto:

Para que verdadeiramente seja um trabalho nosso e comecemos a ser possíveis todas as coisas que ninguém prometeu aos homens mas que não poderão existir sem eles

(id: 66)

2.3 O sujeito confinado em “Embargo” e “Coisas”, de *Objecto Quase*

Em *O Ano de 1993* encontramos uma desumanidade perfeitamente perceptível por ser explanada num universo distópico, que, segundo Horácio Costa, funcionará como preparação para os romances que o autor escreverá algumas décadas depois:

(...) o livro que estudamos pode ser visto como o preparador de terreno da operação de fusão entre uma postura realista crítica e livre fluxo do imaginário maravilhoso que caracterizará muito da produção romanesca (...) (1997: 221).

Mas se no texto poético/fantástico referido essa postura crítica se serve de um enquadramento visivelmente opressor – alicerçado numa atmosfera sombria e reforçado pelas acções violentas que constantemente ameaçam as personagens – , no primeiro conto de que falaremos – “O Embargo”, inicialmente publicado em edição de autor em 1973 e mais tarde incluído na colectânea de contos *Objecto Quase* (1978) – encontraremos um fundo de real apenas perpassado por indícios de fantástico ou maravilhoso. Temos neste conto uma personagem que vive inserida numa sociedade aparentemente normal – e o que será isso de uma sociedade normal? –, que dorme num prédio sem paredes transparentes, junto à sua mulher, e que se levanta de manhã para cumprir os rituais de higiene e preparação antes de sair para um trabalho que nunca chega a ser identificado, algures num escritório

onde o esperam como todas as manhãs. É neste fundo perfeitamente realista que se desenvolverá o acontecimento fantástico que abala a lógica expectável do banal. Quando a personagem sai do seu prédio de manhã com o intuito de dirigir-se ao carro no qual se deslocará até ao local de trabalho, vê “na berma do passeio, um grande rato morto” (Saramago, 2010b: 42), que prontamente ignora, preocupado com a sempre presente possibilidade – que lhe paira sobre a cabeça todas as noites – de lhe terem roubado o automóvel. Mais uma vez encontramos aqui uma reminiscência de *A Peste*, de Camus, onde o Dr. Bernard Rieux, saindo de casa pela manhã, não dá grande importância ao facto de ver um rato morto no patamar do seu prédio – ao contrário do porteiro, que fica escandalizado – tal como a nossa personagem, que segue caminho com os sapatos da indiferença. Este é o primeiro indício de que o fantástico ou, pelo menos, o indecifrável se prepara para abalar as estruturas do real, logo reforçado pela indicação de que o carro – ao qual a personagem chegou então – “transpirava como um corpo vivo” (id: 43) e o seu motor – entretanto ligado – roncava “com um arfar profundo e impaciente” (id). A partir daqui teremos uma sucessão de comportamentos estranhos por parte do carro – comportamentos, sim, pois de súbito a máquina pareceu assumir características humanas, tomando decisões e impondo vontades, que incluem entrar e reentrar em postos de gasolina para reabastecer até à exaustão um depósito ao qual a única gasolina que falta é a pouca que gastara no trajecto entre a saída e a reentrada no posto de abastecimento. Estes comportamentos estranhos do carro vão-se impondo de forma gradativa. Se no início era a estranha sensação de o carro ser um corpo vivo, torna-se enfim evidente que o carro é dotado de vontade e controla totalmente o seu condutor. No entanto, a nossa personagem, que já ignorara o rato, continua num festival de auto-justificações que não permitem a entrada do desassossego, que seria neste momento da narrativa já muito natural. O arranque furioso do carro, talvez porque nem sempre se controla bem a posição do pé sobre o acelerador; os súbitos movimentos do carro, talvez porque estivesse nesse dia com excepcionais reflexos o condutor; o carro que de repente desvia a sua rota para se colocar na fila de espera do posto de abastecimento, uma “boa lembrança” (id: 45). Todos estes acontecimentos se desenrolam durante uma crise provocada pelo embargo do petróleo e, por isso, à personagem que conduz o carro – melhor dizendo, é por ele conduzida – não ocorre pensar que algo muito estranho se passa, dedicando-se durante todo este périplo a pensar se vai para o escritório ou se se dirige a casa de um cliente, o quanto será afectado pelas restrições ao petróleo, uma vez que só tem meio depósito – inquietação logo esquecida após conseguir atestá-lo – “Enfim, do mal o menos, o depósito estava cheio” (id) –, tendo ainda tempo para reagir ao

cabeçalho do jornal e às notícias ouvidas através do rádio, lançando um sugestivo e distraído: “Estes árabes. Este estúpido embargo” (id: 46).

A alienação mental da personagem será materializada no momento em que, estacionado enfim em frente ao seu local de trabalho, se aperceberá da impossibilidade de sair do carro: está preso ao assento; e se no início ainda pensou ser uma circunstância – o cinto de segurança, a aba da gabardina enredada na porta, a perna entalada em algum lado – acabou por concluir que estava fatalmente preso, como se o assento do carro fosse um membro em prolongamento das suas costas. Depois de todas as tentativas se demonstrarem infrutíferas, o homem sucumbe ao medo, à humilhação e à vergonha. Quando regressa a casa em busca desesperada de ajuda por parte da esposa, terá de receber ainda o opróbrio da incompreensão, quando esta reage como se o marido estivesse louco. O rato morto que surgira no início da narrativa volta a estar presente: é a primeira coisa na qual a mulher repara, mesmo antes de dar atenção ao marido. E quando, sucumbindo à vergonha da incompreensão que teria de enfrentar, o homem decide fugir novamente – sempre dentro do carro –, é o rato que fecha o parágrafo: “Quando a mulher tornou a descer, o automóvel já desaparecera e o rato escorregara da berma do passeio, enfim, e rolava na rua inclinada, arrastado pela água que corria dos algerozes (id: 55)”.

Na primeira versão deste conto, publicada em 1973, o rato surge novamente na coda do texto, quando, inevitavelmente, depois de se cruzarem com todos os postos de abastecimento fechados por esgotamento do combustível, carro e homem sucumbem no momento em que se queima a última gota de gasolina do depósito:

Uma náusea agarrou nele e sacudiu-o dos pés à cabeça, um véu cobriu-lhe três vezes os olhos. Às apalpadelas abriu a porta para se libertar da sufocação que aí vinha, e nesse movimento, porque fosse morrer ou porque o motor morrera, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, agora morto de vez, e ficou deitado sobre as pedras. Como um rato mal parido (...) (Saramago, 1973: 29).

Na versão publicada em *Objecto Quase* não há a referência final ao rato e a morte da personagem é mais sugerida que afirmada, embora ocorra nos mesmos moldes. A “diluição” da presença dos ratos acompanha o esvaziamento do cunho distópico do texto, embora mantenha a simbologia inicial: a doença. O homem doente por ter perdido a sua condição humana. Há neste conto de *Objecto Quase*, como no próximo conto de que falaremos, uma evolução – que parte de *O Ano de 1993* – no sentido de as formas de opressão se tornarem menos evidentes estruturalmente – nestes contos não há invasores, cidades ocupadas, prisões e interrogatórios, controlos invasivos das vidas das

personagens, etc. – e passarem a ser imiscuídas num quotidiano banal de sociedade aparentemente normal.

Em “As Coisas”, continuando a servir-se de uma abordagem que já encontráramos em “Embargo”, um acontecimento fantástico desenrola-se numa situação de aparente real. Embora possamos encontrar nesta sociedade algumas características distópicas – organização social totalmente burocratizada e informatizada, esvaziamento da linguagem em termos técnicos e siglas, indivíduos organizados em categorias de prestígio, cuja identificação se faz por letras tatuadas na palma da mão, etc. – é ainda o ser oprimido, sem, no entanto, ter constantemente frente aos olhos as armas que se apontam aos opostos, sujeito apenas a um controlo morno. Tal como o carro do conto anterior, os objectos de “As coisas” iniciam uma revolta. O conto abre com uma frase indicativa – “A porta, alta e pesada, ao fechar-se, raspou as costas da mão direita do funcionário” (Saramago, 2010b: 83) –, que, naturalmente, deveria ser formulada da seguinte forma: “o funcionário raspou as costas da mão direita na porta”. A inversão do sujeito, colocando o objecto como agente, gera uma ligeira estranheza que será reforçada na sucessão de acontecimentos fantásticos com os quais o funcionário se cruzará – um sofá com febre, um relógio que, embora tenha corda, mantém os ponteiros sempre na mesma posição, notas que apertam os dedos, um marco do correio que desaparece, etc. – alcançando o zénite de crise quando partes dos edifícios desaparecem durante a noite, deixando os seus ocupantes sujeitos à total exposição, ou desaparecem os edifícios na sua totalidade, restando apenas os seus habitantes mortos e despojados de qualquer roupa ou ornamento. Tal como no conto anterior, enquanto gradualmente se instala o fantástico, acompanhamos uma personagem – desta vez um funcionário dos Serviços de Requisições Especiais, que, na escala de prestígio, só ocupa o nível H – que ignora os acontecimentos e se mantém focado em alcançar o sonho primordial – alcatifar o chão, luxo apenas acessível a indivíduos de classe C ou superior – e que tenta descobrir artifícios para, no meio da estranha revolta dos objectos, ser capaz de assumir o papel de útil delator, serviçal “caçador cívico” (id: 123). Na sua caçada sem critério denuncia um funcionário de café recorrendo a uma narrativa claramente empolada, sem demonstrar qualquer remorso quando a polícia prende o delatado: “Daí a pouco tornaram a aparecer, trazendo o criado algemado. O funcionário suspirou, virou costas e continuou o seu caminho, assobiando” (id: 108). A personagem que acompanhamos ao longo da narrativa tem apenas um intuito: encontrar a forma mais rápida, e talvez única exequível, de ver metaforicamente abertas as portas da classe C – sendo certo que neste momento da narrativa já desapareceram quase todos os edifícios e com eles as portas.

As personagens de ambos os contos são seres desumanizados por viverem alienados, escravizados pelos objectos e a necessidade de posse, extremos absurdos de uma sociedade de consumo perfeitamente real. Confinados à ditadura do objecto, assumem o papel de mera ferramenta de uma linha de produção que, por sua vez, lhes permitirá acumular (ou sonhar acumular) objectos dos quais se servirão para esquecer a sua condição de mera ferramenta. Quando em plena crise, e no meio de um estado de sítio, a personagem de “Coisas” se vê colocada perante o medo agudo – o prédio onde vivia desapareceu, pessoas enraivecidas interpelam-no violentamente na rua –, o sujeito esquece finalmente as alcatifas e deseja furiosamente que o governo bombardeie o lado leste da cidade, em represália a qualquer coisa que não se sabe exactamente o que seja. Perante o medo dos outros, a personagem urdiu formas de subir um pouco na escala da opressão; perante o seu próprio medo, desejou a opressão total. Este é o ponto que difere as personagens dos dois contos aqui referidos de outras personagens saramaguianas: são sujeitos sem reflexão, quer antes, quer durante uma situação de crise, e que, colocados diante de situações anómalas, nunca abandonam o seu egoísmo de seres alienados, antes o agudizam.

Sem reflexão, não há reacção. Assim, as duas personagens destes contos são seres confinados, nunca seres de fronteira que, através da deslocação, procurassem aquele lugar de possível realização. Se o sujeito do primeiro conto tem para onde ir mas não pode, por estar efectivamente enclausurado, a personagem do segundo conto, embora não esteja presa dentro de um objecto, não tem nenhum lugar para onde possa ir:

Lembrava-se de que ao fundo, num cruzamento, havia um monumento com bancos a toda a volta. Iria sentar-se ali um bocado, passar tempo, talvez a noite toda: não tinha para onde ir, que faria? Ninguém tinha para onde ir. (...) Isto lhe deu uma ideia: sair da cidade, ir para os arredores, para campo aberto, onde não havia prédios que desapareciam (...) (id: 124-125).

As tentativas de movimento de ambas as personagens são infrutíferas, completamente opostas aos movimentos de reivindicação das personagens de que antes falámos. Em nenhum momento colocam a questão “porquê?”, transformando as suas tentativas de deslocação em meras fugas, estrebuchares de desespero. Por isso ambas as personagens sucumbem durante a revolta, em vez de nela assumirem um papel de acção: em “Embargo” a personagem morre juntamente com o carro sem combustível, enquanto no conto “Coisas” o funcionário morrerá às mãos das coisas em rebelião, porque

não há nenhuma construção possível de *outro mundo* a partir de personagens estabelecidas e estáticas *deste mundo*:

Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali se tinham escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi [objectos, utensílios, máquinas e instalações] desaparecido. E um deles disse:

- Agora é preciso reconstruir tudo.

E uma mulher disse:

- Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas.

(id: 133)

3. Diferentes modalidades de tratamento do exílio em *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*

O “Período Formativo” da obra de José Saramago tem, como demonstrámos anteriormente, os primeiros elos daquilo que o próprio autor denominou “a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança” (Saramago, 2014: 11). Essa mudança estende-se numa obra que, evolutiva, e, por isso, divisível em diferentes fases, nunca perde o seu nexos temático. Chegados àquela que pode ser considerada a ponta do tronco onde desembocam as pequenas ramificações desse corpo literário, a dos romances, encontramos ainda o eixo que vinha dos primórdios da obra do escritor, trabalhado agora em diferentes narrativas, não abdicando dessa obsessão pelo exílio e a terra como problema, antes a transformando em base dos romances, presença tão inevitável quanto a das personagens. Onde há personagens há chão para elas, sempre chão que não chega e por isso se procura: à circunstância de ocupar um espaço, que representa um constrangimento, as personagens respondem com a procura de um espaço novo, tentativa de moldar em melhoramento essas mesmas circunstâncias. Como escreve Maria Alzira Seixo,

Um olhar de conjunto sobre a obra de José Saramago não deixa de revelar esta preocupação constante, e de alguma forma dominante, na sua experiência e nas suas formulações. Lugar e deslocação, ou a busca do lugar (a sua construção) a partir de formas diferenciadas de descoincidência experimentada, ou procurada, em relação a ele, manifestam-se em praticamente todos os seus escritos (1999: 140).

Ao longo de toda a sua produção romanesca, encontramos de forma persistente, nos diversos romances que a compõem, o sentimento de exílio e a problemática do Homem perante a terra, tratados, no entanto, em coordenadas distintas e por vezes opostas, embora não excludentes. Da mesma forma que há entre a primeira e a segunda fases uma alteração nos espaços da diegese, com uma passagem de romances geográfica e culturalmente situáveis, com ênfase no espaço e na cultura portuguesas (de *Manual de Pintura e Caligrafia* a *História do Cerco de Lisboa*), para romances de espaço indefinido e universalizantes (de *Ensaio sobre a Cegueira* a *Ensaio sobre a Lucidez*), há também uma evolução na temática do exílio. Se na primeira fase, a da estátua, que, segundo o autor, se associa aos romances de descrição “da superfície da pedra” (Saramago, 2013: 34), há um exílio territorial que se projecta no Homem, este evoluirá na segunda fase, a do “interior da pedra” (id), para um tratamento do exílio como condição interior do ser humano, quando inserido numa organização social que de súbito se vê perante

acontecimentos extraordinários, geralmente desencadeadores da evidência dos seus deformados alicerces. Em ambas as abordagens, ao contacto com o elemento perturbador que provoca a reflexão das personagens, segue-se o movimento como procura, a “deslocação massiva e quase larvar de personagens em comunidade” (Seixo, 1999: 155), em busca do *outro lado* do exílio.

Considerando que não ter Onde e não poder Ser, essas duas características do existir humano, são tratadas nos romances de Saramago como colaterais, causa e efeito em fluxo bidireccional, veremos como é feito o tratamento do exílio nas diferentes fases da produção romanesca de Saramago, considerando os romances *A Jangada de Pedra*, que se insere na primeira fase, e *Ensaio sobre a Cegueira*, romance que marca a entrada numa nova fase de abordagem no mesmo tronco temático do autor.

3.1 Da deambulação ao espaço circunscrito

Como vimos no início desta dissertação, a condição do ser humano como exilado pode basear-se em diferentes categorias, do espaço que ocupa e habita, à condicionante e condicionada percepção do “Eu”, até à linguagem, pois o homem está condenado ao constrangimento de esta ser uma barreira inultrapassável que obsta a qualquer tentativa de transposição. As coordenadas das personagens no espaço, e conseqüente percepção da sua existência e identidade, são abordadas em moldes diferentes nos dois romances, seguindo duas vertentes que José Saramago vinha explorando no seu “Período Formativo”. Veremos n’*A Jangada de Pedra* um conjunto de personagens sujeitas a uma movimentação forçada pelo movimento da própria terra, condicionadas pela fronteira natural que se abriu na linha dos Pirenéus, enquanto em *Ensaio sobre a Cegueira* as personagens estarão inicialmente confinadas, sendo-lhe usurpado, ao mesmo tempo que os direitos elementares da decência humana, o direito à livre movimentação e arbítrio. Enquanto *A Jangada de Pedra* se aproxima do conto “Coisas”, de *Objecto Quase*, onde um acontecimento extraordinário implica um corte na normalidade mas não na possibilidade do livre movimento, o confinamento forçado de *Ensaio sobre a Cegueira* pode lembrar o

conto “Embargo”, onde a personagem que acompanhamos ao longo da narrativa é submetida a uma imposição espacial. Se ambas as abordagens resultam em deslocação de personagens, há até esse momento da diegese uma distância estabelecida entre a deambulação de *Jangada* e o espaço confinado de *Ensaio sobre a Cegueira*.

“Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho” (Saramago, 2008a: 9), medrou desse mesmo chão uma possibilidade. Com o seu gesto estabeleceu, involuntariamente, um limbo, que, como temos defendido, representa um ponto de abalo do sujeito, que o leva a partir à procura de um novo Ser e Estar. Perante determinado acontecimento extraordinário, a personagem remira-se, permitindo moldar-se ou reconstruir-se como ser humano, ultrapassando a vida passada. O capítulo inicial d’*A Jangada de Pedra* apresenta sumariamente aqueles que serão os protagonistas, não apenas do romance, mas da própria busca, sem que do seu passado se junte alguma informação relevante, nascidos da hora de um traço no chão:

(...) as vidas não começam quando as pessoas nascem, se assim fosse, cada dia era um dia ganho, as vidas principiam mais tarde, quantas vezes tarde de mais, para não falar daquelas que mal tendo começado já se acabaram, por isso é que o outro gritou, Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido (id:18).

Agora que estas personagens se juntam pela coincidência de acontecimentos insólitos, é do que poderá ser²², e não do que poderia ter sido, que se torna possível a sua história, numa tentativa de ultrapassagem do silêncio, simbolizada pelos súbitos latidos dos cães “que sempre tinham sido mudos” (id: 9). De forma repentina a terra começa a mover-se, e do seu movimento surge uma insubmissão. Note-se que, assim que os cães de Cerbère saíram “vociferantes” às ruas, eles que “nunca tinham ladrado” (id: 10), os homens que testemunharam a imprevista fala logo tentaram calar os animais, envenenando-os. Mas o movimento da Península é já irreparável, e com ele a insubmissão das cinco personagens que, em bando, deambularão sobre a terra que, ela própria, deambulará. A temática do labirinto, presente, como refere Ana Paula Arnaut²³, nas descrições de alguns espaços romanescos na obra do autor, volta a assumir neste romance um papel impulsionador.

22 É indiciadora a epígrafe do romance, citação de Alejo Carpentier “Todo futuro es fabuloso”.

23 “(...) essa imagem ancestral encontra-se objectivada, e por isso inevitavelmente presente, na descrição espacial que é feita, por exemplo, em romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Todos os Nomes* ou *O Homem Duplicado*” (Arnaut, 2008: 202).

Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guaivara não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está (id:18).

O mesmo fio de Ariadne surge em *Todos os Nomes*, não com o sentido de localização e segurança da mitologia, mas curiosamente invertido. Apesar de o chefe da Conservatória do Registo Civil estabelecer o uso obrigatório do fio de Ariadne para os funcionários que necessitassem de consultar o arquivo dos mortos, é pela perda deliberada dessas coordenadas de segurança que o funcionário senhor José inicia a sua aventura de descoberta para lá da monotonia do trabalho. Até esse momento a sua existência amorfa era apenas intercalada por uma pálida colecção de fotografias de figuras públicas. É quando o senhor José decide desafiar a autoridade dos seus superiores e lançar-se no labirinto da Conservatória durante a noite que descobre capacidades exploratórias em si desconhecidas, como a audácia de mentir sobre a própria identidade, para procurar informações relativas à sua investigação.

(...) de uma maneira ou outra, a ponta do seu fio de Ariadne, para usar a linguagem mitológica da ordem de serviço, era ali que estava, sem esquecer, também, a razoável probabilidade de viverem outras pessoas na casa, e entre elas se encontrar o objecto da sua busca (...) (Saramago, 2007: 52).

O fio de Ariadne é referido sempre que o senhor José, seguindo a sua vontade, assume algum propósito, partindo para uma acção que o retira do limbo da existência: “Desesperava o Sr. José de entrar no sono quando de repente lhe surgiu, sabe-se lá de que profundidades, como a ponta de um novo fio de Ariadne, a ansiada resolução” (id: 201). As resoluções do senhor José são movimentos disruptivos na sua vida que se apresentava tão linear no início da narrativa. A cada resolução – entrar na Conservatória fora do horário de expediente, roubar verbetes, forçar a entrada numa escola durante a noite, etc – o fio de Ariadne é referido, não como âncora, coordenada ou ponto de segurança, mas como propulsor de um caos do qual nascerá uma vida nova.

Novamente encontramos em *A Jangada de Pedra* essa inversão: o fio de Maria Guaivara não servirá para a determinação do espaço, mas para “enfim perder-nos” nessa deambulação que acompanhará a Península.

Ultrapassando a leitura eurocética e de “ressentimento histórico”²⁴ que pode ser feita do romance, procuramos focar-nos na representação da terra em busca de uma identidade. Esse pedaço de pedra movente, espaço de eventualidade, é a base na qual se estendem os cinco elementos do grupo em devir.

(...) quanto aqui se diz ou venha a dizer é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa, desde que ele seja bastante minucioso para conter informações aparentemente tão insignificantes, pois a virtude dos mapas é essa, exibem a redutível disponibilidade do espaço, previnem que tudo pode acontecer nele. E acontece” (Saramago, 2008a: 20).

A liberdade deambulatória das personagens coincidirá com a liberdade da jangada, ambas munidas de vontade, por enquanto não identificável e sem meta definida.

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, (...) sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda (...) começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (id:45).

Se o movimento da Península, sem imposições de estatismo aos seus habitantes, permite o movimento das personagens e assim os sucessivos encontros dos elementos que formarão um bando em peregrinação pelos territórios de Portugal e Espanha, não é, no entanto, essa abertura de caminhos que lhes outorgará, por si, uma completude de seres humanos. Assim que a Península começa a desprender-se do continente, perante os olhos incrédulos dos habitantes transfronteiriços de Espanha e França, logo os intervenientes decisórios, leia-se governos, e outros mais ou menos passivos observadores começam a calcular que possibilidades de exploração de recursos naturais ou atracções turísticas adviriam de um capricho tectónico, disputando se seria espanhola ou francesa a fenda, enquanto os habitantes de Cerbère, sem que fossem vistos nem achados nos cálculos, e “com mais razões do que ninguém” (id: 30), fugiam das suas casas em pânico e pasmo. Também Inglaterra preparava a fortificação de Gibraltar, “de modo a tornar o rochedo, em todo o seu perímetro, um bastião inexpugnável” (id: 49). A imediata preocupação de teor económico por parte das entidades dos dois países, relegando para uma zona de refugio as preocupações legítimas dos habitantes da Península, acompanha um processo de desumanização provocado pelo medo, e que surgirá também, de forma semelhante, em *Ensaio sobre a*

24 “Esse romance (...) em que arranco a Península Ibérica à Europa, não seria necessário dizê-lo, é o efeito, talvez último, de um ressentimento histórico. Provavelmente, só um português poderia ter escrito tal livro” (“Meditação sobre uma jangada”, in *Revista Blimunda* nº55, Dezembro de 2016).

Cegueira. Perante o temor, os peninsulares iniciam uma fuga desesperada para o continente, “[n]uma Babel furiosa de gestos e de gritos” (id: 40), com subornos, ameaças, tentativas de capitalização do medo e mortes, num comportamento que perdeu toda a sua humanidade e se resume a um estado animal. A terra que se lançou ao mar tem sobre si um conjunto de seres vivos exilados da condição de humanos.

Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Maria Guaivara, os cinco protagonistas do romance, andarilhos sobre o rochedo peninsular, agora ilha, encontram-se ao longo da diegese, somando a presença de uns à vida dos outros, um a um. A cada encontro o grupo vai aumentando, desde a visita de Joaquim Sassa a José Anaiço, que será ponto de partida da peregrinação. Até à última personagem que se somará ao grupo – incluindo o cão Ardent –, as junções de personagens, de cada vez que decidem partir em conjunto, dar-se-ão sempre num lugar limítrofe, fora da cidade, nas zonas fronteiriças, “depois das últimas casas” (id: 83), num processo que tanto se repete que merece o reparo do narrador:

Todos estes manejos têm decorrido sem assistência de curiosos porque, como outras vezes aconteceu desde o princípio deste relato, certos importantes episódios sempre se deram à entrada ou saída das vilas e cidades, e não dentro delas, como no geral caso acontece, e isto sem dúvida mereceria explicação, porém não somos competentes de dá-la, paciência (id:154).

Estes encontros em locais de transição representam o limiar das próprias personagens, a fronteira que também abrem entre o que foi e o que pode vir a ser, jangadas eles mesmos de uma cisão marcada pela vontade. O cão Ardent, que será guia das personagens, é o primeiro a ter uma acção da vontade, decidindo, sobre a brecha que se abria entre a Península e o continente, escolher a futura ilha:

Mas este cão, graças a Deus, não é dos que se acomodam às situações, a prova é que, de um salto, galgou o abismo, com perdão do evidente exagero vocabular, e achou-se do lado de aquém [o da Península], preferiu as regiões infernais, nunca sabemos que nostalgias movem a alma de um cão, que sonhos, que tentações (id:20).

Depois da fuga, desordenada e provocada pelo medo, teremos a peregrinação e a deslocação das massas que, questionando qual é afinal a sua condição, decidem partir “pisando ansiosamente a terra vermelha, (...) homens e mulheres levando às costas sacos, malas e embrulhos, ao colo crianças pequenas” (id: 100), para ocuparem os hotéis recentemente abandonados pelos turistas em fuga. É um movimento de reivindicação de quem não tinha casa, ou não a tinha suficiente, e via ali ao lado vazias

tantas. Invariavelmente, as autoridades logo lembram o muro que separa os homens da dignidade, e que até ali esteve invisível apenas por não ter sido necessário:

(...) a situação é crítica, a ponto de cercarem as forças da ordem os edifícios onde os insurrectos se amotinaram, entaipando portas e janelas, cortando os acessos, são como mouros sitiados, infiéis sem remissão que desrespeitaram o credo, tão pouco ligam aos apelos como às ameaças, sabem que depois da bandeira branca virá o gás lacrimogêneo (...) (id: 98).

Durante o efeito do espanto as pessoas constituem massas informes e inquietas, viajando a pé, sozinhas ou arrastando famílias inteiras, por zonas rurais ou auto-estradas, em demanda de uma vida nova sobre a terra velha que também decidiu procurar caminhos novos:

(...) quis Joaquim Sassa perguntar às pessoas para onde iam, e de todas a resposta foi a mesma, Vamos por aí, a ver o mundo. Não podiam elas ignorar que o mundo, o mundo imediato, em rigor, estava agora mais pequeno do que fora, talvez por isso mesmo se tornara realizável o sonho de conhecê-lo todo, e quando José Anaiço perguntou, Mas, então, a sua casa, o seu trabalho, respondiam tranquilamente, A casa lá ficou, o trabalho há-de arranjar-se, são coisas do mundo velho que não devem atrapalhar o mundo novo (id: 144).

Os êxodos e migrações vão perdendo o seu ímpeto, conforme a novidade da terra em movimento se vai tornando hábito, e as hordas vão voltando para as terras abandonadas. No entanto, quando os andarilhos começam a decidir voltar para suas casas, o grupo de três homens, duas mulheres e um cão resolve continuar a sua viagem, sem um destino específico, porque a vida anterior já não bastava. O sobressalto da terra colocou estas personagens em questionamento, mostrou-lhes a evidência do exílio da sua existência. Perante isto, juntaram-se as vontades de não querer voltar para “o princípio do último regresso” (id: 245).

Enquanto a abordagem de *A Jangada de Pedra* comporta liberdade de deambulação, embora sujeita à circunstância de uma península que passou a ser ilha, o romance *Ensaio sobre a Cegueira* terá a imposição espacial de um confinamento forçado. Assim que os primeiros casos de uma estranha cegueira branca se multiplicam indiciando um padrão epidémico, o governo decide avançar com a recolha imediata de “todos os cegos de que havia notícia, e também um certo número de presumíveis contagiados” (Saramago, 2010a: 60), sem pestanejar com qualquer indecisão relativa aos direitos fundamentais desses cidadãos abruptamente atacados de cegueira. Perante a excepção, a reacção do

poder consiste em reduzir os cegos – atordoados pelo ataque de uma casualidade anormal e demasiado recente para poder ser racionalizada – à condição de animais.²⁵

(...) do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver. Estas mesmas palavras, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. Agora falta decidir onde os iremos meter (...) (id: 58).

Atente-se no pormenor de o citado diálogo ser mantido entre um ministro e o presidente da “comissão de logística e segurança, nomeada rapidamente para o efeito” (id). A segurança que se previa manter era, não a dos cegos, cujo único inimigo do momento era a incapacidade de visão, mas a segurança dos restantes cidadãos que se mantinham inseridos na sociedade, como se os cegos constituíssem uma ameaça ao funcionamento da organização social. Procedendo à colocação dos cegos do lado de lá de um muro e de um portão, seria supostamente mantida a segurança daqueles que permanecessem do lado de cá, rezando para não encontrar o azar de abrirem os olhos para uma luz branca, casualidade que lhes valeria a imediata expulsão da sociedade e a condução forçada para o espaço limitado de um manicómio dividido, entre os pacientes e os possíveis contagiados, por uma espécie de “terra-de-ninguém” (id: 59) através da qual se faz um movimento que não significa escolha nem acção da vontade, mas sujeição a um acaso a que nenhum dos ocupantes do manicómio quer ser submetido.

Dentro do próprio confinamento, que já estabelece uma fronteira entre o mundo e o simulacro de existência do interior do manicómio, há um conjunto de espaços limítrofes impostos pelas forças decisórias que se mantêm no exterior, desde o governo ao exército que observa e garante o confinamento dos cegos, obstáculos físicos que funcionam como cercas – “olhava desesperada [a mulher do médico] a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma” (id: 228) – mas também fronteiras intangíveis e, no entanto, não menos opressoras:

25 “(...) círculo vicioso em que as medidas excepcionais que se trata de justificar pela defesa da constituição democrática são as mesmas que levam à sua ruína” (Agamben, 2018: 21).

Chegando ao átrio [a mulher do médico], aproximou-se da porta que dava para a cerca exterior. Olhou para fora. Por detrás do portão havia uma luz, sobre ela a silhueta negra de um soldado. (...) o soldado só dispararia se ela, tendo descido a escada, se aproximasse, depois de um aviso, daquela outra linha invisível, que era, para ele, a fronteira da sua segurança (id: 204).

Os confinados não têm coordenadas de tempo – relógio ou calendário – nem de espaço – nunca é referido em que ponto exacto da cidade se encontra o manicómio. Após fazer uma volta de reconhecimento pelo edifício, a mulher do médico refere que estão “num manicómio” (id: 61), esvaziando qualquer possibilidade de localização que poderia ser sugerida se utilizasse o artigo definido dizendo “no manicómio”. À sua perda de coordenadas junta-se a imundície, a fome, a violência e o abandono de uma sociedade que exila e animaliza os homens até não saberem mais se o mundo ainda existe.

Quando chegaram ao átrio da entrada, a mulher do médico encaminhou-se para a porta, devia querer saber se ainda haveria mundo. Ao sentir a frescura do ar, a criada do hotel lembrou assustada, Não podemos sair, os soldados estão lá fora (...) (id:233).

Após saírem do manicómio destruído pelo fogo, seis personagens, guiadas pela “dos olhos que vêem” (id: 287), estão de regresso ao “labirinto dementado da cidade” (id: 283), que de cidade apenas mantém os alicerces e o betão. Neste ponto do romance há uma simplificação da descrição, que cria um contraste entre a constante explicação do espaço do manicómio e a praticamente ausente descrição da cidade. Esta última é uma matéria informe, tão cinzenta quanto o manicómio, sem os traços humanos e caracterizadores de uma cidade. Se os homens não podem vê-la, ela não existe como entidade destacável. Pelos olhos da mulher do médico, única personagem que manteve a visão, é a ausência de um existir humano, o apagamento das características palpáveis que estabelecem a identidade de um e num espaço, uma reprodução do manicómio em expansão horizontal e vertical:

A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo (...) e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar (id: 304).

Terminado o exílio do mundo provocado pelo confinamento num edifício de quarentena, as personagens vão encontrar o exílio de um mundo que deixou de o ser, onde as ruas não constituem veículos de expansão e movimento, mas mais um obstáculo para uma multidão de cegos que nem à

memória podem recorrer para ultrapassar o labirinto das ruas, pois esta “apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar” (id: 283).

Nem uma pálida luz nas janelas, nem um reflexo desmaiado nas fachadas, o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo (id: 353).

Seres humanos tornados animais, tolhidos entre a memória de um tempo em que se pensavam humanos e a impossibilidade de exercerem essa memória. É representativa a reacção de estranheza e decepção da mulher do médico, única pessoa que pode ver a diferença entre a memória e o presente, quando volta à sua rua, agora imunda e prenhe de cegos à deriva, e percebe que “inconscientemente acreditara que, por ser a sua, a encontraria limpa (...) que os seus vizinhos estariam cegos dos olhos mas não do entendimento” (id: 346). Aos cegos, presos num limbo depois de circunscritos às medidas reduzidas de um edifício, resta-lhes apenas, agora espalhados pela cidade, ser matilhas obcecadas com a necessidade de encontrar comida, a custo de qualquer comportamento lupino.

Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver, E as pessoas, como vão, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver (...) (id: 314).

O sentimento de exílio mantém-se fora do manicómio. Para todos os cegos é a barreira da cidade transformada em labirinto inescrutável; para a mulher do médico é a visão da fronteira que separa aquela “horda primitiva”²⁶ da Humanidade.

No entanto, o grupo de pessoas seguido ao longo da narrativa destaca-se pela tentativa de manter tanto quanto possível as características humanas que possam distingui-las da animalidade, guiado pelos únicos olhos que ainda são úteis, desde o manicómio até às indistinguíveis ruas da cidade: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (id: 156). A percepção da barreira que separa os homens da sua humanidade é o ponto de diferenciação entre o grupo e as hordas de cegos perdidos pela cidade:

26 “Regressámos à horda primitiva, disse o velho da venda preta, com a diferença de que não somos uns quantos milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarado e exaurido” (Saramago, 2010a: 331).

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (id: 423).

A reflexão das personagens colocadas perante a evidência do seu exílio e a consequente procura de um espaço onde exercer o existir Humano é o ponto de aproximação das abordagens de *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*.

Como temos vindo a defender ao longo desta dissertação, o sentimento de exílio das personagens, quando estas se apercebem colocadas num limbo, resulta em movimentos de errância em modo de reivindicação. Assim acontece nos dois romances referidos, apesar dos diferentes espaços em que se encontram as personagens e das circunstâncias notoriamente dissemelhantes, no plano da dignidade humana e da violência objectiva, que são mais problemáticos no caso da epidemia de cegueira. Se as personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* iniciam uma errância pela cidade depois de efectivamente fechadas numa quarentena imposta, as personagens de *Jangada*, mesmo preservando o seu direito de livre deslocação, manterão o sentimento de exílio da existência possível por cumprir, como se o mundo fosse um eterno lazareto, e por isso se lançam ao caminho em demanda de uma nova vida:

(...) há por cima de nós um lume vivo, assim como se o homem, afinal, não tivesse de sair com históricos vagares de animalidade e pudesse ser posto outra vez, inteiro e lúcido, num mundo novamente formado, limpo e de beleza intacta (...) (Saramago, 2008a: 319).

Esse “mundo novamente formado” espelha-se na onda de gravidezes que de chofre são declaradas pelas mulheres da Península, como se uma só fecundação atravessasse a terra, nascida de um desejo colectivo de fazer brotar um mundo novo:

(...) a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os humanos úteros das mulheres ocupassem, acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente (...)” (id).

As personagens de *Jangada* têm um território aberto para procurar o que nele ainda não encontraram, com a variante de terem sob os pés um pedaço de mundo que também vai à procura. Podem, por isso,

dizer, como Roque Lozano, o viajante acompanhado de um burro com o qual o grupo se cruza no início da jornada: “a casa está sempre onde estiver a terra” (id: 311).

Para as personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* a casa não é apenas sítio de chegada, assumindo-se como um meio impulsionador, ponto intermédio para uma próxima partida. Sendo o espaço de habitação uma das coordenadas de identidade de um ser humano, os elementos do grupo, que procuram fugir à animalização, tratam a casa da mulher do médico e deste com a brandura e solenidade de quem voltou à sua própria casa após uma prolongada ausência – o momento da partilha da água pelos do grupo, sentados em volta da mesa, como num ritual, é simbólico dessa apropriação da casa como lar, com, “no centro da mesa, a candeia (...) como um sol rodeado de astros brilhantes” (Saramago, 2010a: 359). No entanto, no meio do embrutecimento e da sordície, e com a incapacidade de voltar a uma casa que não é visível, e logo não reconhecível, a referência do lar deixa de ter qualquer valor, andando os cegos espalhados por casas desconhecidas, igrejas, praças, jardins e estabelecimentos comerciais. Alheados do sentido de propriedade, os membros do grupo mantêm o lar como âncora de ligação a uma memória de humanidade, mas voltam sempre a vaguar, ao contrário dos outros cegos, que vão fixando nichos nos raros locais onde encontram comida ou em locais onde nada encontram e, no entanto, permanecem. O grupo de pessoas que se fixaram no interior da igreja onde as imagens sacras têm os olhos vendados mantém-se estático até ao momento da evidência da impossibilidade de redenção²⁷. Logo que ficam a saber que têm à sua frente a cegueira de deus, e portanto estão sozinhos, passam do estatismo à fuga desenfreada, surgindo assim novamente o seu carácter animal. A mulher do médico, mentora do grupo de errantes seguidos ao longo do romance, abandonará calmamente a igreja para voltar às ruas onde continuará a procurar uma réstia de existir humano. Como escreve Maria Alzira Seixo a propósito de *Ensaio*,

(...) o meio em que vivem (...) é um meio de imundície física e de miséria moral, quer durante a clausura, quer durante a fuga, embora durante a fuga se concretizem, por parte do grupo das personagens que acompanhamos, algumas orientações de emersão em relação ao ambiente circundante (1999: 112).

Essa rara “emersão” é possibilitada pela errância que, em certo ponto, procura ultrapassar a memória do aviltamento a que foram submetidos nos limites do manicómio: “Mesmo que seja preciso

²⁷ Quando entra na igreja, a mulher do médico apercebe-se das imagens com os olhos vendados. A enumeração de todas elas é feita em tom de ladainha, com a repetição da frase “e tinha(m) os olhos tapados” (Saramago, 2010a: 411). Se o numinoso apresenta uma imagem de cegueira, Deus também não vê, e portanto não há diálogo possível para retirar os homens da sua condição de cegos.

dar a volta ao mundo, essa era a proeza que eles estavam cometendo agora, iam para casa pelo caminho mais longo” (Saramago, 2010a: 372).

A errância como procura é característica dos dois romances. Hordas movem-se como ondas pela geografia concebível de cada um dos romances, tendo ambos uma lupa que acompanhará um pequeno grupo de pessoas cuja movimentação é nutrida de um sentido de busca, e não só de fuga. Enquanto na *Jangada*, romance que surge primeiro na cronologia do autor, as personagens têm a ajuda da terra que com elas viaja – “mas em deriva, e segundo parece afinal, e de forma transcendente, em atitude de busca também” (Seixo, 1999: 166) –, transmitindo assim uma noção feérica de companheirismo de “uma Arca de Noé que guarde o melhor que a humanidade contém, em seres, em gestos de conhecimento” (id), em *Ensaio sobre a Cegueira* a terra é neutra, espectadora envergonhada das barbáries do Homem, ao qual restará procurar sozinho sobre um chão que não o acompanha. Mas a deambulação, a errância e o movimento, seguindo características que vêm do “Período Formativo” do autor, estão inevitavelmente presentes, pois é quando deixa de procurar a terra que o homem morre:

(...) e então Pedro Orce disse distintamente, palavra a palavra, Já não a sinto, a terra, já não a sinto, os olhos dele escureceram (...) Maria Guaivara com levíssimos dedos fez descer as pálpebras de Pedro Orce, disse, Está morto (...) (Saramago, 2008a: 327).

3.2 Dos espaços identificados ao *utopos*

A terra de *A Jangada de Pedra*, viajante à procura, como os homens que a pisam, é um espaço de busca de identidade. Assim, a diegese apresenta um conjunto de coordenadas bem definidas, com a indicação dos movimentos e localização das personagens ao longo da sua deambulação: do norte de Portugal ao Ribatejo, Orce, Venta Micena, Lisboa, Ereira, Galiza, Andaluzia, etc. As personagens sabem exactamente as suas coordenadas a cada momento, mesmo andando numa deambulação não programada e sem chegada definida:

Novamente a caminho, sempre para o norte, em certa altura José Anaiço disse, era a Pedro Orce que se dirigia, A continuar assim vamos entrar em Espanha, voltamos à tua terra, A minha terra é a Andaluzia, Terra e país são tudo o mesmo, Não são, podemos não conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa terra (...) (id: 178).

A estas coordenadas se junta a memória colectiva, que funciona como âncora do sujeito perante o mundo e a comunidade em que está inserido. Quando José Anaiço e Joaquim Sassa chegam a Granada, são confrontados com a estranheza da sua viagem àquelas terras onde só viajam os que procuram um vestígio de humanidade quase esquecido:

Porque a Orce, geralmente, só vão desses, há anos foi descoberto, lá perto, em Venta Micena, o europeu mais antigo de que há registo, Um europeu inteiro, perguntou José Anaiço, Só um crânio, mas velho, com idade entre um milhão e trezentos mil e um milhão e quatrocentos mil anos (...) (id:78).

Durante a peregrinação, os membros do grupo, sentados à volta de uma fogueira, recuperam a tradição de contar histórias, passando um testemunho verbal que mantém e reforça essa memória colectiva, quando Pedro Orce conta a batalha de Villalar e José Anaiço resgata da sua memória colectiva a batalha de Alcácer Quibir. Ao longo do romance um conjunto de momentos históricos são recuperados pela boca das personagens, criando uma identificação colectiva para o grupo em viagem.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* não encontraremos qualquer referência que possa remeter para uma memória colectiva, deixando às personagens uma superfície escorregadia na qual não poderão fixar-se ou encontrar pontos de referência na sua tentativa de fuga da abjecção. Pelo contrário, a simples referência a um local de confinamento não identificado apelará à memória colectiva do próprio leitor, que associa confinamento a campos de barbárie onde se sugava do ser humano toda a humanidade, restando um corpo sonâmbulo e remetido às necessidades básicas, sempre insuficientemente satisfeitas.

Utopos, o lugar que não é ou que não existe, projecção de desejos profundos de felicidade universal e sem qualquer tipo de contingência, de onde deriva a utopia associada a lugar perfeito, logo irreal. Consideraremos aqui o termo na sua concepção original de lugar que não é. Ao contrário de *A Jangada de Pedra*, onde, como vimos, todos os movimentos das personagens são identificados e localizados, a ponto de ser possível desenhar um mapa das suas deslocações dentro da Península, em *Ensaio sobre a Cegueira* nenhuma referência é feita com possibilidade de gerar uma localização. A cidade de *Ensaio* é sinédoque da humanidade, não tendo por isso topónimo ou características atribuíveis a alguma cidade específica conhecida do leitor, tendo no entanto tudo aquilo que qualquer cidade tem em exterioridade: prédios, praças, jardins, igrejas. Inidentificável, guarda ainda dentro de si o manicómio, cujas camaratas, corredores tétricos e janelas junto ao tecto mais afastam a capacidade de

estabelecer qualquer ligação com o espaço geográfico. Ainda dentro da cidade, e como num casulo, encontramos filamentos de espaços indistinguíveis: caves de supermercados, estabelecimentos comerciais com todas as prateleiras vazias, casas todas iguais do pó acumulado pela ausência, e em microcópia até mesmo os elevadores:

(...) o presidente do conselho de administração (...) viu cegar o ascensorista que o acompanhava, ele próprio perdeu a vista uma hora depois, e como a energia não voltou e os casos de cegueira dentro do banco se multiplicaram nesse dia, o mais certo é que os dois ainda lá estejam, mortos, escusado será dizê-lo, fechados num túmulo de aço (...) (Saramago, 2010a: 342).

Num espaço onde não há nenhuma possibilidade de ligação identitária, também a morte não tem localização. No lugar que não existe, os corpos não voltam à terra. Em contraste, em *A Jangada de Pedra*, o corpo de Pedro Orce é levado em caravana pelos do grupo, duzentos quilómetros até Venta Micena, lugar onde nasceu, para aí ser sepultado sob a vara de negrilho de Joana Carda, fechando o processo de busca de identidade que tinha sido iniciado na peregrinação pela terra da Península.

A falta de coordenadas topográficas de *Ensaio sobre a Cegueira* é acompanhada pela linguagem impalpável e indiscutível, da qual não se consegue retirar qualquer possibilidade de refutação ou questionamento. A única comunicação conhecida por parte das autoridades de *Ensaio sobre a Cegueira* é feita apenas após o confinamento no manicómio, não havendo até aí uma tentativa de explicação, coordenação e apaziguamento, quando ainda apenas uma parte da população tinha sido atingida pela súbita cegueira. Após a condução forçada a um edifício incapaz de acolher centenas de cegos, a primeira comunicação chega com uma linguagem apressada, paternalista, lotada de chavões e lugares-comuns, aforística, apresentada de forma sentenciosa e com enumeração por tópicos, forma raramente utilizada num diálogo, reforçando a barreira entre o emissor e o receptor, tornando ainda mais vaga a capacidade de ancoragem àquele espaço que ninguém nomeia ou indica qual seja, desamparando, também através da linguagem, aqueles cegos anteriormente abandonados do lado de fora da sociedade:

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante (...). A palavra atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever (...). Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas (...), segundo, abandonar o edifício

sem autorização significará morte imediata, (...) décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias (...). O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever (id: 64-66).

O reparo relativo à repetição daquela mesma comunicação fecha por completo qualquer ideia de esclarecimento que os ouvintes pudessem ainda alimentar no futuro. O que souberam até aí é tudo o que saberão: nada. Qual é exactamente esse dever que se suporia bilateral não se sabe, ficando portanto estabelecido como unilateral. A intervenção termina com um impessoal e até mesmo ridículo “Boas noites” (id).

Em *A Jangada de Pedra* temos também os discursos paternalistas e abstractos do poder, com expressões que merecem comentário por parte do narrador: “os governos garantiram formalmente que a situação não autoriza excessivas preocupações, estranha linguagem” (Saramago, 2008a: 43). No entanto, é um discurso menos taxativo e unilateral do que o de *Ensaio sobre a Cegueira*, deixando este a pairar a possibilidade de diálogo, reagindo de seguida ao “descontentamento da opinião pública” (id) e voltando a novas comunicações ao longo do romance. Por outra parte, circulará sempre informação relativa ao que vai acontecendo com a Península desde a mais pequena fenda no solo até à ilha galgando o mar. Exceptuando “os interiores fundos e profundos, onde os jornais não chegam e a televisão custa a entender” (id: 37), e que sempre ficam na penumbra, há uma profusão de informações a circular, desde entrevistas a representantes das mais diferentes áreas, passando por pessoas que contam casos insólitos possivelmente relacionados com a estranha rachadura no continente, e que permitirão o encontro entre Joaquim Sassa, José Anaiço e Pedro Orce, que assim ficaram a saber da existência de cada um deles, condição essencial que impulsionará a sua deambulação. Curiosamente, é também depois de ouvir um locutor afirmar na televisão, reagindo às grandes movimentações de pessoas em direcção ao mar, “garantimos aos nossos espectadores que na costa não há nada para ver” (id: 94) que Pedro Orce decide prontamente dizer a Joaquim Sassa e José Anaiço “Se tiverem um lugar para mim, vou com vocês” (id). É do possível confronto entre informação e desejo de ver, que nasce o movimento em *Jangada*, o que não é sequer imaginável na clausura autoritária e sem explicação que encontramos em *Ensaio sobre a Cegueira*.

De *A Jangada de Pedra* para *Ensaio sobre a Cegueira* há um afunilamento da topografia dos romances.

3.3 Da nomeação às personagens sem nome

O nome de uma personagem, como o nome dos indivíduos, comporta um sistema de significação e pertença. Através do nome podemos mencionar directamente um indivíduo, assim o distinguindo num grupo de sujeitos, ou associando a determinadas acções. Como já foi escrito em diferentes estudos sobre a obra do autor, os nomes assumem em José Saramago uma importância elementar. Vários são os escritos do autor, de crónicas a poemas e romances, onde é mencionada directamente a questão do nome, posta como problemática, não se limitando a considerá-los como um acaso que, cabendo aos humanos em sorte, também, evidentemente, calharia às personagens. Como escreve José Henrique Finol: “Sem dúvidas, desde o ponto de vista semiótico, tal como assinala Saramago, a existência cultural e social é dada ao corpo, com sua simples forma no mundo, mas verbalizada em e graças ao nome” (2016). É por isso importante reparar na forma como os nomes aparecem, ou não aparecem, nos dois romances de Saramago que aqui vimos estudando, e de que maneira também essa presença ou ausência, significativas, indiciam exílios.

Para as personagens de *A Jangada de Pedra*, o abismo que se abriu entre as terras de Espanha e de França, desatando a Península do continente, constitui um abismo entre o passado e o futuro das suas próprias vidas. De existências sem grandes percalços, como a de José Anaiço, solitárias como a de Pedro Orce ou presas a famílias conservadoras e divórcios tortuosos, como no caso de Joana Carda, as cinco personagens do grupo passarão a procurar uma nova vida, como se a estrada subitamente aberta pelo movimento da Península fosse uma estrada de Damasco. Sendo as suas viagens e deambulações processos de procura e reforço identitários, os nomes estarão muito presentes ao longo do romance. A primeira secção, respeitando a prática do autor, que não estabelece capítulos, apresenta as cinco personagens que serão acompanhadas ao longo da narrativa. Para isso oferece entre um e dois parágrafos a cada uma delas, onde são introduzidas através de apresentações sucintas, com os seus nomes a abrirem as frases iniciais de cada parágrafo. Apesar de os nomes merecerem muitas vezes os comentários e apartes do narrador ao longo da obra de Saramago, a exposição de personagens introduzidas e identificadas em modo de enumeração não será prática comum do autor, que geralmente traz os nomes para a história depois de nos ter já levantado o véu dos humanos que os transportam ou da peripécia em que se verão envolvidos.²⁸ Apesar da indicação dos nomes, não há mais nenhuma

28 O senhor José, personagem principal de *Todos os Nomes*, só terá direito a nomeação depois de uma descrição pormenorizada da Conservatória Geral do Registo Civil, sendo introduzido na narrativa com um ocasional “Sr. José, substitua-me aquelas capas” (2007: 17), frase que fecha o parágrafo e a secção, deixando por esclarecer quem é esse José.

informação, nessa secção inicial, acerca de quem são e, principalmente, quem tinham sido até àquele momento as personagens dignas de apresentação tão precoce. Mais adiantados na narrativa, encontraremos algumas sugestões relativas a esta questão dos nomes: “para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome” (Saramago, 2008a: 71). Após a sentença desta frase, que termina o parágrafo, o seguinte será iniciado com os nomes de duas personagens “Joaquim Sassa e José Anaiço”, que nesta hora em que são referidos já vão a caminho de Orce, tendo parado em Aracena para recobrar forças. Nomes já as personagens levam consigo desde a abertura do romance, é necessário agora que “homem as veja”, e é por isso que partem. Como escreve novamente Maria Alzira Seixo:

O percurso em torno do nome é explicitado em termos de viagem, e a insatisfação (ausência de termo, justamente) dele decorrente, manifesta-se na imposição do “horizonte” que é, simultaneamente, um vazio e uma sugestão de plenitude (...) O nome, em termos de incompletude, é um justificativo de percurso e de deslocação, de perplexidade pela descoincidência e de busca de um encontro. O seu desajustamento ou a perspectiva da sua natureza motivadora partem de uma localização determinada, que é a da junção inconsútil do nome com a sua entidade (1999:165-166).

Quando José Anaiço é visitado em sua casa por Joaquim Sassa, que lhe fala do estranho caso da pedra por si lançada a uma distância inacreditável, José Anaiço ouve-o sem se aperceber de qualquer necessidade de saber o seu nome. Apenas quando Joaquim Sassa termina o relato, que em extravagância se aproximava do seu caso de perseguição por um bando de estorninhos, José Anaiço sente essa necessidade.

Desculpe vir incomodá-lo a esta hora, Não é tarde, disse o professor, mas teve de elevar a voz porque os estorninhos, sobressaltados, levantaram um coro de protesto ou de alarme, É mesmo por causa deles que eu gostaria de lhe falar, Deles, quem, Dos estorninhos, Ah, E duma pedra que atirei ao mar, muito mais pesada do que podiam as minhas forças, Como se chama, Joaquim Sassa, É a pessoa de quem falam na rádio e na televisão, Sou eu, Entre. (Saramago, 2008a: 61).

Em vez de uma reacção exclamativa, que aproximasse o espanto dos dois homens, a pergunta procura dar o homem ao nome, já que o nome tinha chegado a casa de José Anaiço antes de lá chegar o próprio Joaquim Sassa.

Ao longo da viagem das duas mulheres e três homens haverá muitas vezes o regresso à questão dos nomes, problema que sempre acompanha a sua procura identitária. Também Joana Carda o diz,

quando um cão desconhecido, que só mais tarde se chamará Constante, e que nós sabemos ter-se antes chamado Ardent, se junta ao grupo: “Que nome lhe terão dado, mais tarde ou mais cedo, é inevitável, vamos sempre à questão dos nomes” (id: 168). Apesar de Ardent-futuro Constante só ter direito a nome quando Maria Guaivara já se tiver juntado ao grupo (precisamente por acção de Constante, guia e farol dos outros quatro elementos), será considerado desde a sua chegada como uma entidade.

(...) é o último dia do mês, depois de amanhã terei de voltar ao trabalho, mas não, isso não pode ser, como é que eu iria aqui deixar José e Joana, Pedro e o Cão, não têm nenhum motivo para quererem acompanhar-me, e se levo o Dois Cavalos vão ter grande dificuldade em voltar (...) (id: 190).

Repare-se que não é apenas o Cão que, como as restantes personagens, tem um nome próprio, grafado com a caixa alta inicial. Também Dois Cavalos, o carro de Joaquim Sassa, que vê o seu modelo virar nome e assim identidade. Este Dois Cavalos será mais tarde substituído por dois cavalos, que, ao contrário do carro e do cão, não terão direito a um nome atribuído desde o início. Todas estas personagens surgirão na narrativa como viandantes por sua própria decisão. O cão Ardent decidiu, por sua vontade, e enquanto olhava para a frecha que se abria entre França e Espanha, saltar para a banda de cá e ficar na Península, onde mais tarde guiará os membros do grupo até ao encontro com Maria Guaivara, que fecha as contas. Também Dois Cavalos, porque acompanha Joaquim Sassa desde o momento primordial em que este, sozinho, decide ir à procura de José Anaiço para iniciar aquela que se tornará uma viagem sem fim, é quase munido de vontade e por isso tem nome. Só a galera dos dois cavalos, e porque é recurso apressado pela necessidade de fuga, e os cavalos escolhidos à força por única opção serem, não terão direito a nome desde o início da sua entrada na narrativa. Mais tarde, quando passa a ser veículo de deslocação do grupo, nascido de uma vontade de todos eles, lhe nasce também o nome, agora recuperado: Dois Cavalos. Finalmente, quando a viagem é já o modo de vida de todos eles, os cavalos que constituem a galera terão também os seus nomes:

Os nomes Pig e Al inventara-os Joaquim Sassa, tendo em conta que estes Dois Cavalos não são como os do automóvel, que esses, vivendo tão juntos, não se distinguiam, e ambos queriam o mesmo e ao mesmo tempo, ao passo que os de agora são diferentes em tudo (...) (id: 259).

Em *A Jangada de Pedra* os nomes medram com o estímulo das vontades. O nome de Joaquim Sassa é o primeiro a entrar em casa de José Anaiço, depois de Sassa ter decidido empreender uma

viagem em busca de Pedro Orce, que por sua vez fora de Orce a Granada para ir à televisão dizer que sentira, sim, tremer o chão sob os seus pés, ao contrário da opinião geral. Quando todos os membros do grupo andam finalmente em peregrinação, Joaquim Sassa pergunta: “Como se pode olhar uma coisa sem lhe pôr nome” (id: 87) e José Anaiço, lembrando-se talvez desse encontro inaugural, responde: “tem de se esperar que o nome nasça” (id).

No espectro oposto à abordagem de *A Jangada de Pedra* encontramos *Ensaio sobre a Cegueira*. Se em *Jangada* havia um processo de humanização impulsionado pela viagem, aqui teremos um processo de desumanização exponenciado pela prisão forçada do manicómio. Enquanto as personagens se afundam gradualmente no horror e se diluem na indiferenciação provocada pela luz branca que tudo inundou, as suas características humanas vão sendo apagadas e com elas a identidade. Há por isso uma gradual ineficácia do nome, que se torna enfim inutilidade.

(...) tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes (...) nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, (...) o resto não conta, é como se não existisse (Saramago, 2010a: 82).

Há uma dupla obliteração dos nomes, além daqueles que não chegam a ser pronunciados dentro do manicómio por terem deixado de ser humanos os seus ocupantes, aqueles que não são ditos na narrativa, utilizando designativos para as personagens: a mulher do médico, o médico, o rapazinho estrábico, o homem da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, etc. Recordamos aqui a explicação dos nomes que já havia surgido em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “a vacuidade de essas curiosas palavras que são os nomes, as mais vazias palavras se não lhes metemos dentro um ser humano” (Saramago, 2002: 545). Se em *O Ano de 1993* não encontrávamos nomes nas personagens, com intuito de tornar mais brutal uma sociedade despótica e distópica²⁹, em *Ensaio* há já uma evolução: as personagens que seguimos em *Ensaio* têm apenas designativos que são, no entanto, suficientes para que possamos identificá-las, pois as vimos seguindo desde o primeiro homem declarado cego e sabemos que aquelas pessoas tentam descobrir o humano que levam dentro, não só no manicómio, mas essencialmente na errância pelos destroços da cidade. A mesma forma de identificação das personagens será utilizada num romance posterior – *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) –, onde podemos considerar que a ausência de nome das personagens procura demonstrar que, apesar de já terem ultrapassado a

29 “ (...) não é possível deixar escritos os seus nomes porque eles próprios os haviam esquecido (...)” (Saramago, 2018c: 61).

epidemia de cegueira branca, continuam a não poder cumprir-se como humanos na sua completude. Depois da cegueira estão sujeitos a um sistema castrador e um poder político intransigente perante os cidadãos que decidem aplicar a sua capacidade de reflexão e conseqüentemente votar em branco de forma colectiva. Mas voltamos a encontrar aqui as mesmas personagens identificadas por designativos – a mulher do médico, o médico, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, o primeiro cego – e não há qualquer confusão ou dúvida de quem sejam elas, mais facilmente identificáveis do que seriam uns denominados José ou Maria. A sua identidade continua a ser procurada numa espécie de sofreguidão silenciosa, que não terminou aquando do fim da epidemia.

O facto de as personagens não terem nome é um indício dessa busca de identidade individual que, nem por isso, deixa de ser colectiva (...) como se a busca de identidade passasse necessariamente por uma indiferenciação a partir da qual fosse possível encontrar a especificidade do nome que cada um tem (Martins, 1999: 98).

Da nomeação de *A Jangada de Pedra* ao nivelamento pela ausência de nomes de *Ensaio sobre a Cegueira*, encontramos nos dois romances aquilo que se poderia chamar uma apresentação do Homem em função da sua própria desumanização ou procura de humanização, nascendo daí os nomes que a si mesmo dará, reforçando o seu papel, como refere Maria Teresa Simões:

E ninguém pode negar a importância que o escritor atribui ao nome próprio, disso são prova todos os nomes de personagens que preenchem as tessituras dos universos dos romances desde *Levantado do Chão* até *Ensaio sobre a Cegueira*. O facto de neste último romance se impor a ausência de antropónimos não significa forçosamente que estes tenham perdido o seu valor para o escritor. Pelo contrário. É justamente porque eles continuam a estar carregados de um valor fundamental que Saramago faz questão de os esquecer (apud Silva, 2009: 264).

Conclusão

Esperamos com esta dissertação ter trazido algo novo de um prisma de observação da obra de Saramago que consideramos essencial. Das crónicas e contos do “Período Formativo” aos romances de um só protagonista – p. ex. *Todos os Nomes* e finalmente aos romances de multidão – p. ex. *Ensaio Sobre a Cegueira*, *Ensaio Sobre a Lucidez*, há exílios e limbos, questionamento e (re)acção que sempre se traduz em movimento. Personagens que, perante muros, se olharam e olharam o espaço envolvente e se enfiaram, personagens vivas como rios, que “se uma vez por outra levanta[m] a voz, foi só porque lhe[s] puseram adiante um dique, uma barreira” (Saramago, 2018b:48). Esperamos ter mostrado que indiferença e estagnação são o anormal na obra do autor, o contranatura: “As mortas, porque tinham morrido, deixaram-se ficar, com aquela inabalável indiferença que as distingue da restante humanidade” (Saramago, 2008b:30). A inabalável indiferença é a cegueira branca do mundo.

Aquilo que tentámos demonstrar é o caminho de uma obra que vai desde o suicídio de Domingos Mau-Tempo, que se enforca num descampado “quase à vista de Monte Lavre”, “essa terra maldita, da dor de estar nascido”, até Pedro Orce enterrado num vale – depois de atravessar a terra que, em movimento também, não guarda mais a maldição –, com uma vara de negrilho a reverdecer sobre os seus olhos que agora só vêem para dentro; é Maria Guavaira desfazendo o novelo de uma espera desconhecida, Penélope ao invés, senhora de uma ilha que não basta e por isso companheira de viagem de andarilhos recém-chegados, que novamente abalam em busca de outra Ítaca. É a Humanidade sentada na soleira que sempre se levanta para ver o que há do outro lado, é afinal o sangue a murmurar como um rio:

“A história acaba aqui. Ninguém soube mais de Alice e do rapaz. Há quem diga (e eu acredito) que andam pelo mundo a ensinar qualquer coisa que as pessoas não entendem muito bem. Mas depois de eles se afastarem, essas pessoas ficam pensativas e olham pela janela, talvez à espera do pássaro azul, enquanto o sangue lhes vai murmurando dentro das veias, como um rio. O último comunicado oficial diz que estão a dar-se grandes transformações” (Saramago, 2018b: 101).

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 1998. *O poder soberano e a vida nua – Homo Sacer*. Lisboa: Editorial Presença.
- Agamben, Giorgio. 2018. *Estado de Exceção*. Lisboa: Edições 70.
- Arias, Juan. 2000. *José Saramago: O Amor Possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Arnaut, Ana Paula. 2008. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- Arnaut, Ana Paula. 2011. “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)”. *IPOTESI*, v. 15, n. 1, pp. 25 -37.
- Costa, Horácio. 1997. *José Saramago – O período formativo*. Lisboa: Caminho.
- Diogo, Américo António Lindeza. 1999. “O Ano de 1993: representação e poder”, in *José Saramago: O Ano de 1998*. Varela, Joana Morais (dir.), Colóquio Letras, N.ºs 151/152, Janeiro-Junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-77.
- Dufrénois, Huguette e Christian Miquel. 1996. *La philosophie de l'exil*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Finol, José Enrique. 2016. “As semióticas do nome: identidade e anonimato na obra de José Saramago”, *Revista de Estudos Saramaguianos*, nº3, Janeiro, pp.11-32.
- Gómez Aguillera, Fernando (org.). 2010. *José Saramago Nas Suas Palavras*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Martins, Adriana. 1999. “A crónica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance”, in *José Saramago: O Ano de 1998*. Varela, Joana Morais (dir.), Colóquio Letras, N.ºs 151/152, Janeiro-Junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 95-105.
- Reis, Carlos. 1998. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- Rollason, Christopher. 2006. “How totalitarianism begins at home: Saramago and Orwell”. In Adriana Alves Paula (org.), *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, nº 18, pp.105-120.
- Ruivo, Horácio. 2017. *A representação do espaço em Saramago – da negatividade à utopia*. Viseu: Edições Esgotadas.
- Saramago, José. 1973. *O Embargo*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Saramago, José. 1976. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Moraes Editores.

- Saramago, José. 1999. “As notas de Ricardo Reis”. *LER*, nº44, Inverno, pp.106-115 .
- Saramago, José. 2002. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Porto: Público.
- Saramago, José. 2003. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2004. *Ensaio sobre a Lucidez*. Lisboa: Editorial Caminho
- Saramago, José. 2007. *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2008a. *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2008b. *Levantado do Chão*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2009a. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2009b. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2010a. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2010b. *Objecto Quase*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, José. 2013. *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- Saramago, José. 2014. *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Porto Editora.
- Saramago, José. 2016. “Meditação sobre uma jangada”. *Blimunda*, nº55, Dezembro, pp.96-105.
- Saramago, José. 2018a. *A Bagagem do Viajante*. Lisboa: Porto Editora.
- Saramago, José. 2018b. *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Porto Editora.
- Saramago, José. 2018c. *O Ano de 1993*. Lisboa: Porto Editora.
- Sartre, Jean-Paul. 1998. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes.
- Seixo, Maria Alzira. 1987. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Seixo, Maria Alzira. 1999. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Silva, João Céu e. 2009. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.
- Thimóteo, Saulo Gomes. 2016. *Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago*. Curitiba: Editora Appris.

Zamiatine, Evgueni. 2017. *Nós*. Lisboa: Antígona.

Zizek, Slavoj. 2009. *Violência: seis notas à margem*. Lisboa: Relógio d'Água.