



Poder e Espaço em Saramago

**Acerca dos romances e o mal-estar
na pós-modernidade**

Poder e Espaço **em** **Saramago**

**Acerca dos romances e o mal-estar
na pós-modernidade**

Daniel de Oliveira Gomes

estúdio
texto 

© 2011 Daniel de Oliveira Gomes

Conselho editorial *ad hoc*
Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (UnB)
Dra. Keli Cristina Pacheco (UNICENTRO)
Dr. Rodrigo Czajka (UFVJM)

Revisão de texto
Cláudia Gomes Fonseca

Projeto gráfico e Capa
Daniel de Oliveira Gomes e
Cláudia Gomes Fonseca

Crédito das ilustrações: Daniel de Oliveira Gomes.
Fotografia da Catedral de Santa Maria de Córdoba (Espanha, 2006) e fotografias de José Saramago, Florianópolis, SC, Brasil, por ocasião da condecoração de Doutor Honoris Causa, UFSC (1999).

Distribuição em Portugal: Cosmorama Edições
www.cosmoramaedicoes.com.br

COSMORAMA
EDIÇÕES

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gomes, Daniel de Oliveira
Poder e espaço em Saramago : acerca dos romances e o mal-estar na pós-modernidade / Daniel de Oliveira Gomes. -- Ponta Grossa, PR: Estúdio Texto, 2011.

Bibliografia.
ISBN 978-85-64267-00-8

1. Saramago, José - Crítica e interpretação.
2. Literatura portuguesa - crítica. 3. Filosofia. I.
Título

CDD-869.12409

Depósito legal na Biblioteca Nacional

Estúdio Texto Edições
Rua Cel. Francisco Ribas, 659
Ponta Grossa - Paraná - 84010-260
Fone/fax: (42) 3027-3021
E-mail: estudiotexto@estudiotexto.com.br
Site: www.estudiotexto.com.br

A Cláudia, Iris e Keli,

dedico esta obra.

Os livros de Saramago abertos sobre a mesa são uma rememoração, um chamamento. Convidam-nos à viagem, em busca do fio que nos conduza no labirinto do conhecimento de nós, do mundo, do Conhecimento. Viagem inaugural, redentora e de retorno à infância, na acepção de Blanchot: *Continuamos a ler, desde há milênios, como se não mais fizéssemos do que começar a aprender a ler.*

(Conceição Madruga em *A Paixão segundo José Saramago*, 1998.)



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE 1 - PODER E MAL-ESTAR EM JOSÉ SARAMAGO.....	25
Poder e diferença.....	29
Cortejo de lázaros.....	36
Cortado / cortante.....	43
Entre fixos e fluxos.....	50
Espaço: raízes grudentas.....	60
Lisboa lamacenta.....	70
Limpidamente sujo.....	80
Fachadas.....	90
Cristalização do corpo.....	98
Norte sobre sul.....	105
Zonas opacas.....	114
Leite fermentado.....	121
Epílogo.....	129
PARTE 2 - PODER E MORTE EM JOSÉ SARAMAGO.....	133
S obre a catástrofe pelas intermitências.....	138
A morte do outro.....	149
R educação nominalista.....	153
A calada da morte.....	157
M áphia.....	163
A ineficácia da palavra.....	167
G ozo e assinatura.....	175
O anjo <i>gauche</i>	178

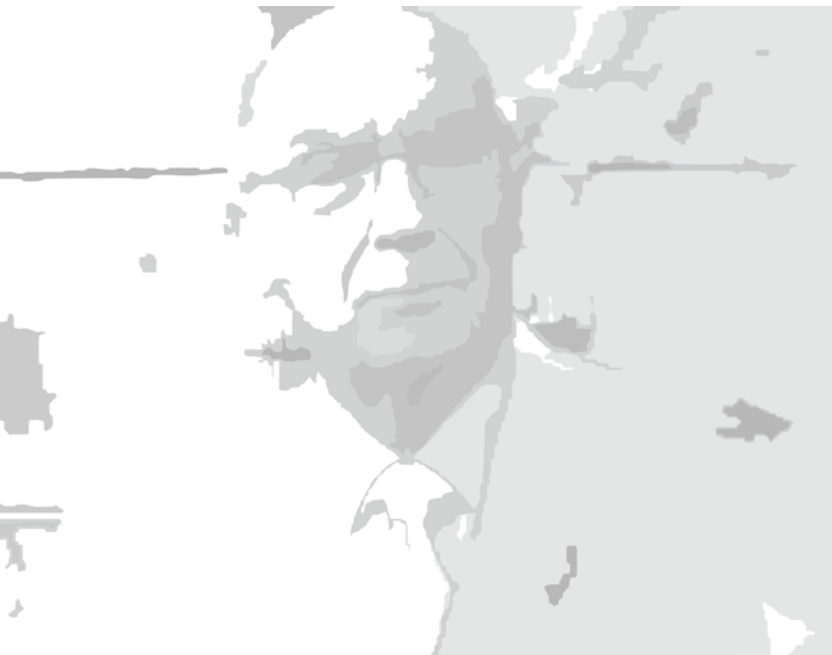
PARTE 3 - PODER E NÃO-LUGARES

EM JOSÉ SARAMAGO.....	191
Foucault e o registro do nome Saramago...	195
Problema de Tempo e nome Saramago..	196
Paratopia: onde está o nome de autor?...	203
Problema de Estrutura e nome Saramago	206
Solidão e jogo de Foucault.....	211
Três tentações sobre a ideia de autor em Saramago.....	215
Introdução. “O autor como narrador”...	215
Primeira Tentação.....	225
Segunda Tentação.....	230
Terceira Tentação.....	234
Saramago <i>en passant</i>	237
Deus como adversário.....	238
Entre Torres.....	240
Pretas e Brancas.....	249
Saramago enxadrista.....	254
Saramago e Camus: <i>C’est l’autre nuit</i>	261
Luz e Sigilo.....	262
A Vigilância Imanente.....	265
Saramago e Camus.....	269
A mulher do médico.....	273
O entre-lugar de Saramago.....	277
REFERÊNCIAS.....	285

Introdução



Introdução



O leitor está convidado a uma excursão teórica pela obra do Nobel José Saramago, visando, sobretudo, a produção romanesca, acerca do chamado mal-estar na pós-modernidade. É preciso dizer, primeiramente, que alguns livros do escritor foram mais enfocados que outros, como um momento especial em homenagem a *Intermitências da Morte*. Esta parte, chamada “Poder e morte em Saramago”, é o núcleo diferencial que torna possível ler o presente livro como um híbrido metodológico, um volume experimental, mestiço, resultado de anos de crescimento teórico ao lado da valiosa (também híbrida) narrativa do autor português. Mas, o privilégio de abordar umas narrativas mais que outras ocorre igualmente na primeira parte, com *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, num primeiro momento, e *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*, em seguida. Deu-se isso de forma espontânea, mais por ter despertado (em comparação com outros) maiores possibilidades de relações imagéticas, do que propriamente por um motivo pressuposto, de ordem categórica.

Como parte do objeto, os romances mais da última fase de Saramago não foram levados em conta: *A Caverna*, *O Homem Duplicado*, *Ensaio Sobre a Lucidez*, *Viagem do Elefante* e *Caim*. Afinal, quando o primeiro foi lançado, o presente estudo ligava-se ao meu compromisso de dissertação de mestrado, estando sobre limitações de prazos, já os outros sequer haviam sido publicados. Portanto, inicialmente, caminha-se no espaço literário desde *Manual de Pintura e Caligrafia* até *Todos os Nomes*. Neste caminho, deixemos claro que não se respeita, propriamente, a ordem diacrônica das publicações, nem a lógica temporal das histórias, podendo os romances e seus fatos, muitas vezes, embaralharem-se, constituindo, deste modo, ilhas que convenientemente aparecem e desaparecem na maré do próprio processo teórico. As notas de rodapé, ancorando quase todas as páginas, visam não apenas completar as coisas ditas no corpo textual, mas também apontam diálogos importantes com o campo da teoria que, inspirados a partir do texto, podem assumir um conteúdo específico.

O objetivo deste estudo está em realizar uma atividade reflexiva tendo, como objeto, o que já foi supracitado e, como suporte, um conjunto mesclado de disciplinas, onde se sobressaem a Filosofia Francesa, a Teoria Literária, e a Sociologia do Espaço. Para tal atividade, pretendi respeitar o modo com que os teóricos estudados mais ou menos se posicionam e criar um modo próprio de análise, por assim dizer, que não descontextualizasse impensadamen-

te as noções particulares de cada área.

A priori, as partes iniciais tratam-se de duas abordagens metodológicas distintas. Pois a primeira surge de um desenvolvimento de pesquisa fruto de investigações em Literatura, as quais foram feitas pelos anos de 1998 a 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Profa. Dra. Simone Schmidt. Era um trabalho aventural de teorização, uma primeira declinação dos mapas para tentar conhecer a geografia das imagens de Saramago, os lugares do poder em sua obra, e ficou arquivado após a defesa de dissertação, sendo que algumas pequenas revisões, já pensando em produzir um livro futuro, foram feitas em Paris, no ano de 2001. No entanto, em respeito a todo um percurso pessoal de pesquisa de dissertação, conservou-se basicamente o mesmo espírito teórico, as mesmas referências preliminares de abordagem, e o tom da aventura. Coisa que, já versando acerca de *Intermitências da Morte*, um dos derradeiros romances de José Saramago (mais propriamente o antepenúltimo, de 2005), será perceptível a evasão de certas fenomenologias da imagem, Bachelard, Butor, ou influências bakhtinianas, e a precisão de aprofundamento mais filosoficamente contemporâneo ao pensamento francês pós-estrutural. Logo retorno a esse ponto.

Vale explicar que, mais tarde, foi viável adequar outras partes à tarefa de publicação, pois apenas a primeira parecia instigante, porém relativamente curta para composição de um livro. Então, pareceu-me tático e muito contributivo vincular

como segunda parte um subcapítulo de pesquisa realizada, com mais maturidade, no período de doutorado, escrita especificamente no ano de 2006, sob orientação do Prof. Dr. Pedro de Souza, da UFSC, e coorientação internacional, do Prof. Dr. Juan Carlos Mondragón, da *Université Charles-de-Gaulle Lille 3 (Sciences Humaines, Lettres et Arts)*, em período de estágio de estudos em Paris, patrocinado pela CAPES. Esta junção foi, aliás, mais que interessante, pois parece ter acrescentado ao perfil híbrido do livro, contribuindo muito mais do que o esperado para a própria proposta de *desnorteamento* que operou como metáfora básica em meus primeiros estudos. Quero crer que convém, igualmente, dado o perfil barroco da estética escritural de Saramago.

Pois bem, o interesse metodológico, relativo à primeira parte, não está em tentar entender como os romances de Saramago estão se expressando em suas partes ou conjuntos, que coisas ocultas existem neles prestes a uma claridade. Se assim fosse, estaríamos procurando o que já está *dado* na obra de Saramago, expresso em si mesmo. Um trabalho assim contradiria as premissas fundamentais de vários dos autores especulados, como as de Mikhail Bakhtin, para quem a *teoria expressiva*, onde se pode fornecer fundamento à forma buscando-o expresso dentro da própria matéria contemplada, é empobrecedora. Essa postura, nos séculos XIX e XX, se explicaria pela *natureza gnosiológica*, a consciência científica, a teoria do conhecimento dos atos já concluídos, marcada pela própria eventual transposição teórica de

si e não mais como o fato da realização estética¹.

A segunda parte guia-se por toda uma complexa experiência de reflexão mais pós-utópica, influenciada por uma particularização maior nas leituras de filósofos franceses como Michel Foucault, Maurice Blanchot, Michel de Certeau e Georges Bataille. Estes autores já estavam presentes antes, bem como a relação central e latente entre José Saramago e Michel Foucault, que começará o livro. O desejo foi o de criar um acróstico com o nome próprio SARAMAGO, onde, conseqüentemente, surge o número de oito subpartes, ou subcapítulos. Repito que tal segmento vem a ser fruto de minhas investigações, no período de estágio de doutorado na França, espe-

¹ Para Bakhtin, o objeto contemplado deve ser passivo pois é o expresso e não o expressante, por esse motivo, a forma deve estar a respeito dele e não como resultado de uma auto-expressão. Conforme essa antiga teoria bakhtiniana da visão estética, o contemplador, por sua vez, assume uma postura extremamente criativa perante seu objeto, ele deve ser um co-autor do *outro*. Mas para tanto precisa encontrar-se numa posição exotópica: não pode coincidir em absoluto com esse *outro*. A figura a que Bakhtin chama de *autor-contemplador* (em contraposição a um *ouvinte-contemplador*) torna-se fundamental ao que procuramos assumir para com a narrativa de Saramago, na "Parte 1" deste livro. "[...] O erro fundamental da estética expressiva é ter elaborado seu princípio básico a partir de elementos estéticos ou de imagens consideradas isoladamente, no mais das vezes na natureza, e não a partir do todo da obra.[...] A estética expressiva, de uma maneira que lhe é fatal, só vê em toda parte o herói e o autor - percebido como herói ou percebido como tal em função de seu grau de coincidência com o herói. A forma é mímica e fisionômica, só expressa o sujeito para um outro, ou seja para o ouvinte-contemplador; mas este é passivo, restringe-se a perceber e, se influi na forma, é porque um eu que se enuncia leva sempre em conta o ouvinte. [...]" BAKHTIN, Mikhail. "A forma espacial do herói", in *Estética da criação verbal*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, Martins Fontes, São Paulo, 1997, p.84.

ficamente sobre a questão da imagem da morte na literatura do autor. (Unindo a primeira e segunda, podemos dizer que a escolha em publicar tais partes como leituras diferentes que se tocam e se repelem, simultaneamente, no senso metodológico e analítico, despontam novos efeitos como o de convite à releitura de Saramago, dentro de tópicos abordados, dados.)

Deixaremos para o leitor traçar melhor, enfim, as diferenças de aspectos de análise, primeiro, porque consideravelmente será bem notável, depois, porque o presente livro almeja, de maneira exposta, propor-se mesmo como uma confluência de métodos, o que serve como um inventário de pesquisas acadêmicas e, ao mesmo tempo, um jogo de visões, de interpelações combinatórias, de estratégia notória de leitura. Os romances de Saramago não possuem uma maneira única de ler, de ouvir, de *decodificar*, o que todo leitor comum (de Saramago, ou outro autor literário, o que daria uma bela e longa discussão) sabe bem. Não há um plano, um roteiro, um trilha, que conduza à verdade essencial saramaguiana; e sim roteiros, rastros, possibilidades, como em todo processo de interpretação, neste caso, de um texto considerado ficcional.

Ainda, acrescente-se, como subterfúgio da ideia pura de uma produção didatizante, acoplou-se quatro artigos como anexo, a que determinamos chamar por “Poder e não-lugares em José Saramago”, conferindo também um caráter reticente ao memorial de estudos que incide este livro. Generi-

camente como ponto de contato dos artigos, circunscrimos o conceito de “não-lugares” da autoria e da obra do escritor.

Gostaria, agora, de detalhar um pouco sobre tais artigos. O primeiro artigo foi escrito dentre o período de mestrado e o de doutorado, ou seja, em momentos entre a “Parte 1” e a “Parte 2”. Ele vai em anexo, pois visa consolidar uma relação que também foi fundamental em todo percurso de estudo: o possível diálogo Saramago&Foucault. O artigo versa, em específico, sobre os erros de registros efetuados no caso biográfico do nome próprio do autor português, e serve como uma colaboração final, que, mesmo não sendo propriamente uma análise de sua ficção, de seus romances, de algum modo ainda pertence ao tema geral do poder e espaço em Saramago. Como tematiza um caso biográfico, acredito, deste modo, poder finalizar o livro colocando o leitor, de algum modo, mais próximo do escritor Saramago. O segundo artigo, anexado no livro, tem, por sua vez, simbólica importância para mim. Afinal, vem a ser uma das primeiras monografias de pesquisa elaborada ainda nas primeiras experiências de mestrado, mas cujos pontos de chegada já apresentam certo amadurecimento. É o mais antigo texto que escrevi sobre o Nobel português, em tempos de descoberta da questão da autoria, bem como da escrita saramaguiana, como foco de estudo.

Consequentemente, esta breve dedicação inaugural à Saramago foi o despertar de interesse de todos os textos escritos, anos depois, dado que

é onde vislumbrei os primeiros contatos com o filósofo Michel Foucault (graças ao professor Pedro de Souza). Aqui, há uma relevância parcial com o tema do trabalho, porém significativa em termos peculiares no jogo das chaves de todo um projeto que, hoje, resultou neste livro. O artigo anexado que fecha o livro trata-se já de um estudo acerca de Saramago que também toma pontos biográficos tal como o primeiro ensaio anexado. Terá, pois, a mesma missão estratégica de, em fins de livro, aproximar o leitor do escritor, propriamente dito. Saramago tratado como um enxadrista. Acredito ser o mais curioso de todos. Saramago entre Deus e os homens, Babel e os jogadores. Este artigo vem a ser fruto de trabalhosa adaptação de um ensaio escrito em tempos de doutoramento, para o Congresso da ABRALIC 2004, em Porto Alegre, e que não foi publicado, mas que visava abraçar a imagem moderna da “torre” do jogo de Xadrez, para uni-la à velha imagem bíblica da Torre de Babel. O anexo 4, chamado “Saramago e Camus. *C’est l’autre nuit*”, retornando às análises entre personagens e espaços, vem a ser um ensaio que foi reformado de uma apresentação oral em comunicação, em 2002, no “Encontro Internacional Fazendo Gênero V – Feminismo como Política”, em Florianópolis, então sob o título: “A Mulher do médico: Luz e Sigilo”.

Após as cartas na mesa, ilustrada nossa posição para com o objetivo e perante o objeto, as temáticas deste livro, também contextualizada a experiência investigativa e de produção escritural, cabe

outra pergunta: enfim, por que o subtítulo: *Acerca dos romances e o mal-estar na pós-modernidade?*

Usada teoricamente desde *O mal-estar na civilização*², a palavra *Mal-estar* está no título de um dos livros teóricos basilares que usamos na Parte 1 (*O Mal-estar da Pós-modernidade*, de Zygmunt Bauman), onde as configurações do espaço pós-moderno são trabalhadas a nível sociológico. O termo *Poder*, identificado como a ordem determinadora das formas deste *mal-estar*, nos é útil a partir de Michel Foucault, em seus estudos de *A Microfísica do Poder*. Estes dois livros se unem, através das teorizações realizadas sobre os romances, de maneira muito cabível visto que os dois conceitos (*Mal-Estar* e *Poder*) são naturalmente combinados em duplo sentido: na contemporaneidade (onde, com o poder extremo do capitalismo, cada vez mais abundam as zonas de mal-estar) e no espaço literário de Saramago (onde se pode observar com clareza um reflexo metafórico desta abundância). Além desses dois livros, surgem vários outros, de disciplinas variadas que se encon-

² “[...] Em 1930, foi publicado em Viena um livro chamado, inicialmente, *Das Unglück in der Kultur* (A infelicidade da cultura) e depois rebatizado como *Das Unbehagen in der Kultur* (O mal-estar da cultura). O autor era Sigmund Freud. Quase simultaneamente foi publicada a tradução inglesa – para a qual Freud sugeriu o título *Man’s Discomfort in Civilization* (O mal-estar do homem na civilização). Como nos informa o editor inglês de Freud, James Strachey, a tradutora inglesa do livro, Joan Riviere, por algum tempo trabalhou, em vez disso, com o conceito de *malaise*, mas finalmente escolheu o título *Civilization and its Discontents* (que ficou consagrado em português como *O mal-estar na civilização*) [...]” BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*, trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997, p.7.

tram ligados ao tema do *Espaço*, como a Antropologia, a Filosofia, a Mitologia e, numa especial escolha, a Geografia (o professor Milton Santos é um dos nossos pilares), possibilitando-se, assim, uma reflexão teórica sobre a obra objetivada que a emboça, buscando uma leitura *ajustada*, mas, simultaneamente, a transcende, buscando também dispositivos de *desajuste*.

Desajustar um espaço literário não significa separá-lo dos objetivos de seu autor, desautorizá-lo. Pelo contrário, simboliza o estado consciente de que somos sempre, na visão bakhtiniana, uma espécie de *co-autor* daquilo que nos é, de algum modo, um objeto de trabalho de interpretação. A forma desordenada com que aparecerão os romances e seus fatos é uma representação deste desajuste pretendido. Praticamente não se encontram estudos sobre espaço literário que procurem um apoio na disciplina da Geografia. Acredito que o geógrafo Milton Santos possibilita, em suas reflexões mais subjetivas, um possante encontro com a Literatura, de forma geral, e com os livros de José Saramago, particularmente. Isso é um dos desejos maiores, talvez indireto, de parte desta escrita. Quando se começa a estudar a *Jangada de Pedra*, torna-se factível trabalhar com o *desnorreamento* de personagens e paisagens na literatura saramaguiana em paralelo com a atualidade *crystalizada*³ do corpo social.

A pretensão do estudo é localizar-se a si mesmo, em sua forma, também *desnorreamentamente*. A questão primordial, procuro entender, não deve estar na formulação de conceitos indiscutivelmente originais, e sim na *desconstituição*, no *desnorreamento*, dos conceitos dicotômicos mais elementares e próximos do assunto escolhido (binômios simples que se pretendem infalíveis, digamos assim), procurando expressar o espaço literário, linguístico, num sentido de repolitização deste próprio espaço. Como assim? Repolitizar, neste trabalho, significa estar produzindo um estudo que, tendo um objeto que serve de ponto de cruzamento para diversas teorias, não perde seu próprio espaço de expressão, ou melhor dizendo, não apenas *convoca* e *sublima*, tendo Saramago como referente, teorias alheias e reconhecidas, mas também, tendo-o como suporte, quando preciso, as *equivoca* e *subverte*. Repolitizar, no espaço contemporâneo, é uma espécie de oscilação teimosa, uma espécie de resistência, a meu ver. É assim que será trabalhada, por exemplo, uma das ideias mais estáveis na teoria formalista, estrutural, da literatura, a ideia bakhtiniana de *cronotopo*. Tentaremos, com suporte do casal figurado Blimunda e Baltazar e exemplos da mitologia grega (a castração de Urano), desafiar a compreensão de um *efeito* espaço-tempo como característica sólida. Nesse sentido, a presente escrita de livro procura identificar-se mais

³ A metáfora do cristal na espacialidade pós-moderna é de Jean Baudrillard. Ver: BAUDRILLARD, Jean, "Profilaxia e Virulência" in *A transparência do Mal. Ensaios sobre os fenômenos extremos*, trad. Estela

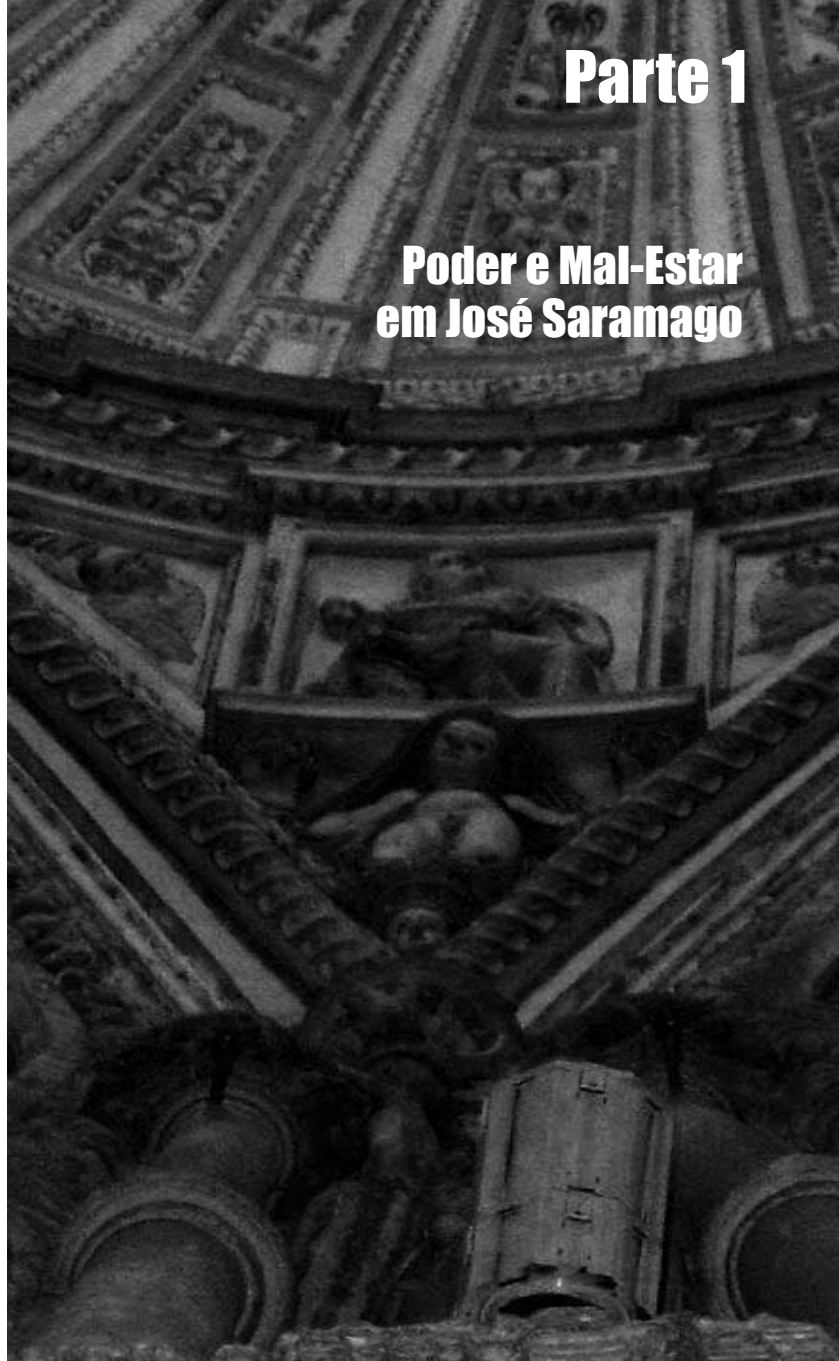
dos Santos Abreu, Papirus, São Paulo, 1998.

com o seu tempo, a *pós-modernidade*⁴.

Desejo, assim, uma boa leitura a todos e que o presente livro, em especial, desperte interesse àqueles que pretendem ler Saramago lado a lado com os paradoxos do poder e do espaço na contemporaneidade.

⁴ Poderíamos afirmar, conforme se costuma entender, que uma diferença entre *modernidade* e *pós-modernidade* está no surgimento de uma certa inclinação para o espacial, algo que parece próximo de Gérard Genette, que diz haver uma “[...] *ampliação notável da importância concedida ao espaço na contemporaneidade*.[...]” (GENETTE, Gérard. “Espaço e Linguagem”. In: *Figuras, Perspectiva*, São Paulo, 1972, p.99). Entretanto, nossa procura está em entender isso em outro sentido: o tratado por Frederic Jameson, quando este, para analisar as diferenças entre as instalações conceituais de Haacke e Guber, propõe que tal distinção estaria “[...] *antes entre duas formas de inter-relação entre o espaço e o tempo que entre essas duas categorias inseparáveis*. [...]” (JAMESON, Frederic, “O utopismo depois do fim da utopia”, in *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*, trad. Maria Elisa Cevasco, Ática, São Paulo, 1997, p.171). Ou seja, a distinção entre modernidade e pós-modernidade deve ser imaginada também com a presença conjunta, inseparável, do tempo. O entendimento de uma simples inclinação do temporal para o espacial, na pós-modernidade, certamente não seria uma justificativa forte para um estudo sobre o espaço em qualquer campo, seria ainda mais débil um pensamento tão vertical aplicado à obra saramaguiana (que cremos ser rica para se observar o espaço e o tempo em sentido horizontal, num mesmo plano).

Poder e Mal-Estar em José Saramago



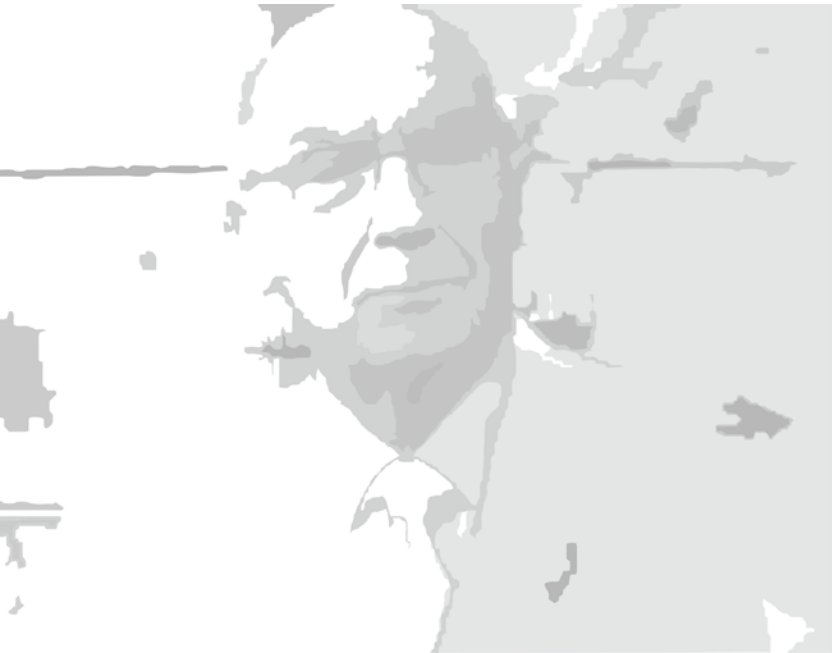
Palavras de José Saramago
na coletiva de imprensa
realizada em Florianópolis,
Santa Catarina, em 17 de
agosto de 1999.

A literatura não transforma nada. Se literatura pudesse transformar o mundo do ponto de vista social já o teria feito, através da história literária, das histórias das humanidades, das artes, da música. Material para mudar o mundo já temos. Mas o mundo não é transformado pela literatura.



Parte I

Poder e Mal-Estar em José Saramago



Poder e Diferença

Numa entrevista, José Saramago diz:

Em minha opinião, é o poder que decide quem é o diferente. Se somos pessoas normais, sem problemas, isso nos dá o poder da normalidade, e os outros, pode ser o cego, o mudo, o surdo, o coxo, são pessoas despojadas dessa personalidade que, talvez, tiveram antes. Há uma espécie de regra sobre a normalidade e conseqüentemente surgem as exceções a essa normalidade. De todas formas, me parece lógico que se há uma deficiência, os que são normais, os que dispõem de todos os sentidos, da capacidade de usá-los, defendam aqueles que, por doença ou acidente, vivem numa condição de inferioridade no que se refere a sua possibilidade de ser autônomos.⁵

⁵ ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor posible*. (Entrevista) Planeta, Barcelona, 1998, p.146. Tradução nossa. No original: “[...] En mi opi-

Nessa visão, a função responsável pelo elemento desigual, pelo que será ou não será considerado a exceção da normalidade num sistema social, chama-se *poder*. Pensa Saramago, em princípio, na circunstância dos indivíduos anormais em relação ao próprio físico, aqueles que se desencaixam do mapa estético do mundo. Entretanto a questão se estende, os seres poluentes convivem, numa multiplicidade de expressões, em todas as paisagens sociais, formando constantemente pontos heterogêneos de obstáculo à manutenção da limpeza. Existem sujeitos que se desencaixam de outras formas de mapeamento, criaturas mundanas que intoxicam também *cognitiva ou moralmente* o espaço.

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser

nión es el poder quien decide quién es el diferente. Si somos personas normales, sin problemas, eso nos da el poder de la normalidad, y los otros, ya puede ser el ciego, el mudo, el sordo, el cojo, son personas disminuidas de esa personalidad que, a lo mejor, tuvieron antes. Hay una especie de regla sobre la normalidad y luego están las excepciones a esa normalidad. De todas formas, me parece lógico que si hay una minusvalía, los que son normales, los que disponen de todos los sentidos, de la capacidad de usarlos, defiendan a los que por enfermedad o accidente viven en una condición de inferioridad en lo que se refiera a su posibilidad de ser autónomos [...]”.

uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo em que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos.⁶

Mas a questão específica aqui é a função que ocupa o poder nesses desencaixes e o que faz com que ele se sustente. Em Saramago, o poder aparenta ser uma atuação em prol de si mesma, irrefletidamente independente, pesando sobre o espaço da sociedade (onde tanto se encontram os indivíduos passivos, que não atuam, quanto os próprios atuantes). Na entrevista, o escritor não diz que são *os poderosos* que decidem sobre quem serão os diferentes, também não diz meramente que poder e normalidade se identificam a ponto de serem uma mesma coisa. Estará sugerindo o escritor, quando fala sobre o aparecimento dos normais e suas exceções, que a regra sobre a normalidade é gerada pelo *poder*, ou, em outras palavras, que a noção de poder entendida por ele dá-se como uma força autônoma, sob efeitos de uma engrenagem soberana, manifesta-se num círculo de valores, de discursos e de saberes,

⁶ BAUMAN, Zygmunt. “A criação e anulação dos estranhos”, in *O mal-estar da pós-modernidade*, trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997, p. 27.

que produz e induz comportamentos. Para entender isso no espaço literário, lembremos, por exemplo, do romance *Levantado do Chão*, em que o dono da terra pronuncia em certo momento:

eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor, em palavras simples que não façam maior confusão à confusão que têm na cabeça, e se o padre não for o suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade.⁷

Os trabalhadores, nessa fala, *são* o trabalho, e o dono não apenas possui a terra, como diz *ser* a própria terra. Aquele que detém a faculdade para exercer, se quiser, a ideologia (simbolizada pelo padre) ou a repressão (simbolizada pelos guardas) conforme sua conveniência, não apenas está fisicamente sobre a sua terra, como parece ter transferido sua identidade a ela. O proprietário apresenta-se, em seu próprio discurso, esmagado por um domínio maior do que aquele que tem em suas mãos, de manter seus desejos pessoais efetivados num território. Ele se encontra sob uma potência que o desindividualiza, o ilude, o transforma em um mero dado do espaço. Esse discurso do *eu tenho: eu sou*, bem como inúmeros outros, surge como produto de

um poder mais complexo, que não vem da ordem da superestrutura, mas da microfísica. Essa noção abrangente de poder, que achamos ser a preocupação política principal nas obras de Saramago, é correlativa ao que se encontra nos estudos das técnicas de normalização de Michel Foucault:

o que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.⁸

se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível de saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz.⁹

a minha hipótese é de que o indivíduo não é o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação entre o poder que se exerce sobre os corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças.¹⁰

⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, Graal, Rio de Janeiro, 1999, p. 8.

⁹ Id., *ibid.*, p. 148.

¹⁰ Id., *ibid.*, p.161-162.

⁷ SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. 7. ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1998, p.72

Para Foucault, a complexidade das relações de poder numa sociedade que *abriga* e *obriga*, podemos assim dizer, os indivíduos que se diferenciam de alguma maneira, não se resume na pressa de dois conceitos: *repressão* e *ideologia*¹¹. (*Abrija*, porque os diferentes (sobre)vivem no âmbito da mesma sociedade que os obriga. E *obriga*, pois eles não possuem condições de fundar uma utópica sociedade - onde, com suas marcas, deixariam simultaneamente de ser diferentes - numa esfera que não seja aquela à qual já pertencem.) Em suma, o exercício do poder não seria só o de oprimir ações, reprimir saberes, (re)estabelecendo assim determinadas condutas ou normalidades. Não seria também apenas o de estar em oposição à chamada verdade, mascarando algo que disporia de uma relação direta com ela. A marcha do ordenamento social não se manifesta apenas em duas categorias: a opressão pela censura ou o ocultamento por artifícios. O poder seria sim o gerador das diferenças, como também produtor das possibilidades do discurso e de existência da *não-diferença* na ordem de uma sociedade.

Quando falamos em diferenças, para percebê-las, temos que, de algum modo, detectá-las em sua materialidade, descobrir que forma possuem, ou, para alguém que mantém ideais socialistas como

Saramago, mais especificamente: *quem as são*. Para se iniciar uma leitura teórica sobre os diferentes em Saramago, teremos que também pensar nos que estão do outro lado disso. Pretende-se que o outro lado não se localize na questão singular dos antagonistas dominadores, cheios de poder, por exemplo, ou os *poderosos do mal* (seres que exerceriam perversamente uma certa relação com poderes), em contraposição aos primeiros, os inocentes sem poderes, os infelizes protagonistas (seres *do bem* submetidos passivamente a terríveis domínios). Isso seria cometer uma deslealdade para com as ideias de poder que Saramago sustenta no fio condutor que o vincula a Foucault.

A este outro lado analisaremos sob a perspectiva daquilo que podemos chamar de personagens norteados. Assim não se trabalhará num terreno ético restrito, onde a dualidade *poder(mal)-fazer(bem)* confundiria o compromisso reflexivo que se pretende aqui. Para os rumos que o presente estudo procura, discorda-se da nomenclatura que Maria Alzira Seixo estabelece ao analisar o plano de D. João V em contraposição ao de Baltazar e Blimunda: classe do poder e classe do fazer.¹² A distinção dos termos *poder/fazer* não nos parece adequada uma vez que o poder como função criativa interage de variadas formas, e em paralelo, com o campo do fazer. O poder não simplesmente designa numa verticalidade algo

¹¹ O interessante é que esses conceitos são próprios de determinadas fenomenologias marxistas. Notar isto, neste instante, implica em desviar uma ideia apressada: a de que Saramago, com sua firme posição marxista, estaria na contramão dos conflitos que Foucault sustenta para com esses aspectos em *Microfísica do Poder*. Ver p. 7, 148 e 164.

¹² Ver a análise em: SEIXO, Maria Alzira. “Memorial do Convento: entre a pedra e o som”. In: *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p.61.

que cabe ao fazer, como assume uma profunda relação dialogal com ele estando, pois, ambas noções situadas num plano horizontal. O poder, no sentido que Saramago assume na entrevista com Juan Arias, no sentido que almejamos sustentá-lo no curso deste livro, não pode ser imperativamente contrastado com o fazer, isso seria minar o terreno em que ocorre o paralelo com Foucault. Seria entender o conceito de norma como um princípio despretenso de efeitos de poder e não como “um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado”¹³.

Cortejo de lázaros

Neste momento, imaginando a condição dos personagens *desnorteados*, os que se dispersaram dos sustentáculos diretivos do poder, concentraremos a atenção na categoria dos *personagens mutilados*, aqueles que, no decorrer da narrativa saramaguiana, adquiriram uma perturbação, uma ruptura, em alguma parte ou algum sentido de seu corpo, dificultando assim sua faculdade em perceber e manobrar objetos, ou mesmo perceber-se e manobrar-se pelo

espaço. São os que carregam alguma anomalia física visível, algum distúrbio evidente em sua própria carne, e que os tornam divergentes. *El ciego, el mudo, el sordo, el cojo*. Pelos espaços de *Memorial do Convento*, por exemplo, existem muitos operários que, para realizarem a promessa real de D. João V (construir um convento em Maфра), sofrem acidentes de trabalho e tornam-se defeituosos. São os que *incorporaram um vazío no corpo*, por assim dizer, como o caso de um homem que perde um pé quando a roda maciça pressionada por uma pedra de três toneladas o esmaga¹⁴.

Alguns desiguais já chegaram ao trabalho com defeitos de outras circunstâncias, como é a conjuntura do soldado Sete-Sóis, um caso de que trataremos adiante. Não raro esses personagens soturnos estão na posição de protagonistas, o que, ao invés de aliviar o problema, acaba ao contrário provocando um certo desconforto ainda maior, pois, atados ao ofício heroico, acabamos nos identificando com eles, precisamos assumir suas dores. A instabilidade às vezes é tanta que o próprio narrador se apavora. Vejamos este recorte do romance, quando cerca de seiscentos personagens encontram-se reunidos antes de uma viagem de trabalho:

Pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma

¹³ Ver: FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 62.

¹⁴ SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p.237.

terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zanolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens, se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa.¹⁵

Essa grande massa de trabalhadores defeituosos escondidos no coração da noite, entregues ao destino de heróis da narrativa, causa um visível impacto no próprio narrador que de súbito, aparentemente tomando uma consciência expressiva do tamanho realismo das descrições, dirige-se ao suposto leitor como se lhe estivesse devendo alguma justificativa. Ele explica como seria ao se evidenciar o que ali estava de fato: toda uma paisagem desagradável de mutilados que se deveria ter introduzido na narrativa. *Verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de... E*

o narrador aterrorizado com o que presenciava em sua própria fala, revela tudo como se, conduzido por uma imprudência, deixasse evadir, no desenrolar da linguagem, a imagem que ali fora omitida: o *cortejo de lázaros*. Essa é a situação em que cronologicamente o *fio se rompe*, como disse uma vez Michel Butor:

Cada vez que abandonamos uma camada narrativa em proveito de outra, o *‘fio’ se rompe*. Toda narração se propõe a nós como um ritmo de plenos e vazios, pois não é somente impossível contar todos os acontecimentos numa sucessão linear, como também dar toda a série de fatos no interior de uma seqüência. Só vivemos o tempo como continuidade em certos momentos. De quando em quando, a narrativa procederá por fluxos, mas entre essas ilhotas flutuantes, daremos, quase sem perceber, enormes saltos.¹⁶

Em determinado momento de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, temos as seguintes palavras que, literariamente, procuram emendar, solucionar, esse rompimento da linearidade cronológica:

Se os segundos e minutos fossem todos iguais, como os vemos traçados nos relógios, nem sempre teríamos tempo para explicar o que dentro deles se passa, o miolo que contém, o que nos vale é que os episódios de mais extensa significação calham a dar-se nos segundos compri-

¹⁵ Id., *ibid.*, p.233.

¹⁶ BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.77-78. Grifo nosso.

dos e nos minutos longos, por isso, é possível debater com demora e pormenor certos casos, sem infracção escandalosa da mais subtil das três unidades dramáticas, que é, precisamente, o tempo.¹⁷

A voz que narra, após exteriorizar a sua presença e viver uma dor alheia, retorna à sua posição própria e conta sobre o que poderia ser pior, sobre o que poderia ter consentido. Ela utiliza palavras não para falar o que vê (ocularcentrismo), mas, em um novo sentido, ela vê com palavras o que poderia ter falado.

Os homens mutilados se inserem num mundo presumido ao qual, em parte, a voz narrativa tinha dado as costas, no sentido de que explicitara apenas alguns desses personagens, enquanto outros ficavam na tangente. Mas esse fato faz dela mesma uma voz que se desarranja, se desorienta, que se confunde com sua própria simulação e, diferenciando-se do que antes dizia, gira e abre asas para voar sobre o que se *poderia dizer*. A anormalidade extremamente desnorteadora da paisagem condiciona um metadiscorso apavorado e imprevisto. Iniciando com a frase: *verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de...*, é como se a intenção do metadiscorso não existisse, ou existisse de maneira muito escurecida, sua função de noticiar sobre si mesmo se obscurece na

apresentação, por isso o chamamos de *metadiscorso apavorado*. Esse metadiscorso que ocorre em *Memorial do Convento* escapou do enunciador, não tinha motivo nenhum para surgir a não ser o próprio sentimento de pavor no espaço narrativo, desta forma, desafia a classificação de Dominique Maingueneau, segundo o qual os metadiscursos têm funções previstas (sem assombros) por aquele que os enuncia:

(Metadiscorso:) Manifestación de la heterogeneidad enunciativa, el locutor puede en todo momento comentar su propia enunciaci3n dentro de la misma enunciaci3n: el discurso est3 plagado de *metadiscursos*. Este *metadiscorso* puede referir-se tambi3n a las palabras del coenunciador, para confirmarlas o reformularlas: al mismo tiempo que se realiza, la enunciaci3n se evalúa a sí misma, se comenta al solicitar la aprobaci3n del coenunciador (“si puedo decirlo de este modo”, “hablando con propiedad”, “o mejor dicho”, “es decir que”). Las funciones de este *metadiscorso* son varias: Autocorregirse (“habría tenido que decir...”, “más exactamente”), o corregir al otro (“querés decir que...”); marcar que algunas palabras no son adecuadas (“si se puede decir así”, de alguna manera”); eliminar de antemano un error de interpretaci3n (“en sentido propio”, “metafóricamente”, “en todos los sentidos de la palabra”); excusarse (“permítame la expresi3n”, “si puedo permitirme...”); reformular las palabras (“dicho de otro modo”, “en otros términos”, “de esta manera”).¹⁸

¹⁷ SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p.213.

¹⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *Términos claves del análisis del discurso*. Tradução de Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva

O que acontece com o narrador é que, como se à sua procura estivesse o Santo Ofício, ele viaja no espaço de sua voz, qual estivesse em cima de uma *passarola* da técnica narrativa, ultrapassando a fronteira de sua própria posição para identificar-se com o leitor e com os personagens mutilados. É quando imediatamente vivencia com ambos o sofrimento no lugar de outro. Então, retorna à sua posição, juntando todos os seus poderes possíveis para tentar aliviá-la e, igualmente, aliviar o desconforto do leitor e as falhas dos mutilados, neste momento em que *diz o que não diria*. Porém, num segundo instante, isso que ele não havia primeiramente dito é revelado, ocupando *a função puramente plástica* de solucionar o transtorno causado pelo elo que os mutilados possuem com o heroico. No recorte supracitado, sucede algo que corresponde exatamente ao argumento de Mikhail Bakhtin de que a atividade estética se conserva em dois aspectos - o processo de identificação e o princípio de acabamento:

A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro, quando o completamos com o que é transcendente à consciência que a pessoa que sofre tem do mundo das coisas, um mundo que desde en-

tão se dota de uma nova função, não mais de informação, mas de acabamento: a postura do corpo que nos transmitia a sua dor tornou-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e acaba a dor expressa e num tom emotivo-volitivo que já não é o da dor; o céu azul que o emoldura tornou-se um componente pictural que traz solução à dor.¹⁹

Neste caso, a escrita de Saramago ensaia um ato estético quando, após sentir a angústia, as dores, as vivências, dos mutilados e da suposta figura do leitor em repulsa, retorna à sua posição própria e confere ao universo dos personagens mutilados uma espécie de acabamento, de plasticidade, de solução.

Cortado / cortante

Outro personagem mutilado e que, além de um protagonista da construção do convento de Mafra, é também protagonista das outras histórias de *Memorial do Convento*, é Baltazar Mateus, o Sete-Sóis, a quem fizeram assumir (parafrazeando Baudelaire) *a indestrutível fisionomia dos seres que vêm de longe e*

Visión, 1996, p. 72.

¹⁹ BAKHTIN, op. cit., nota 2, p.46.

*viveram estranhas aventuras*²⁰, pois lhe cortaram a mão em tempo de guerra. Interessante é que ele, longe de sentir algum pânico, alguma repulsa, pelo motivo de sua deficiência, parece estar frequentemente beneficiado²¹ e algumas vezes até cometendo *caprichos*, por ser um mutilado. As narrações sobre sua deficiência física são em geral suaves, como se seu problema não fosse tão penoso quanto poderia ser. No mesmo capítulo onde, na violenta Lisboa de então, Sete-Sóis conversa com outro soldado sobre uma mulher que fora mutilada terrivelmente em quinze pedaços, há a seguinte passagem específica sobre o processo de sua amputação:

Por muita sorte, ou graça particular do escapulário que traz ao peito, não gangrenou a ferida ao soldado nem lhe rebentaram as veias com a força do garrote, e, sendo hábil o cirurgião, bastou desarticular-lhe as juntas, desta vez nem foi preciso meter o serrote ao osso. Com ervas cicatrizantes lhe almofadaram o coto, e tão excelente era a carnadura de Sete-Sóis que ao cabo de dois meses estava sarado.²²

Podemos reparar a moderação com que é descrita a ruptura de sua mão. O cirurgião habilido-

so desarticulou algumas juntas e tudo estava pronto. Com o auxílio de apenas algumas ervas, cicatrizou-se o que restou de seu membro e, em dois meses, era como se tudo não fosse mais que uma rápida doença que se curou sozinha, qual um resfriado um pouco mais preocupante do que os habituais, que se pega um dia, mas vai embora depois de algumas semanas, *saramos* sem permanecerem quaisquer marcas, quaisquer inabilitações. Os efeitos da operação são, aliás, extraordinários, quase como se, no lugar da perdida, uma outra mão houvesse brotado sozinha, como uma planta, milagrosamente. Chegando o inverno, Sete-Sóis pede esmolas e consegue economizar metade de tudo quanto ganhou. A perda de sua mão, de certa forma, ainda lhe deu lucro, visto que era um militar da reserva não remunerada e não dispunha de emprego. Então vai o mutilado, orgulhosamente, encomendar um sofisticado gancho de ferro e, puramente *por capricho*, mais um espigão. *Obras* que, revezando-se, ocuparão a ausência.

Já era primavera quando, pago aos poucos por conta, o seleiro, com a última verba, lhe entregou o gancho, mais o espigão que, por capricho de ter duas diferentes mãos esquerdas, Baltazar Sete-Sóis encomendara. Eram asseadas obras de couro, ligadas perfeitamente aos ferros, sólidos estes de malho e têmpera, e as correias de dois tamanhos, para atar acima do cotovelo e ao ombro, por maior reforço.²³

²⁰ BAUDELAIRE, Charles. "O militar", in *Sobre a Modernidade*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997, p. 47.

²¹ O espigão fornece proteção eficaz a Baltazar em variadas oportunidades e também à integridade de Blimunda quando ela está prestes a ser violentada por um frade. Ver: Saramago, op. cit., p.333-337.

²² Saramago, op. cit., nota 20, p. 34

²³ Id., *ibid.*, p. 35.

No campo psicológico, aparentemente, sua mutilação não lhe estampa nenhum tipo de trauma. Inclusive, muitas vezes o ex-soldado é tomado por uma irreprimível saudade do espaço em que perdeu sua mão, onde colocaria em jogo sua própria vida.

Baltazar Mateus, o Sete-Sóis, agora desarmado e parado no meio do Terreiro do Paço, a ver passar o mundo, as liteiras e os frades, os quadrilheiros e os mercadores, a ver passar fardos e caixões, dá-lhe de repente uma grande saudade da guerra, e se não fosse saber que não o querem lá, ao Alantejo voltaria neste instante, mesmo adivinhando que o esperava a morte.²⁴

Sete-Sóis na execução de seus trabalhos (como por exemplo: a construção da passarola) supera sem muitas dificuldades os problemas decorrentes de sua deficiência, entretanto, ele sente algumas vezes falta de sua mão pois essa ausência lhe apresenta um estorvo particular no tocante a Blimunda.

um homem precisa das duas mãos, uma mão lava a outra, as duas lavam o rosto, quantas vezes já teve Blimunda de limpar o sujo que ficou agarrado às costas da mão e doutro modo não sairia [...] É excelente o gancho para travar uma lâmina de ferro ou torcer um vime, é infalível o espigão para abrir olhais no pano de vela, mas as coisas obedecem mal quando lhes falta a ca-

rícia da pele humana.²⁵

Floresce, aos poucos, um outro caso relevante para se verificar sob a ótica dos desnorreados. Enquanto Sete-Sóis possui uma amputação física, recebendo alguns poderes (o de se defender com seu espigão, o de executar tarefas com seu gancho) e, em contrapartida, perdendo outros (acariciar Blimunda, lavar o rosto), Blimunda não deixa de ser um personagem que se fixa igualmente no sítio da anormalidade, convive entre os diferentes.

Como vimos, conforme a compreensão de Saramago na linha que o une a Foucault, o *poder* é a função responsável pelo elemento desigual, pelo que será ou não será considerado como a exceção da normalidade, a constituição do mal-estar. No caso de Blimunda, como se poderia traçar um paralelo com essa noção de poder? Existem evidentemente várias formas e patamares de poder, situados tradicionalmente em nível superestrutural em relação ao jogo de forças políticas ou históricas, mas agora estamos tratando não mais propriamente dos poderes gerais que instituem o sistema social, mas sim de uma ideia de poder peculiar, intrínseco, que surge *de dentro* e com o qual esses personagens convivem.

O poder, por exemplo, de em jejum passar a olhar por dentro das pessoas, da terra, das coisas, ou seja, mirar o interior dos espaços, faz de Blimunda um ser distinto de qualquer outro e, neste ângulo,

²⁴ Id., *ibid.*, p.42.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 87.

um ser paradoxal. O seu dilema onicirculante está justamente no fato de que aquilo que lhe sobra, simultaneamente, lhe mutila. Não se poderia dizer que Blimunda, dispondo de um poder que é uma exclusividade superior, não possui nenhuma ruptura dos sentidos de seu corpo. Seria errôneo supor que sua diferença marca-se por excesso e não por carência. Pois o fato é que aquilo que vem a ser demasiado extremo a uma primeira vista, para Blimunda é o extremo de uma carência.

Em outras palavras, sua sobra lhe confere uma escassez, uma mutilação, pois o que lhe deveria trazer um sentido de amplidão, de força, lhe chega como um vazio, um *corte*. No espaço dialético entre o vazio e o abundante, a carência e o excessivo, é aí que se localiza a desorientação de Blimunda. Assim, provavelmente temos uma compreensão clara de que tanto Baltazar quanto Blimunda são seres mutilados, mas tal compreensão não pode, por sua vez, ofuscar algumas disparidades lógicas. Se não é certo compreendê-la como um ser menos desnorteado do que Sete-Sóis, tampouco seria correta a afirmação de que Blimunda possui mutilação semelhante à de um maneta. Mas, sendo assim, qual seria a distinção central entre eles?

O olhar de Blimunda não respeita limites para com o espaço, mas esse desrespeito é algo que lhe provoca um desgosto pessoal insuportável. Aqui está um dado diferenciador. Seu desrespeito à exterioridade, olhando o que os outros escondem (suas vontades), é também uma violência cortante para

com os seus próprios limites de desejo: seu poder não a obedece. Nisso há uma disparidade fundamental com o caso de Sete-Sóis: ela sequer poderá criar um utensílio auxiliar, um gancho ou um espi-gão, que substitua para sempre suas perdas. Possui o pacto com uma diferença que se aproxima muito mais de uma condenação, de uma mutilação, do que o próprio Baltazar, homem consolado ao levar no corpo sua marca aliviada por meio de *próteses*. No dia seguinte ao que Blimunda revela seu mistério a Baltazar, que neste instante trabalha num açougue, ele fica pensando tristemente na situação desconfortável que faz de sua amante um ser diferente, desnorteado:

Olhava os grandes animais suspensos dos ganchos de ferro antes de serem esquartejados, esforçava os olhos, mas não via mais que a carne opaca, esfolada ou lívida, e quando os pedaços e as postas se espalhavam nas bancadas ou eram atirados para os pratos das balanças, compreendia que o poder de Blimunda tinha mais de condenação do que de prêmio, porque o interior desses animais não era realmente um gosto para a vista, como não o seria o das pe-soas que vêm à carne.²⁶

²⁶ Saramago, op. cit., p. 76.

Entre Fixos e Fluxos

Os termos *fixo* e *fluxo* foram tomados de empréstimo às teorias sobre o espaço de Milton Santos. Entretanto, aplicando esses termos em nosso estudo, não se poderia ter transportado a rigor todo o conteúdo conceitual que eles já possuem no campo da geografia. Criou-se aqui, então, um acabamento bem diferente para esses termos, a fim de que pudessem ser empregados numa análise teórica da literatura, mais especificamente, sobre *Memorial do Convento*. Para Milton Santos:

O espaço é, também e sempre, formado de fixos e de fluxos. Nós temos coisas fixas, fluxos que se originam dessas coisas fixas, fluxos que chegam a essas coisas fixas. Tudo isso, junto é o espaço.[...] Os fixos nos dão os próprios instrumentos de trabalho e as forças produtivas em geral, incluindo a massa dos homens. Não é por outra razão que os diversos lugares, criados para exercitar o trabalho, não são idênticos e o rendimento por eles obtido está em relação com a adequação dos objetos ao processo imediato de trabalho. Os fluxos são o movimento, a circulação e assim eles nos dão, também, a explicação dos fenômenos da distribuição e do consumo. Desse modo, as categorias clássicas, isto é, a produção propriamente dita, a circulação, a distribuição e o consumo, podem ser estudados através desses dois elementos: fixos e fluxos.²⁷

Voltando ao desnorteamento de Blimunda, notemos que lhe é tão insuportável que ela não deseja revelar o seu enigma a ninguém, nem ao próprio Baltazar. Somente por ter sido pressionada, com alguma violência, por Sete-Sóis, é que o mistério acaba sendo comunicado.

Quando Blimunda acorda, estende a mão para o saquitol onde costuma guardar o pão, pendurado à cabeceira, e acha apenas o lugar. Tacteia o chão, a enxerga, mete as mãos por baixo da travesseira, e então ouve Baltazar dizer, Não procures mais, não encontrarás, e ela, cobrindo os olhos com os punhos cerrados, implora, Dá-me o pão, Baltazar, dá-me o pão, por a alma de quem lá tenhas, Primeiro me terás de dizer que segredos são estes, Não posso, gritou ela, e bruscamente tentou rolar para fora da enxerga, mas Sete-Sóis deitou-lhe o braço são, prendeu-a pela cintura, ela debateu-se brava, depois passou-lhe a perna direita por cima, e assim, libertada a mão, quis afastar-lhe os punhos dos olhos, mas ela tornou a gritar, espavorida, Não me faças isso, e foi o grito tal que Baltazar a largou, assustado, quase arrependido da violência, eu não te quero fazer mal, só queria saber que mistérios são, Dá-me o pão, e eu digo-te tudo, Juras, Para que serviriam juras se não bastassem o sim e o não, Aí tens, come, e Baltazar tirou o taleigo de dentro do alforge que lhe servia de travesseira.²⁸

Paulo, 1997, p.77.

²⁸ Saramago, op.cit., nota 19, p.74.

²⁷ SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. Hucitec, São

Como temos visto até agora, a Baltazar pertence um determinado plano de diferenças e a Blimunda, por sua vez, cabe outro. No primeiro plano, temos um personagem quase vaidoso de sua deficiência, pois tal imperfeição não precisa ser escondida, pelo contrário, é graças a ela que se lhe ocasionam certos benefícios, principalmente na esfera do trabalho, onde sua diferença é assimilada. O primeiro plano é a invalidação dos estranhamentos provocados por uma deficiência por meio da incorporação no trabalho.

A anormalidade de Baltazar, na construção do convento, é de certo modo invalidada, pois a maioria dos trabalhadores que edificam o convento em Maфра são deficientes também e, deste modo, a *diferença torna-se semelhante*, a esfera da produção engloba defeitos para fornecer-lhes uma invalidação. No segundo plano, o plano onde se situa Blimunda, essa anulação do estranhamento é uma possibilidade de mais violenta. Ela viu sua mãe ser queimada pelo Santo Ofício por apresentar-se à sociedade como uma feiticeira, portanto preserva um temor de que suas diferenças venham a ser desaprovadas da mesma forma pela estrutura social e, assim, a eliminem igualmente de maneira impetuosa. Com suas diferenças Blimunda não pode pertencer ao mesmo plano de Sete-Sóis, a sociedade não irá assimilá-la, mas sim suprimi-la. Temos aqui um modelo da velha distinção entre duas formas de magias, a branca e a negra, as quais, segundo Mary Douglas, exprimem respectivamente: o poder que trabalha na ordem da

estrutura social e o que, em contraste, a afronta.

Alguns poderes são exercidos em nome da estrutura social; eles protegem a sociedade contra o perigo que lhe dirigem os malfeitores. Seu uso precisa ser aprovado por todos os homens bons. Supõem-se outros poderes perigosos para as sociedades e seu uso é desaprovado; aqueles que os usam são malfeitores, suas vítimas são inocentes e, todos os homens bons tentarão persegui-los – estes são feiticeiros e bruxos. Esta é a velha distinção entre magia branca e negra.²⁹

A magia negra, também para Blanchot, estaria em conformidade à negação das perspectivas mundanas. Blanchot observa a *magia* como uma força cuja intenção é *manobrar o mundo*. A *magia negra* seria o único nome sério das magias, aquela que se volta à mais noturna das estranhezas: a cadavérica³⁰. Tomando de empréstimo conceitos de Lévi-Strauss, Zygmunt Bauman estuda o processo de anulação dos estranhos e situa duas estratégias que intermitentemente foram desenvolvidas em diferentes sociedades:

Uma era *antropofágica*: aniquilar os estranhos *devorando-os* e depois, metabolicamente, formando-os num tecido indistinguível do que

²⁹ DOUGLAS, Mary. “Poderes e Perigos” in *Pureza e Perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, São Paulo, Perspectiva, 1976, p.123.

³⁰ Ver isso em: Blanchot, op. cit., p. 264.

já havia. Era esta a estratégia de assimilação: tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou lingüísticas; proibir todas as tradições e lealdades, exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem nova e que tudo abarca; promover e reforçar uma medida, e só uma, para a conformidade. A outra estratégia era *antropoêmia*: vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro. Era essa a estratégia da *exclusão* – confinar os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis, proibições da *comensalidade*, do *conúbio* e do *comércio*; “purificar” – expulsar os estranhos para além das fronteiras do território administrado ou administrável; ou, quando nenhuma das duas medidas fosse factível, destruir fisicamente os estranhos.³¹

O casal Sete-Sóis e Sete-Luas é, pois, a representação de duas anormalidades que se distinguem entre si e para as quais existem, no plano do controle das expectativas do poder, duas estratégias distintas de anulação. (Apesar de uma possível semelhança, não se pode traduzir rigorosamente estas estratégias pelos conceitos de repressão e ideologia que foram mostrados como insuficientes na visão de Foucault). Sete-Sóis identifica-se bem com o dia, revelar seu defeito claramente não lhe causa incômodos, ele pertence ao espaço-tempo da mão-de-obra *justa*, do trabalho diurno nas obras do convento e da passaro-

la, usando seu brilhante gancho de ferro ou espigão, eficientes objetos que iluminam seu estranhamento. À deficiência sucede a eficiência. O mundo pode aproximar-se de Baltazar, absorvê-lo. Já Sete-Luas é uma criatura adversa, *inacessível*, jamais civilizada, caso descubram seu enigma, Blimunda deverá ser eliminada, pois pertence a *outra Terra*, atraíção o mundano. Disse Blanchot: “A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela”³².

A luz que flui da Lua, não faz parte do cenário de nossa vida diurna. O âmbito que ilumina de maneira imprecisa parece pertencer a uma anti-Terra ou a uma Terra vizinha. Já não é aquela Terra que a Lua segue como satélite, mas sim aquela a que ela mesma transformou em satélite.³³

Para com a passarola lhe cabe a tarefa escura de furtar vontades desprendidas, um ofício noturno como o é o do ladrão, seu estranhamento provém de um defeito penetrante, invasivo, e que deve ser obscurecido para sempre, seu trabalho persiste na ordem do mítico e, nele, carregam-se todos os fantasmas da noite. Blimunda comete coisas que são incompreensíveis, como por exemplo quando após o

³² Blanchot, op. cit., p. 164.

³³ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, Brasiliense, 1987, p.138-139.

³¹ BAUMAN, op. cit., nota 5, p. 28-29. Grifo nosso.

primeiro encontro, com o pouco sangue que correu do amor que fizeram, desenha um símbolo, no lado do coração, em Baltazar:

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltazar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltazar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue.³⁴

A imagem que nos remete ao plano onde se situa o estranhamento de Blimunda é uma imagem mais líquida, mais fluente. O olhar de Blimunda pode filtrar pelos tecidos, transformar corpos em receptáculos, e pode também escoar-se e modelar-se de acordo com as circunstâncias impostas. Já o estranhamento de Baltazar é mais sólido, não se pode esconder, todos notam já num primeiro momento sua mutilação metalizada na forma de uma prótese. Ele só pode entrar num corpo se perfurá-lo com seu espigão. Se quisermos levar ainda um pouco mais adiante esta distinção material, podemos notar que ela ocorre até mesmo no espaço narrativo: vemos a tomar conhecimento do enigma de Blimunda somente depois de alguns rodeios, criou-se

todo um segredo narrativo, uma expectativa oculta, seu enigma não se continha solidamente, desaguava por entre nossos dedos. Enquanto que Baltazar Mateus, desde que surgiu na história, logo veio descrito como um maneta, sem quaisquer mistérios, seu defeito era substancial, desde o princípio: maciço. Mas no hiato constante entre o sólido e o líquido, o fixo e o fluxo, existe uma espessura (não estamos nos referindo à matéria gasosa com a qual são feitas as vontades fechadas dos homens de *Memorial do Convento*). Uma determinada forma aderente acaba por ser ainda mais estranha do que os dois estados.

É a *viscosidade* de uma sangria que sela a união sentimental mais profunda, como um estranho pacto, entre o casal. (Diz Bauman que *o estranho é odioso e temido da maneira como o é o viscoso*³⁵). Essa aderência, surgida dos derramamentos de Blimunda e que por seus dedos noturnos transforma-se em um elo de amor, faz de Baltazar um homem um tanto receoso, por vezes pensando que está sob um feitiço. Algumas coisas de Blimunda deixam Sete-Sóis apático, conferem-lhe uma espécie de passividade para com o sombrio. Sentirá ele o temor de dissolver-se nos fios mágicos deste *sangue de virgindade rasgada*³⁶?

As análises de Sartre, de *le visqueux*, observam as propriedades do visgo, em nossos pesadelos, como possuidoras de uma espécie de vida pró-

³⁵ Bauman, op. cit., p. 40.

³⁶ Saramago, op.cit, nota 19, p.73.

³⁴ Saramago, op.cit, nota 19, p.55.

pria e que nos persegue³⁷. O visgo, segundo ele, seria como um líquido que nos traz um profundo mal-estar, pois carrega consigo o perigo de nos dissolvermos nele. Quando nos afundamos na água, não experimentamos riscos comparados aos de quando tocamos algo intensamente pegajoso. Ao soltarmos um objeto comum (não-viscoso) que tínhamos nas mãos, a inércia desse objeto perante nossa vontade nos confere a certeza de uma determinada autoridade, não nos iremos mesclar a esse elemento, somos sólidos. Já com uma matéria visguenta, quando a soltamos, uma parte dela permanece grudada em nossa mão, nos *sugando*, nos desafiando o domínio material. Portanto, podemos concluir que a espessura do visco é um elemento próprio da anormalidade, principalmente noturna, uma passagem que nos transporta ao terreno dos estranhos. Veja-se esta eventual passagem descritiva de Saramago: “A solidão pesa-lhe como a noite, a noite prende-o como o visco, pelo estreito e comprido corredor, sob a luz esverdeada que desce do tecto, é um animal submarino pesado de movimentos, uma tartaruga indefesa, sem carapaça.”³⁸

Um ritual de união entre personagens anormais tais como Blimunda e Baltazar só poderia ser simbolizado com um elemento que fosse também um vínculo essencial, contagioso, entre os seus mis-

térios, dissemelhanças e mutilações. Distintamente de *Todos os Nomes*, onde o sr. José, numa perpétua busca, apaixona-se por uma mulher que não aparece, quando Blimunda e Baltazar encontram-se, é como se fosse uma *aparição*. Ambos já estão desde esse momento fascinados um pela imagem do outro, depois ficam como que imobilizados viscosamente numa presença única. Daí em diante, no decorrer de toda a história, não terão motivos para estarem separados, são quase uma única entidade. Vejamos o que diz Roland Barthes:

A gamação é uma hipnose: estou fascinado por uma imagem: primeiro sou sacudido, eletrizado, mudado, revirado, ‘torpedado’, como foi Menon por Sócrates, modelo dos objetos amados, das imagens cativantes, ou então sou convertido por uma aparição; nada distingue a via do enamoramento do caminho de Damasco; em seguida sou preso no visco, achatado, imobilizado, o nariz colado na imagem (no espelho).³⁹

As estratégias *antropofágica* (onde deve-se ser fixo) e *antropoêmia* (onde deve-se ser fluxo) de anulação dos estranhos casam-se, através da viscosidade, na exposição das figuras de Baltazar e Blimunda, o diurno e o noturno.

³⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An essay on phenomenological ontology*, trad. Hazel E. Barnes, Methuen, Londres, 1969, p. 608-10. *Apud* Bauman, op. cit., p.39.

³⁸ Saramago, op. cit., p.224.

³⁹ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*, trad. Hortência dos Santos, Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1991, p.166.

Espaço: raízes grudentas

O espaço e o tempo são, conforme Cassirer, *a estrutura em que toda a realidade está contida*.⁴⁰ Estudiosos das mais variadas naturezas do conhecimento estão cientes do quanto é difícil pensar em qualquer coisa longe das ideias de tempo e de espaço, noções que já entre si marcam-se por uma concreta inseparabilidade⁴¹. Nos primórdios do pensamento grego, desde Heráclito e, em seguida, Parmênides, por exemplo, um dos problemas filosóficos centrais foi a afirmação teórica do movimento, da matéria e da duração⁴² onde a coexistência entre tempo e espaço já

não podia ser descartada. Nos é conhecido, na teoria da literatura, o contemporâneo termo *cronotopo*, que foi a ela transportado, por Bakhtin, das ciências matemáticas.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.⁴³

Neste caminho de reflexão, notemos que Baltazar e Blimunda têm em comum designações que podem ser entendidas como cronotópicas, pois apresentam um vínculo basilar entre o temporal e o espacial. Se tomarmos a palavra *sete-sóis* veremos que é o ciclo solar de uma semana no calendário natural, tal como *sete-luas* é o ciclo noturno. Para os dois personagens foram escolhidos vocativos próprios da fusão tempo-espaço: a sequência de fenômenos naturais de sete dias e noites. No entanto se o nome de cada um já é em si mesmo um elemento

⁴⁰ CASSIRER, Ernest. “O mundo humano do espaço e do tempo” in *Ensaio sobre o Homem*. Martins Fontes, São Paulo, 1997, p. 73.

⁴¹ “Na esteira de Einstein, Minkowski e tantos outros, são muitos a falar na inseparabilidade do tempo e do espaço. A rejeição da noção de espaço absoluto e a aceitação da idéia de espaço relativo se amplia [...] Quando Amos Haeley (1950, p.288) escreve que somente podemos separar espaço e tempo em abstração, não é difícil manifestar nossa concordância (citado em Parkes & Thrift, 1980, p.320 e E. Ullmann, 1973, p. 128) [...] E. Ullmann (1973, p.126) afirma que o espaço é ‘uma dimensão mais concreta do que o tempo’. E, no entanto, sendo irreversível, está à altura de ‘medir’ o tempo e, vice-versa, de ser medido em termos de tempo. O problema está todo aí. Não se trata propriamente de apurar qual dos dois é mais concreto. A questão da medida recíproca pode ser vista como uma maneira de dizer que tempo e espaço são uma só coisa, metamorfoseando-se um no outro, em todas as circunstâncias. Mas se queremos ir além do discurso e operacionalizá-lo para que se torne um conceito eficaz, temos de *igualar* espaço e tempo, isto é, tratá-los segundo parâmetros comparáveis [...]” SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. Hucitec, São Paulo, 1997, p.43-44.

⁴² A qual mais tarde o materialismo e mecanicismo de Demócrito procura dar melhor acabamento. Sobre as preocupações de Heráclito,

to, Parmênides e Demócrito ver HARTNACK, Justus, *Breve História de la Filosofía*, Catedra, Colección Teorema, Madrid, 1996.

⁴³ BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, in *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*, Unesp Editora, São Paulo, 1993, p.211.

cronotópico particular, o casamento entre Sete-Sóis e Sete-Luas fortifica ainda mais essa indissolubilidade (uma união de duas figuras nominadas por cronotopos da qual surge um ciclo ainda mais completo: sol-lua), uma segunda interligação entre tempo e espaço aparece marcada por um ritual sanguinolento, como já se mencionou.

Quando Sete-Luas e Sete-Sóis, num culto íntimo onde o viscoso é a matéria principal, resolvem ficar para o resto de suas vidas juntos, esse predomínio do pegajoso é presente não somente no espaço sólido de seus corpos amantes como também em todo o ideal ignorado desse casamento, é o símbolo de uma condição almejada: estarem juntos sempre. Estudando a consciência do futuro nos seres humanos quando comparada ao instinto de antecipação consciente que existe nos animais, Cassirer observa que o futuro humano, tal como o é o passado, é um *futuro simbólico*⁴⁴.

Vários atos que cometemos são proféticos, gestos emblemáticos, pois não nos sendo permitido prever o que ocorrerá, usamos de um poder simbólico (não raro caracterizado por elementos materiais, ritualísticos) que procura condicionar o que ocorrerá de acordo com nossos desejos, o significante de uma promessa que se conecta intimamente ao tempo. Assim ocorre entre Blimunda e Baltazar através da matéria viscosa. Há uma aproximação tão intensa entre espaço e tempo, que parece que as próprias identi-

dades firmadas entre espaço e tempo vão perdendo consistência, derretem-se, tornando-se igualmente pegajosas, lado a lado, a ponto de uma coincidência total, um *cronotopo viscoso*.

Esta compatibilidade entre o noturno e o diurno surge assinalada por algo íntimo ao estranhamento (colante, gorduroso), afinal, dia e noite devem constituir uma estranheza um para o outro a fim de poderem ser entendidos os ciclos, para que o carro de fogo de *Hélio* se alterne com o carro de prata de *Selene*, para que um *puxe* o outro ao cumprimento do pacto orbital a partir do qual se perpetuarão as temporadas, as estações, as durações.

A primeira noite é ainda uma construção do dia. É o dia que faz a noite, que se edifica na noite: a noite só fala do dia, é o seu preenchimento, é a sua reserva e profundidade. Tudo acaba na noite, é por isso que existe o dia. O dia está ligado à noite, porquanto só é dia se começa e termina. Eis a sua justiça: ele é começo e fim. O dia nasce, o dia termina, é isso que torna o dia infatigável, laborioso e criador, o que faz do dia o trabalho incessante do dia. Quanto mais o dia se dilata, com mais orgulhosa preocupação de tornar-se universal, mais o elemento noturno fica exposto a retirar-se para a própria luz, mais aquilo que nos ilumina é noturno, é a incerteza e o exagero da noite⁴⁵.

Distinguindo-se de Apolo, o jovem Hélio é a

⁴⁴ Cassirer, op. cit., p. 73-94.

⁴⁵ Blanchot, op. cit., p.167.

divindade do sol, dotado de uma cabeleira de ouro e de um carro de fogo guiado por quatro cavalos: Pírois, Eoo, Éton e Flégon. Selene, também jovem, é a personificação da lua, amante do pastor Endímion, e percorre o céu igualmente, porém, num carro de prata.⁴⁶ Na mitologia grega, o surgimento da sucessão recíproca entre sol e lua ocorre mutuamente com o desbloqueio do espaço, evidenciando de tal modo uma intimidade já inicial entre tempo e espaço.

Ao castrar Urano, a conselho e graças à astúcia de sua mãe, Crono cumpre uma etapa fundamental no nascimento do cosmo. Separa o céu da Terra. Cria entre o céu e a terra um espaço livre: tudo o que a terra produzir, tudo o que os seres vivos engendrarem, terá espaço para respirar, para viver. Assim, o espaço se desbloqueia, mas o tempo também se transforma. Enquanto Urano pesava sobre Gaia, não havia gerações sucessivas, pois elas ficavam ocultas dentro da criatura que as produzira. Quando Urano se retira, os Titãs podem sair do colo materno e, por sua vez, darem à luz. Inicia-se então uma sucessão de gerações. O espaço se libera e o “céu estrelado” tem agora o papel de um teto, de uma espécie de grande abóbada escura, estendida acima da terra. De vez em quando, esse céu preto vai se iluminar, pois agora o dia e a noite se alternam. Ora surge um céu preto tendo apenas a luz das estrelas, ora, ao contrário, é um céu luminoso que aparece,

46 Cf. GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, trad. Victor Jabouille, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1997, p.202-203 e 414.

tendo apenas a sombra das nuvens.⁴⁷

É com uma anormalidade física, a extirpação dos testículos de Urano, que se compreende a existência do espaço e do tempo. Porém, por mais que a luz e a sombra, sol e lua, se alternem na abóbada celeste, buscando nesse movimento a independência das durações, das eras, das idades, dos climas, o espaço já está desbloqueado, estabelecido num hiato entre céu e terra, e toda manifestação temporal será observada neste lugar próprio e por esta linguagem peculiar cuja proveniência é geográfica. O espaço (separação de Gaia ou Geia, ou seja, a Terra, considerada a mãe universal.) e o tempo (gerações sucessivas de todos os seres) não foram originados de maneira dócil, um depois o outro, mas sim num mesmo instante com os derrames sanguinolentos da mutilação de Urano.

Terra concebe um plano particularmente engenhoso. Para executá-lo, fabrica dentro de si mesma um instrumento, um tipo de foice, a *hárpe*, em metal branco. Depois, coloca essa foice na mão do jovem Crono. Ele está no ventre da mãe, ali onde Urano se uniu a Terra, e fica à espreita, em emboscada. Quando Urano se deita sobre Gaia, ele agarra com a mão esquerda as partes sexuais do pai, segura-as firmemente e, com o facão que brande na mão direita, corta-as. Depois, sem se virar, para evitar a desgraça que seu gesto teria provocado, joga por cima do ombro o membro

47 VERNANT, Jean-Pierre, *O Universo, os deuses, os homens*, trad. Rosa Freire d’Aguiar, Companhia das Letras, São Paulo, 2000, p.23.

viril de Urano. Desse membro viril, cortado e jogado para trás, caem sobre a terra gotas de sangue, ao passo que o próprio sexo é atirado mais longe, nas ondas do mar. No momento em que é castrado, Urano dá um berro de dor e se afasta depressa de Gaia. Vai então se instalar bem no alto do mundo, de onde não mais sairá. Como Urano tinha o mesmo tamanho de Gaia, não há um só lote de terra que não encontre lá em cima um pedaço equivalente de céu.⁴⁸

Dessa maneira, por assim dizer, o cronotopo original é viscoso, inerente ao seio do estranhamento. A lacuna entre terra e céu nasceu da impossibilitação do másculo, da amputação mais violenta e apavorante possível da autoridade varonil, de modo que não ocorre, no mito grego, a substituição de Gaia à posição patriarcal de Urano, a tomada do poderio, mas é a ruptura no corpo do poder, sua castração, o símbolo da dialética inicial entre espaço e tempo.

Interessante perceber que quando Crono inicia o seu reinado, demonstra-se tão cruel quanto o pai, encarcerando os irmãos, devorando os filhos de Gaia por medo que um deles o destronasse. Ou seja, o poder de Urano fora rompido pela astúcia de Gaia, porém, o seu domínio pelo patriarcado continuava reproduzido em Crono. Isso leva Gaia a preparar um segundo plano de *castração* do poder, protegendo seu filho Zeus, entidade que tomará, por sua vez,

a posição de Crono⁴⁹. Essas relações familiares entre os deuses, onde a atuação de Gaia, elemento feminino central da mitologia, está em produzir planos de transformação do poder e, simultaneamente, reproduzir as relações patriarcais, lembram o *espaço-tempo doméstico* trabalhado por Boaventura de Souza Santos, em que o problema da discriminação contra a mulher, principalmente na pós-modernidade, está em foco:

O espaço-tempo doméstico é o espaço-tempo das relações familiares, nomeadamente entre cônjuges e entre pais e filhos. As relações sociais familiares estão dominadas por uma forma de poder, o patriarcado, que está na origem da discriminação sexual de que são vítimas as mulheres. Obviamente, tal discriminação não existe apenas no espaço-tempo doméstico e é aliás visível no espaço-tempo da produção ou no espaço-tempo da cidadania, como terei ocasião de referir. Mas o patriarcado familiar é em meu entender a matriz das discriminações que as mulheres sofrem mesmo fora da família, ainda que actue sempre em articulação com outros factores. Esse carácter matricial manifesta-se, por exemplo, no facto, frequentemente notado, de que a divisão sexual do trabalho no espaço-tempo doméstico tende a ser homogénea e relativamente estável em formações sociais com diferentes divisões sexuais do trabalho noutros espaços-tempo.[...] O problema fundamental do espaço-tempo doméstico em condições da

⁴⁸ Vernant, op. cit, p. 22-23

⁴⁹ Ver sobre Crono e Zeus em Grimal, op. cit., p. 182-183 e 468-471.

crescente globalização da economia reside em que, por um lado, a entrada no mercado permite às mulheres transcender a dominação patriarcal do espaço-tempo doméstico, por outro lado, esta dominação transborda deste espaço para o espaço-tempo da produção e, por essa via, reproduz, se não mesmo amplia, a discriminação sexual contra as mulheres.⁵⁰

É proveitoso, neste instante, notar que Jean Baudrillard também estuda o espaço-tempo familiar em paralelo com a ordem patriarcal. Para Baudrillard, o aspecto dos móveis, no interior de um lar burguês típico, simboliza fielmente as funções da célula familiar no fechamento próprio do sistema patriarcal, onde a dimensão espacial e moral se confundem:

A configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época. O interior burguês típico é de ordem patriarcal: conjunto de sala de jantar, quarto de dormir. Os móveis, diversos na sua função, mas fortemente integrados, gravitam em torno do guarda-louça ou do leito central. Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. Unifuncionalidade, inamovibilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica. Cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde às diversas funções da célula familiar e ainda remete

a uma concepção do indivíduo como de uma reunião equilibrada de faculdades distintas. Os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de ordem moral. Ordenam-se em torno de um eixo que assegura a cronologia regular das condutas: a presença sempre simbolizada da família para si mesma.⁵¹

Urano, simbolizando a concentração total do poder (função que, já vimos, cria os diferentes, os desnorteados), é mutilado e, desta maneira, ele mesmo vê-se transformado em um ser distinto. Quando assume a anormalidade pavorosa, desorienta-se e abre em seu impulso assustado um espaço entre ele e Gaia. Então, natural e simultaneamente surge o tempo, entidade inserida nos elementos da paisagem, o sol, a lua, etc.

As raízes do cronotopo, portanto, não se concentram na compreensão de um efeito posterior resultante do encontro entre tempo e espaço como elementos soberanos, distintos. Nesse sentido, não vemos um simples produto da soma sólida de espaço e tempo, blocos isoladamente muito bem constituídos, não temos uma junção de forças rígidas, estáveis, da qual resultaria por fim o cronotopo. Afinal a ideia de espaço é, desde o princípio, mesclada à de tempo, e vice-versa, sendo o cronotopo uma precedência em quaisquer noções isoladas. Podemos

⁵⁰ SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, São Paulo, Cortez, 1999, p.301-106.

⁵¹ BAUDRILLARD, Jean, *O sistema dos objetos*, trad. Zulmira Ribeiro Tavares, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997, p.21-22.

entender o cronotopo como uma *placenta aderente* de onde originam-se os corpos gêmeos de espaço e tempo. E o que procuramos mostrar aqui é como o ritual íntimo de casamento entre Sete-Luas e Sete-Sóis pode ser lido como uma tentativa de resgate deste cronotopo original. Da união de Blimunda e Baltazar, figuras que já eram mutiladas, estranhas, desnorteadas e cronotópicas, germina um novo cronotopo (ciclo sol-lua), mais resistente e fiel às origens míticas, que se apresenta viscosamente.

Lisboa lamacenta

O tema do cronotopo viscoso é opulento em toda obra saramaguiana, e se manifesta de variados modos. Se, em *Memorial do Convento*, o averiguamos numa rápida cena de união simbólica entre Blimunda e Baltazar, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*⁵², por exemplo, não é difícil perceber desde o início da história uma possante inclinação à viscosidade. Isso se dá por vários motivos intrínsecos à presença paisagística de Lisboa, e também à psicologia dos personagens estranhos que aparecem (e desaparecem) nessa narrativa. Lisboa é um espaço tremendamente inundado e chuvoso desde o desembarque de Ricar-

do Reis, protagonista recém chegado dos costumes tropicais brasileiros.

O curioso é que essa pancada de água torna-se misteriosamente branda, de modo que não se ouve o seu estilhaçar contra a cidade. Isso confere à apresentação do espaço-tempo narrativo um silêncio inusitado, a parcela de água que ainda despenca, como que num passe de mágica dos sentidos, ao invés de proporcionar um certo rumor, alguma estridência natural, à cidade alagada, pelo contrário, a torna silenciosa. Presenciamos, então, uma espécie *pegadiça* de mudez, o aguaceiro quieto parece possuir a faculdade de *diluir em lama* tudo quanto for sólido na paisagem, e, então, os poucos viajantes que precisam descer procedem como se estivessem prestes a adentrar num desconhecido universo movido, titubeantes, inseguros que tenha sido autorizado o desembarque:

São poucos os que vão descer. O vapor atraiu, já arrearam a escada do portaló, começam a mostrar-se em baixo, sem pressa, os bagageiros e os descarregadores, saem do refúgio dos alpendres e guaritas os guarda-fiscais de serviço, assomam os alfandegueiros. A chuva abrandou, só quase nada. Juntam-se no alto da escada os viajantes, hesitando, como se duvidassem ter sido autorizado o desembarque, se haverá quarentena, ou temessem os degraus escorregadios, mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que

⁵² Saramago, op. cit., nota 21.

ainda ficou de pé.⁵³

Note-se que o receio de desembarcar surge não meramente do contato visual com um lugar medonho, mas sim da intuição do cronotopo viscoso por outro sentido, a audição, ou, mais precisamente, o sentido da falha do sentido, o quase *não-ouvir*, ouvir estranhamente o nada, a sua escuridão, um ouvir tão fúnebre e lamacento que faz com que se suponha que todos os habitantes de Lisboa foram diluídos nessa ausência. Bem mais adiante, quando o protagonista já está para sair do hotel Bragança, temos ainda um ruído chuvoso *escuro*, os mistérios sonoros da chuva permanecem intensos: “Ricardo Reis fechou a janela, apagou a luz, foi recostar-se, fatigado, no sofá, com uma manta estendida sobre os joelhos, ouvindo o escuro e monótono ruído da chuva, este ruído é verdadeiramente escuro, tinha razão quem o disse.”⁵⁴. O silêncio de um espaço remete ao pavor de uma viscosidade, a paisagem citadina é irreconhecível pois a sensação central que a trazia, que é auditiva, estava carregada de estranheza, de silêncio.

Na esteira de Sartre e Bauman, há novamente um elo entre o estranho e a espessura do visco, entretanto, como estamos vendo, não é mais pelo tatear (Blimunda tocando o peito de Baltazar) que se implanta viscosamente o espaço-tempo. A pegajoso-

idade é própria entre duas ondas diferentes que se ligam: as ondas visuais da chuva às ondas sonoras vagas, imperceptíveis. Se é possível mirar objetos grudentos, a literatura saramaguiana torna viável o *ouvir um silêncio pegajoso*, e o efeito desse fenômeno é o emudecimento sombrio do futuro (presságio de morte).

A confusão de sentidos, onde pessoas que, escutando o silêncio de uma cidade, presumem uma viscosidade (algo propriamente tátil e não auditivo) no ambiente, nos leva a um cruzamento com a fenomenologia do espaço poético de Gaston Bachelard. Planeando o que denomina como *miniaturas sonoras*, examinando imagens sonoras na literatura de vários escritores⁵⁵, ele explica:

Nas obras da imaginação poética, os valores têm tal signo de novidade que tudo o que deri-

⁵³ “[...]René-Guy Cadou, vivendo na aldeia da casa feliz, escreveu: *ouve-se gorjearem as flores do biombo*. Pois todas as flores falam, cantam, mesmo as que desenhamos. Não se pode desenhar uma flor, um pássaro e permanecer taciturno. Outro poeta dirá: *Seu segredo era/ escutar a flor/ Usar sua cor*. Claude Vigée também, como tantos poetas, ouve a erva crescer. Ele escreve: *Escuto/ Uma jovem avelreira/ Verdejar*. Tais imagens devem, pelo menos, ser tomadas em seu ser de realidade de expressão. É da expressão poética que elas extraem todo o seu ser. Diminuiríamos o seu ser se quiséssemos relacioná-las com uma realidade, mesmo que fosse uma realidade psicológica. Elas dominam a psicologia. Não correspondem a qualquer impulso psicológico, agora à pura necessidade de exprimir, num ócio do ser, quando se escuta, na natureza, tudo o que não pode falar. [...] ‘Minha audição’, diz Théophile Gautier, ‘desenvolvera-se prodigiosamente; eu ouvia o barulho das cores; sons verdes, vermelhos, azuis, amarelos chegavam aos meus ouvidos em ondas perfeitamente distintas’ [...] *Escuta - mais nada - só o grande silêncio - escuta*. O W. de L. Milosz, reproduzido por *Les lettres*, 2º ano, n.8 [...]” Bachelard, op. cit., p.182-185.

⁵³ Id., *ibid.*, p.12-13.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p.199.

va do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfílmicas que só podem ser lidas quando recebem a luz viva da imaginação.⁵⁶

Bachelard aparentemente se contradiz quando sustenta que a casa natal está *preservada* em nosso físico: “a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da ‘primeira escada’, não tropeçaríamos num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser”⁵⁷. Essa concepção, de certo modo, recai na mesma hipótese fisiológica do séc. XIX (conhecida como *biologia mnêmica*) de que cada estímulo sobre um organismo deixaria nele um traço fisiológico definido, uma impressão biológica, influenciando assim as futuras reações. Tese que diverge da visão antropológica de Cassirer:

No homem não podemos descrever a lembrança como um simples retorno de um evento, como uma vaga imagem ou cópia de impressões anteriores. Não é simplesmente uma repetição, mas antes um renascimento do passado; implica um processo criativo e construtivo... A memória simbólica é o processo pelo qual o homem não só repete a sua experiência passada, mas também reconstrói essa experiência. A

⁵⁶ Id., *ibid.*, p.181.

⁵⁷ Id., *ibid.*, p.33.

imaginação torna-se um elemento necessário da verdadeira lembrança.⁵⁸

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, há a seguinte passagem metanarrativa, muito próxima desta consciência onde o procedimento do recordar equivale ao processo de reconstruir:

E agora a brevíssima suspensão, o tempo de romper a invisível película que cobre o vão da porta, o tempo da instantânea hesitação dos pés no limiar, o tempo para se preocuparem e encontrarem os olhos que esperavam. Um homem e uma mulher. Repito: escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recorro, reconstruo.⁵⁹

Enquanto esse espaço continua irreconhecível para os que chegam, o viscoso ficará permanentemente preservado. Um pouco mais à frente, vemos que somente quando o viajante começa a reconhecer a Lisboa que tinha, por assim dizer, preservado na memória, é que a chuva irá passando, ou seja, quando o espaço começa a deixar de ser estranho em sua atualidade, também as forças naturais (cuja presença concede plasticidade estranha aos lugares de passagem) vão-se esgotando, e o personagem, que até então era um desorientado, começa a se orientar na geografia presente da cidade.

⁵⁸ CASSIRER, *op.cit.*, p. 88-89

⁵⁹ SARAMAGO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.242.

Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas. A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, só as árvores estavam mais altas, nem admira, sempre tinham sido dezesseis anos a crescer, e mesmo assim, se a opaca lembrança guardava frondes verdes, agora a nudez invernal dos ramos apoucava a dimensão dos renques, uma coisa dava para a outra. A chuva rareara, só algumas gotas dispersas caíam, mas no espaço não se abria nem uma frincha de azul, as nuvens não se soltaram uma das outras, fazem um extensíssimo e único tecto cor de chumbo. Tem chovido muito, perguntou o passageiro, É um dilúvio, há dois meses que o céu anda a desfazer-se em água, respondeu o motorista, e desligou o limpa-vidros. Poucos automóveis passavam, raros carros eléctricos, um ou outro pedestre que desconfiadamente fechava o guarda-chuva, ao longo dos passeios grandes charcos formados pelo entupimento das sarjetas, porta com porta algumas tabernas abertas, lóbregas, as luzes viscosas cercadas de sombra, a imagem taciturna de um copo sujo de vinho sobre um balcão de zinco. Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o taxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto.⁶⁰

Podemos notar que a espessura do visco é tão intensa que contamina até as nuvens que parecem estar *grudadas* uma nas outras, formando um *único*

teto cor de chumbo. Os pedestres não acreditam que podem fechar o guarda-chuva, eles *desconfiam* do espaço, parece inadmissível que se esteja limpando. Mesmo com a breve serenidade do tempo sombrio, ainda permanecem vestígios da sujeira viscosa, *lôbrega*, tanto os mais amplos: as *sarjetas entupidas* que formam *grandes charcos*, quanto os mais particulares: a espessura taciturna de um vinho (propriamente viscoso) que *suja* um copo num balcão. (Interessante notar aqui novamente a intimidade entre a espessura do visco - o aglutinante do vinho - com a ideia baumaniana de sujeira - do estranho como elemento poluente). A mais intrigante dessas imagens é, entretanto, a das *luzes viscosas cercadas de sombra*. Além do viscoso aqui novamente escapar do círculo tátil para outras sensações, ele ainda mais desafia a matéria, impregnando-se até mesmo na mais inconsistente, volúvel, das radiações. Como pode fisicamente uma radiação transparente ser de uma espessura viscosa? Ocorre aqui um cronotopo viscoso. Mas de que forma entendemos a ideia de cronotopo se a luminosidade parece ser, neste caso, um fenómeno essencialmente espacial, e não temporal?

Não é difícil responder a isso se notarmos que a imagem de uma luz viscosa, neste romance, aparece na extrema mobilidade do taxi, de onde está a observar Ricardo Reis as imagens que passam, uma velocidade que confere nitidamente a intensidade do tempo que perpassa sobre a janela do automóvel e sobre a estrutura do espaço sujo. O viscoso simula um movimento quando várias ima-

⁶⁰ Saramago, op. cit., p.17.

gens pegadiças são contempladas fragmentadas, como cenas fotográficas que repetidas velozmente ganham uma força quase cinematográfica, qual uma sucessão de fotogramas que aparentam um prosseguimento de duração, uma temporalidade. Para tais imagens (*os charcos, as sarjetas, as tabernas, as luzes, um copo*) não há um foco de percepção situado num local específico, parado num ângulo único. Está ele em movimento, é o vidro da janela de um táxi que se locomove por uma Lisboa cinzenta, chumbosa... - sabemos que o chumbo é um elemento informe, utilizado em várias ligas.

A presença do visco também se verifica nas colorações do espaço e, neste movimento, registrando não apenas coisas, mas fatos (instantes congelados que recebem um movimento abstrato). Arlindo Machado, estudando anamorfozes do cronotopo, ou seja, *duplicidades de pontos de vista na construção de imagens*, explica que o cinema, diferentemente da cronofotografia, nos dá uma impressão de movimento, o que seria uma ilusão de ótica.

Já é conhecida a crítica que faz Bergson da síntese cinematográfica do movimento. O cinema – afirma o autor de *L'Évolution Créatrice* – trabalha com um movimento falso, com uma ilusão do movimento, pois se o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, isso justamente que o cinema não mostra. Daí porque a ilusão cinematográfica opera com um movimento abstrato, uniforme e impessoal, um movimento que – ainda se-

gundo Bergson – existe no aparelho e com o qual fazemos desfilarem imagens.⁶¹

Enfim, lembremos das palavras de Walter Benjamin quando compara o ofício da pintura ao do cinema:

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos no âmago da realidade.⁶²

Ricardo Reis, no coração da cidade, observa imagens como um cinegrafista. O foco de percepção

⁶¹ MACHADO, Arlindo, *Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*, in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, p.101-102.

⁶² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.187.

parece penetrar *cirurgicamente* no corpo da cidade, assumindo o delicado comportamento móvel das pinças que tocam órgãos vivos e pegajosos, tratando suas realidades como imagens filmadas por uma câmera. Assim, eis não apenas um espaço translúcido (o raio de luz) marcado por um tempo contraditório (a impressão do pegajoso), mas sim, o exemplo excepcional de uma inseparabilidade espaço-tempo onde a espessura primordial é o visco, o que, por conseguinte, nos leva a reforçar ainda mais a teoria mitológica que já foi citada da origem de tempo e espaço como categorias simultâneas.

Limpidamente sujo

Um desnorteado aparece e logo nos deparamos com sua face purulenta, corrompida, presença capaz de *embaralhar* nossas expectativas mais simples, *manchar* a pele de nossos mais límpidos valores. Já se falou sobre a força poluente própria desse universo, tão farto em Saramago, que acaba por desorientar tudo quanto atinge, frequentemente até mesmo os sentidos perceptivos dos personagens e do narrador. Notemos agora que, além de se ouvir um *silêncio pegajoso* ou de se enxergar uma *luz viscosa*, como verificamos no capítulo anterior, também nós, leitores, somos solicitados, em *O ano da morte de*

Ricardo Reis, a sentir a fragrância execrável do visco. Respiramos *uma atmosfera composta de mil cheiros intensos* que grudam em nós, sugam-nos, passiva e terrivelmente. Espectros gordurosos, despojos exalados, apresentam-se tão envolventes que, de acostumados que estamos, escapa-nos o sentimento de medo, perdemos o mapa do pesadelo. Persuadidos por uma urbanidade deslumbrante e mal-cheirosa, estamos desorientados pela viscosidade odorífera do espaço:

Agora, sai, urbanamente deu as boas-tardes, e agradecendo saiu pela porta da Rua dos Correeiros, esta que dá para a grande babilônia de ferro e vidro que é a praça da Figueira, ainda agitada, porém nada que se possa comparar com as horas da manhã, ruidosas de gritos e pregões até ao paroxismo. Respira-se uma atmosfera composta de mil cheiros intensos, a couve esmagada e murcha, a excrementos de coelho, a penas de galinha escaldadas, a sangue, a pele esfolada. Andam a lavar as bancadas, as ruas interiores, com baldes e agulheta, e ásperos piaçabas, ouve-se de vez em quando um arrastar metálico, depois um estrondo, foi uma porta ondulada que se fechou.⁶³

Não é somente o barro, o lodo, que enlaçam a paisagem lisboeta. A variedade do estranho que caracteriza o ambiente (*mil cheiros intensos*), novamente é identificada com o poluente, o *monte de*

⁶³ Saramago, op.cit., nota 21, p.43-44.

lixo, visto que, enquanto Ricardo Reis presencia tal atmosfera, estão lavando as ruas, não apenas preocupados com a lama dos dias chuvosos, mas tentando libertar o oxigênio de toda e qualquer presença viscosa (*excrementos, sangue, detritos esmagados*). Em vários momentos, notaremos a associação da qualidade de *pegajoso* com a ideia variada de impureza (algo múltiplo que com urgência precisa ser lavado, apagado, tornado transparente, nítido). Notemos, por exemplo, os cuidados no hotel Bragança para com a limpidez do espaço:

No chão encerado juntaram-se e alastraram as gotas que entravam pela janela aberta, as que salpicavam do peitoril, há hóspedes descuidados para quem o trabalho humilde é desprezível, julgam talvez eles que as abelhas, além de fabricarem a cera, a virão espalhar nas tábuas e depois puxar-lhes o brilho, ora isto não é trabalho de insetos, se as criadas não existissem, obreiras também elas, estes resplandecentes soalhos estariam baços, pegajosos, não tardaria aí o gerente armado de repreensão e castigo.⁶⁴

Sabemos que Ricardo Reis ficará entre duas presenças *atrativas*, dividido entre a criada Lídia (a que limpa, purifica o pegajoso, cura o estranho) e a rapariga de mão paralisada (a própria presença do *estranho*, do *incurável*, do *mole*).

Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o

sente, ninguém por si o está sentindo, por fora, por dentro da pele se arrepia, e olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, aqui a apanhar sol, aqui a ouvir a conversa, aqui para que te veja aquele senhor doutor que veio do Brasil, mão-zinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta que não irá bater àquela porta [...] e a rapariga, como se chamará, aquela mão paralisada, mole, foi doença, foi acidente.⁶⁵

Assim, tal como o próprio protagonista, ficamos todos os leitores, durante o desenrolar do enredo, delicadamente situados ora no lugar sujo, pegajoso, ora no ambiente purificado, nítido. Quando não, localizados no extremo onde estes dois planos se (con)fundem, onde o visco e o asseio se alternam simultaneamente, onde um redefine o outro, entre-gando-se numa volubilidade pureza/impureza a qual devemos denominar, conscientes do paradoxo natural que se assume: lugar da *limpidez suja*.

Recordemos que no dia seguinte em que Ricardo Reis retorna do carnaval, acorda alagado de suor, doente de uma violenta gripe. Ele é um médico experiente, porém, comportando-se como uma criança, é a criada Lídia quem cuida de sua febre e, deste modo, mais com *caldo de galinha* do que propriamente com remédios, cura-o. Bachelard, tratando dos devaneios que acompanham as atividades

⁶⁴ Id., *ibid.*, p.47.

⁶⁵ Saramago, *op. cit.*, p. 27-28. Grifo nosso.

domésticas, compreende a função da *arrumadeira* como algo ligado ao despertar da casa para o sentido de uma *dignidade humana*. Os objetos que passam por suas mãos são *acariciados* nascendo assim uma intimidade que exacerba o mero maquinismo da limpeza, esses objetos se recriam, se renovam, são *curados* de sua desordem.

Como vemos aqui, em Saramago, estes sentidos dos cuidados domésticos estão voltados para o benefício, a cura, de Ricardo Reis.⁶⁶ Nesta cena do romance, sucede uma infantilização do médico (simbolizando a ocupação masculina no espaço-tempo da produção) para que este ofício seja englobado pela ordem familiar em sua transcendência (simbolizando a ocupação feminina no espaço-tempo doméstico). Pode-se entender aqui, de maneira profunda, o problema do transbordamento do espaço-tempo doméstico, junto à característica da dominação patriarcal, no espaço-tempo da produção. Uma questão complexa, que, segundo Boaventura, se amplia com a crescente globalização da economia.⁶⁷

Mas como podemos notar concretamente os vestígios dessa *limpidez suja* no espaço saramaguiano? Na primeira citação deste capítulo, o cheiro de putrefação e os ruídos dos baldes que exterminam a sujeira, se mesclam num mesmo espaço-tempo. Dois sentidos distintos (audição e olfato), que transportam sensações opostas (*limpidez*, *sujeira*), che-

gam a um mesmo espectador, ocorrendo então um embaraço sensitivo⁶⁸. Na segunda citação, ao longo de um chão encerado e reluzente, observam-se gotas de água, salpicadas do peitoril, que tornam o soalho também, de certa maneira, *dúbio*. Em ambos os casos, portanto, se manifesta algo que não é nem totalmente indigno do puro, nem do imundo.

Aqui a água não aparece como um elemento purificador, conforme usualmente a entendemos, pelo contrário, ela é um ponto poluente no soalho. Veja-se essa passagem contrária, onde a água volta a ser um líquido essencial na limpeza do espaço:

Deixou de chover, o céu aclarou, pode Ricardo Reis, sem risco de molha incômoda, dar um passeio antes do almoço. Para baixo não vai, que a cheia ainda não se retirou completamente do Cais do Sodré, as pedras estão cobertas de lodo fétido, o que a corrente do rio levantou da vasa funda e *viscosa*, se o tempo se conservar assim virão os homens da limpeza com as agulhetas, *a água sujou, a água lavarà, bendita seja a água*.⁶⁹

A *limpidez suja* está sem lugar específico, é extremamente desconfortável, provavelmente ainda mais do que a simples sujeira em si mesma, pois significa que o limpo foi contaminado, abandonado por quem deveria mantê-lo (*a criada foi relapsa*).

⁶⁸ Os limites do límpido e os limites do sujo se atormentam e ocorrem aí uma associação única.

⁶⁹ Id. *Ibid.*, p.61. Grifo nosso.

⁶⁶ Ver Bachelard, *op. cit.*, p.80.

⁶⁷ Ver mais sobre isso em: Sousa Santos, *op. cit.*, p.301-306.

Quando Jean Baudrillard diz que *a purificação é a atividade primordial deste fim de século*⁷⁰, não estará se referindo somente à transparência paisagística das cidades, mas também ao processo de descontaminação dos resíduos que ameaçam as expectativas do poder perante tudo que está sob sua inspeção. Vejamos inicialmente que produtos mais simples são utilizados à higiene no espaço doméstico. Para Roland Barthes obtém-se a purificação através de tácticas que condizem com dois produtos distintos:

as soluções de cloreto de sódio (*Cândida*) foram sempre consideradas como uma espécie de fogo líquido cuja ação deve ser cuidadosamente controlada, sem o que o próprio objeto pode ser atingido, “queimado”; a lenda implícita deste tipo de produto repousa sobre a idéia de uma modificação violenta, abrasiva, da matéria: os produtos são de ordem química mutilante: “matam” a sujeira. Ao contrário, os pós são elementos separadores: o seu papel ideal consiste em libertar o objeto da sua imperfeição circunstancial: “expulsa-se” a sujeira, mas esta não morre; na propaganda visual de *Omo*, a sujeira é representada por um pequeno inimigo débil e negro que foge apavorado da roupa limpa e pura, sob a simples ameaça do julgamento de *Omo*. Os cloros e os amoníacos são sem dúvida nenhuma os delegados de uma espécie de fogo total, salvador mas cego; os pós são, pelo contrário, seletivos, empurram, con-

duzem a sujeira através da trama do objeto, desempenham uma função de polícia, não de guerra.⁷¹

A primeira espécie de produto, abrigando os da *ordem da química mutilante*, é um *fluxo*. A segunda, compreendendo os responsáveis em *expulsar* a sujeira, podemos chamar de *fixo*. Os fluxos são materialmente os líquidos: os detergentes. Enquanto que, no que diz respeito aos fixos, constam os pós: os saponáceos. Voltemos à distinção das anormalidades entre Baltazar e Blimunda. Sete-Luas é um elemento para sempre desorientado, não pode *renascer das cinzas*, sua poluição jamais será removida e ainda é contagiante.

Tal estranhamento requer uma estratégia implacável de purificação, precisa-se eliminá-la, *detergê-la*, pois é uma anormalidade essencialmente noturna e que escapa em vários sentidos da estrutura social. Baltazar, por sua vez, possui uma anormalidade que é assimilada pela conformação social (a estratégia anuladora é a antropofágica), absorve-se Sete-Sóis colocando sob controle fixo a sua diferença, percebe-se por fim que ela não era totalmente tóxica, inserindo-a na ordem do trabalho produtivo (mão-de-obra ao convento de D. João). Baltazar representa um resíduo perdido na própria inocência de sua desorientação anti-higiênica, admite ser colo-

⁷⁰ BAUDRILLARD, Jean. “A grande faxina”, in *Tela Total. Mitologias da era do virtual e da imagem*, trad. Juremir Machado da Silva, Sulina, Porto Alegre, 1999, p.41.

⁷¹ BARTHES, Roland, “Saponáceos e detergentes”, in *Mitologias*, trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza, 9 ed., Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1993, p.29.

cado em seu lugar ideal, pode-se *passar uma esponja* em sua história suja, então, resgatar-se-á sua sanidade ao social. Nesta linha de raciocínio, retomando a apropriação que fizemos das noções geográficas fixo/fluxo, relaciona-se alegoricamente o estudo de Barthes sobre a lógica publicitária dos produtos limpantes, com as estratégias de eliminação dos estranhos de Bauman.

O nascimento de Afrodite, na mitologia, ocorre com o surgimento do espaço e do tempo em um mesmo instante, o cronotopo. Uma das versões mitológicas explica que quando Crono castrou Urano, teria jogado os seus testículos não na Terra, mas nas ondas do mar:

Urano, que se horrorizava à vista de tais filhos, à medida em que eles surgiam, enterrava-os nas profundezas da terra. Géia tirou do seu seio o aço, fabricou uma foice afiada e induziu o filho mais novo, o astucioso Crono, a mutilar o pai, enquanto aquele se abandonava ao sono. Crono castrou Urano, jogando os sangrentos testículos no mar. Da ferida brotou um sangue negro que deu origem às Fúrias, aos Gigantes monstruosos e às Melíades. Os testículos que flutuavam à flor das ondas, na branca espuma, deram origem à deusa Afrodite.⁷²

Ocorre, como vemos, o nascimento da mais pura das deusas a partir de sangrentos testículos. A

branca espuma do mar é mesclada a um órgão que foi *lançado fora*, o elemento sórdido da mutilação e a substância límpida das ondas se unem ao surgimento do espaço entre Urano e Geia e dos ciclos neste espaço. O cronotopo no mito grego, portanto, sendo propriamente viscoso, como já se falou, está a par com o poluente e o puro. A deusa do amor puro, a própria personificação da purificação, surge com a limpidez suja gerada com o cronotopo.

Platão imaginou a existência de duas Afrodites: uma, nascida de Urano, o Céu, é a Afrodite Urânia, deusa do amor puro, e a outra, a filha de Dionéia, chamada Afrodite Pandêmia, ou seja, Afrodite Popular, é a deusa do amor vulgar, carnal.⁷³

Tanto Urânia, a pureza, o límpido, quanto Dionéia, o carnal, o sujo, correspondem a uma mesma entidade mítica. Em outras palavras, ligadas ou não com o cronotopo, as diferentes tradições do surgimento de Afrodite identificam-se intimamente à imagem da limpidez suja.

Para entender a viscosidade (elemento próprio entre fixo e fluxo) em paralelo com a idéia de *limpidez suja* que aqui traçamos, estamos voltando ao ritual já estudado. Lembremos que o mesmo elemento-chave da pureza de Sete-Luas, o indício sanguíneo de sua castidade, de espessura viscosa, é paradoxalmente usado para um desenho melado

⁷² GUIMARÃES, Ruth, *Dicionário de Mitologia Grega*, Cultrix, São Paulo, 1989, p.313.

⁷³ Id. *ibid.*, p.20.

na pele do amante, causando em Sete-Sóis um desconforto pessoal e até uma desconfiança (cometerá Blimunda bruxarias?). Esta sua agonia estranha é própria do estado de quem testemunhou uma extravagância suja ao mesmo tempo em que se revelava o simbólico puro de uma apoteose amorosa. Como podemos perceber, tanto em *Memorial do Convento* quanto em *O ano da morte de Ricardo Reis*, encontramos pegadas de um espaço-tempo viscoso onde a limpidez pode estar, ou não, totalmente sob controle. De tal maneira, é certo compreender que o cronotopo viscoso pode apresentar-se limpidamente sujo.

Fachadas

Vários trabalhadores defeituosos precisam ir a Pêro Pinheiro para buscar uma grande pedra de três toneladas que fará a fachada do convento prometido. Então, durante oito dias, presenciamos o compromisso (*suplício*) de seiscentos homens e quatrocentos bois em arrastar este *tolo orgulho* esmagador até Mafra.

Seiscentos homens agarrados desesperadamente aos doze calabares que tinham sido fixados na traseira da plataforma, seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço,

ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser, agora sim, ontem aquilo que foi uma brincadeira de rapazes, e a história de Manuel Milho uma fantasia, que é realmente um homem quando só for a força que tiver, quando não mais for que o medo de que não lhe chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta, e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de dizer a sua majestade, É uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com o perdão da anacrônica voz.⁷⁴

Tal objetivo de compor-se uma aparência extrema, um limite sólido, materialmente bem perceptível, na geografia do convento, simboliza, de alguma maneira, a configuração das fachadas em geral na história e nos espaços antigos. Hoje, porém, vivem novas tendências dos extremos, das fronteiras,

⁷⁴ Saramago, op. cit., nota 19, p. 248.

das faces da cidade na *supermodernidade*⁷⁵.

O olhar de Blimunda insere-se no lado *de dentro* das coisas, perdendo o estado *de fora* delas, assumindo-se como uma metáfora da tendência atual da paisagem citadina, onde a *fachada* urbana apresenta novas variações, mais límpidas, transparentes. Ao ingressarmos numa cidade, numa região, podemos não ter mais o velho portal, os muros, as formas limítrofes tão usuais. Na chamada *era da informação*⁷⁶, de modo geral, penetramos em novos lugares sem ser preciso propriamente que se ultrapasse um plano delimitador bem localizado. Procurando entender através das possibilidades bakhtinianas da relação espacial, onde o mirar *de dentro* corresponde ao *princípio de horizonte* e o *de fora* pertence ao *princípio de ambiente*, poderíamos afirmar que, na contemporaneidade, o corpo urbano deixando de ter fachadas aparentes, substituindo-as por materiais transparentes (redomas virtuais) que nos englobam, não mais localizamo-nos realmente *ao redor de*, estamos, de repente, *diantes de*. Ou seja, estamos cada vez mais vivendo em espaços que ganham novos horizontes, mas que perdem o próprio princípio de *ambiente*.

Mais em específico à posição do *espectador* e

do *herói* na criação verbal, Bakhtin classifica dois modos combinatórios de nos posicionarmos. Chama-se *horizonte* do herói quando estamos *dentro dele*, onde as coisas se situam *diantes de*. *Ambiente* é quando observamos no lado *de fora*, onde as coisas se situam *ao redor de*. O que pretendemos aqui é entender essas nomenclaturas nos âmbitos dado e pré-dado do corpo urbano.

De dentro da minha consciência, participante da existência, o mundo é o objeto do meu ato, do ato-pensamento, do ato-sentimento, do ato-ação; seu centro de gravidade situa-se no futuro, no desejo, no dever, e não no dado auto-suficiente do objeto, em sua atualidade, em seu presente, em seu ser-aqui já realizado. Minha realização com o objeto situado em meu horizonte nunca é uma relação acabada, mas uma relação pré-dada, pois o acontecimento existencial em seu todo é um acontecimento aberto; minha situação se modifica a todo momento, eu não posso demorar ou ficar em repouso. O objeto, no espaço e no tempo, situa-se à minha frente, sendo isso que instaura o princípio de *meu horizonte*. As coisas não me rodeiam – eu, meu corpo exterior – em sua atualidade e nos valores de seu dado, mas situam-se à minha frente e são integradas à postura ético-cognitiva da minha vida, no acontecimento aberto e aleatório da existência, cuja unidade de sentido e cujo valor não são dados, e sim pré-dados (...) Na obra de arte, o mundo das coisas é pensado e relacionado com o herói a quem serve de *ambiente*. O que caracteriza o *ambiente* é, acima de tudo, a disposição formal, exter-

⁷⁵ O termo *supermodernidade* em relação às novas faces urbanas é usado por Marc Augé. Ver AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, trad. Maria Lúcia Pereira, Papirus, São Paulo, 1994.

⁷⁶ O termo *supermodernidade* em relação às novas faces urbanas é usado por Marc Augé. Ver AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, trad. Maria Lúcia Pereira, Papirus, São Paulo, 1994.

na, plástico-pictural: harmonia das cores, das linhas, simetria e outras combinações extra-significantes, puramente estéticas. Na criação verbal, esse aspecto não alcança uma perfeição externa visual (na representação), mas equivalente emotivo-volitivos de uma representação visual correspondem a esse todo plástico pictural extra-significante não levamos em conta aqui as combinações que aliam as modalidades picturais, plásticas e gráficas. O objeto, por ser combinação de cores e linhas, goza de plena autonomia e sua ação se exerce ao mesmo tempo sobre nós, sobre o herói e sobre o que o rodeia, sem se situar defronte do herói em seu horizonte; ele é percebido em sua integridade e parece que podemos dar a volta à roda dele.⁷⁷

Paul Virilio observa que *há muito a transparência tomou o lugar das aparências*⁷⁸. Talvez essa seja uma afirmação por demais arriscada, pois parece que estamos deparados com uma substituição total muito precisa e que já ocorreu irremediavelmente. Acreditamos, pois, que as cidades hoje cada vez mais perdem o cercado original, as muralhas tornam-se invisíveis pouco a pouco, dá-se vez arquitetônica ao necessariamente *límpido, translúcido*, sendo que transparência e aparência ainda brigam (assim sendo, convivem).

De fato, desde o cercado original, a noção de limite sofreu mutações que dizem respeito tanto à

fachada quanto ao aspecto de confrontação. Da paliçada à tela, passando pelas muralhas da fortaleza, a *superfície-limite* não parou de sofrer transformações, perceptíveis ou não, das quais a última é provavelmente a da *interface*. É interessante portanto abordar a questão do acesso à Cidade de uma nova forma: a aglomeração metropolitana possui uma fachada? *Em que momento a cidade nos faz face?* A expressão popular “*aller en ville*”, que substitui a utilizada no século anterior “*aller à la ville*”, traduz pelo menos uma incerteza em relação face a face (como se nós não estivéssemos jamais *diante* da cidade, mas sempre *dentro* dela).

Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, esta não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano já perderam há muito sua evidência. Não somente o subúrbio operou a dissolução que conhecemos, mas a oposição “*intramuros*”, “*extramuros*” dissipou-se com a revolução dos transportes e o desenvolvimento dos meios de comunicação e telecomunicação, daí esta nebulosa conurbação de franjas urbanas.

Assistimos de fato a um fenômeno paradoxal em que a opacidade dos materiais de construção se reduz a nada. É a emergência das estruturas de sustentação, a “*parede-cortina*” em que a transparência e a leveza de certos materiais (como o vidro e as plastificações diversas) substituem as pedras das fachadas no exato momento em que o papel vegetal e o plexiglas

⁷⁷ Bakhtin, op. cit, nota 2, p.111-113.

⁷⁸ VIRILIO, Paul, *Espaço crítico e as perspectivas do tempo real*, trad. Paulo Roberto Pires, Editora 34, São Paulo, 1999, p.19.

substituem a opacidade do papel nos projetos.⁷⁹

Através das tecnologias avançadas, vêm a tona uma crescente atividade de limpidez do espaço, do corpo social. Essa limpidez está obviamente incompleta, vivemos a história onde, da substituição do sujo pelo límpido, esses dois estão em processo. Testemunhamos todos o surgimento de uma imperativa *purificação tecnológica dos corpos*, como diz Baudrillard⁸⁰. Numa época onde os elementos *transparentes, leves, multiformes, delicados, móveis*, procuram assumir a posição dos *aparentes, pesados, rígidos, rudes, sólidos*, novamente uma (con) fusão entre fixos e fluxos se apresenta (vale dizer: *limpidez suja*). Neste momento de extremos abalos no organismo urbano, Milton Santos entende uma relevante oposição ao que chama de *zona luminosa*: a presença social de uma resistente *zona opaca*:

Na cidade ‘luminosa’, moderna, hoje, a ‘naturalidade’ do objeto técnico cria uma mecânica rotineira, um sistema de gestos sem surpresa. Essa historicização da metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da

⁷⁹ Id, ibid, p.9.

⁸⁰ “[...] A crescente cerebralidade das máquinas deve normalmente acarretar a purificação tecnológica dos corpos. Estes poderão cada vez menos contar com seus anticorpos; por isso, é preciso protegê-los do exterior. A purificação artificial de todos os ambientes suprirá os sistemas imunológicos internos que estejam falhos. E, se estão falhos, é porque uma tendência irreversível, muitas vezes chamada progresso, leva a despojar o corpo e o espírito humano de seus sistemas de iniciativa e de defesa, a fim de transferi-los para artefatos técnicos [...] Baudrillard, op.cit., nota 8, p.67. Grifo nosso.

modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas ‘opacas’. Estas são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão. Os espaços inorgânicos é que são abertos, e os espaços regulares são fechados e regularizadores⁸¹.

Parece que no mesmo instante em que se nota uma *redução da opacidade de materiais de construção*, conforme as palavras de Virilio, ocorre, no interior das cidades, uma dilatação das zonas opacas, compostas de homens excluídos, desorientados. Quando, por um lado, cada vez mais permanecem claras, na atual estética urbana, as máquinas sensíveis, as matérias transparentes, finas, centrais, cada vez mais se opondo a tudo isso encontram-se crescentemente os homens *indelicados, brutos, excluídos e opacos*. Poderíamos dizer, neste sentido, que quanto mais a limpidez se manifesta, mais suja ela aparenta, mais crescente seriam as *zonas opacas*. A *limpidez suja* aparenta ser uma característica fundamental do espaço na contemporaneidade. Entre o espaço-tempo da pedra do convento de D. João V (fachada do passado e presente) e o espaço-tempo da *cegueira luminosa* atual, metaforizada, por exemplo, pela imagem de *Ensaio Sobre a Cegueira*⁸² (fachada do presen-

⁸¹ Milton Santos, op. cit, p.261

⁸² SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a cegueira*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995. Entendemos este romance como uma forte metáfora dos efeitos negativos da tecnologia avançada na era informacional.

te e futuro), ocorre uma presença barroca dotada de uma espessura entre fixo e fluxo: o *cronotopo viscoso da supermodernidade*.

Cristalização do corpo

O termo *cristalização* nos é útil aqui tendo pelo mesmo dois sentidos evidentes. Um sentido que remete à *transparência delicada* dos materiais na tendência do espaço atual, e outro no que se refere à ideia de *paralisia* (algo que se cristaliza é algo que se torna imóvel). Estes dois sentidos devem ser bem percebidos nas próximas exposições. A partir das propostas estéticas dialogais, para não dizer dialetizantes, que vimos traçando entre o espaço literário saramaguiano e o espaço da chamada supermodernidade, surge-nos uma perplexidade: de quais maneiras a anomalia corporal, biológica, dos personagens saramaguianos pode ser associada, mais especificamente, à dimensão contemporânea do corpo social?

A artificialidade da *transparência*, com sua delicadeza autônoma, tomando aos poucos o lugar limitador das muralhas (da pedra arrastada a Ma-

fra, os espaços da aparência que contornam e representam o urbano) e configurando assim o híbrido espacial que entendemos por limpidez suja, ao invés de tornar o cidadão um espaço desprotegido, o superprotege cada vez mais. A *superabundância* irreversível desses elementos, instaurando a categoria dos chamados *não-lugares* não somente nos espaços públicos de rápida circulação, como quer Marc Augé⁸³, mas também no espaço-tempo doméstico, onde os aparelhos de segurança, conforto e informação escalam o extremo das inovações (invasões) tecnológicas, caracterizaria uma espécie sofisticada de *armadura virtual*, de ordens e redes que nos programam uma certa imunidade artificial.

Uma das características marcantes do sistema atual, comparado com os anteriores, é a rapidez de sua difusão. As inovações técnicas introduzidas nos vinte anos após a segunda guerra mundial se espalharam duas vezes mais rapidamente do que aquelas introduzidas depois da primeira grande guerra mundial e três vezes mais do que as introduzidas entre 1890 e 1919. [...] Vivemos a era da inovação galopante (Kende, 1971, p.118). A rapidez com que geograficamente se difundem as tecnologias do presente período mostra-se ainda maior quando a comparamos com o que o mundo conheceu na fase anterior. Era, então, um processo gradual de difusão, enquanto em nossos dias esse processo é brutal. Paralelamente, as

A imagem da cegueira em relação à informática foi, conforme Milton Santos, usada por Carneiro Leão em *A máquina e seu avesso* (1987) Ver: Milton Santos, op. cit., nota 45, p.149.

⁸³ Ver: Augé, op. cit.

novas tecnologias envolvem muito mais gente e colonizam muito mais áreas. A imagem de W. Rybczynski (1983, p. 40) é bem ilustrativa, quando ele escreve que ‘a mecanização parou na plataforma da estrada de ferro’, enquanto o rádio e a televisão penetram no coração dos países, estão presentes nos lugares mais ermos e invadem nossas casas.⁸⁴

Porém todo esse amparo transparente, essas próteses próprias do *meio-ambiente técnico*⁸⁵, propiciaria o nascimento e a invencibilidade de formas originais de virulência, de *fenômenos extremos*, na designação de Baudrillard.

Não é absurdo supor que a exterminação do homem comece pela exterminação de seus germes. Porque, tal como é, com seus humores, paixões, riso, sexo, secreções, o homem não passa de um germezinho sujo, vírus irracional que perturba o universo da transparência. Quando ele tiver sido expurgado, quando tudo tiver sido expurgado e se tenha conseguido exterminar toda a contaminação social e bacilar, só restará então o vírus da tristeza, num universo de limpeza e sofisticação mortais.⁸⁶

Num espaço superprotegido, o corpo perde todas as suas defesas. Nas salas de operação, a profilaxia é tal, que nenhum micróbio, nen-

huma bactéria sobrevive. Ora, é aí mesmo que aparecem doenças misteriosas, anômalas, virais. Porque os vírus proliferam quando têm espaço livre. Num mundo expurgado de velhas infecções, num mundo clínico “ideal”, desenvolve-se uma patologia impalpável, implacável, oriunda da própria desinfecção.⁸⁷

A evolução de nossa espécie estaria dirigida, segundo alguns pensadores, para uma transformação biológica exorbitante. Os *homens futuros*, sobre um meio-ambiente artificial e rigoroso, seriam muito diferentes da imagem humana de hoje. Quando Jacques Derrida fala sobre o *fim da escritura linear*, por exemplo, deixa bem claro que a possibilidade de o homem futuro perder uma das mãos é válida:

Acede-se então a esta representação do *anthropos*: equilíbrio precário ligado à escritura manovisual. Este equilíbrio é lentamente ameaçado. Sabe-se, pelo menos, que “nenhuma alteração maior”, gerando um “homem futuro” que não mais seria um “homem”, já não pode quase produzir-se sem a perda da mão, da denteição e, por conseguinte, da posição erecta. Uma humanidade anodonte e que viveria deitada, empregando o que lhe restasse dos membros anteriores para apertar botões, não é completamente inconcebível.⁸⁸

⁸⁴ Milton Santos, op. cit, p.143. Grifo nosso.

⁸⁵ Termo de Simondon. Ver: Id.ibid., p. 141.

⁸⁶ Baudrillard, op. cit, nota 8, p.68.

⁸⁷ Id., Ibid., p.69.

⁸⁸ DERRIDA, Jacques, “Da gramatologia como ciência positiva” in *Gramatologia*, trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, Perspectiva, São Paulo, 1999, p.105-106.

Lembremos de duas imagens anômalas parciais: em primeiro lugar, Baltazar Sete-Sóis, e, em segundo, Marcenda. Ambos apresentam a incapacidade física de um mesmo membro superior: o braço esquerdo. Eis um dado simbólico fundamental das possibilidades *extremas*, por assim dizer, que o desdobramento da *purificação tecnológica* encaminha ao futuro. A era da imagem em que vivemos, onde fixo e fluxo se aglutinam originando paradoxalmente⁸⁹ o que procuramos chamar de *limpidez suja*, aponta para outra possível imagem dilemática: um homem futuro que, somente movendo algumas extremidades físicas em contato com aparelhos, poderá realizar-se proveitosamente, mas, em contraponto, contará com várias partes de seu corpo inutilizadas, cristalizadas. Já podemos observar, hoje em dia, essas tendências contrastando, por exemplo na questão da informação, o correio tradicional ao correio eletrônico. A presença do correio tradicional no centro da cidade exigia e proporcionava uma ampla expectativa e também um amplo *caminhar*, um deslocamento pessoal, entretanto hoje, com a velocidade e competência informacional que é possibilitada por computadores intercomunicados, aquilo que Pierre Lévy chama de *ciberespaço*, resulta uma cristalização física do datilógrafo, que, para que a mensagem che-

gue em *tempo real*⁹⁰ ao destinatário, simplesmente precisa, com um apenas dedo, apertar o botão *send*.

Eu defino ciberespaço como *o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. (...)*

A perspectiva da digitalização geral das informações provavelmente tornará o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade a partir do próximo século.⁹¹

Em face disso, parece que estamos todos num período histórico onde não é absurdo afirmar que há uma invalidação dos espaços centrais perante os que antes eram periféricos. O limite, antes tão fixo, entre o espaço doméstico e o espaço público, por exemplo, parece estar se dissolvendo com a recente tecnologia dos *aparelhos da casa*, aliás, entre outros espaços possíveis parece, também, que temos em Saramago indicativos de tal situação. O deslocamento da Península Ibérica em *A Jangada de Pedra*⁹²,

⁸⁹ “[...] O mundo é hoje o cenário do chamado ‘tempo real’, em que a informação se pode transmitir instantaneamente, permitindo que, não apenas no lugar escolhido, mas também na hora adequada, as ações indicadas se dêem, atribuindo maior eficácia, maior produtividade, maior rentabilidade, aos propósitos daqueles que as controlam [...]” Milton Santos, op. cit., nota 45, p.179.

⁹¹ LÉVY, Pierre, “O ciberespaço ou a virtualização da comunicação” in *Cibercultura*, trad. Carlos Irineu da Costa, Editora 34, Rio de Janeiro, 1999, p.92.

⁹² SARAMAGO, José, *A Jangada de pedra*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁸⁹ “[...] Paul Virilio define o nosso tempo como a *Era Paradoxal*. Após a *Era da Lógica Formal* da imagem ligada à pintura, à gravura e à arquitetura no séc XVIII, e a *Era da Lógica Dialética*, da fotografia e do cinematógrafo no século XIX, a *Era Paradoxal* da imagem se inicia com a videografia, a holografia e a infografia [...]” MACIEL, Katia, “A Última imagem” in Parente, op. cit., nota 64, p.253.

quicá, pode ser interpretado em paralelo com um mundo onde os espaços mais fixos resolvem aderir às características dos fluxos (pedra-península aderindo ao mar aberto). Este romance, de tal maneira lido, seria uma alegoria das transformações mais profundas que já estão no seio da *Era Paradoxal* e vão rumo ao futuro, um modelo fantástico dos perigos pós-modernos das novas relações espaciais e comunicacionais. É válido sugerir que *A Jangada de Pedra* é um romance viscoso: *aponta para o desconhecido*.

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido.⁹³

⁹³ Id., *Ibid.*, p.43.

Norte sobre Sul

Transformando uma grande porção geográfica em uma *jangada* que se rompe da Europa para um *vasto mar aberto, sem cartas de navegação e com todas as bóias de sinalização submersas e mal visíveis* (como diz Bauman sobre nossa situação na sociedade pós-moderna de consumo⁹⁴), Saramago remete-nos à imagem própria de uma determinada ocasião da história, *as grandes navegações*, ao mesmo tempo em que evidencia o período histórico atual.

Pode-se dizer que o mundo teve dois grandes momentos, do ponto de vista de seu conhecimento geográfico. O primeiro foi dado com as grandes navegações e o outro se dá recentemente com os satélites, habitados ou não.⁹⁵

A imagem fabulosa da península de Saramago, sempre em movimento, simboliza, queremos crer, o espaço próprio da atual sociedade da informação, cada vez mais *global*, em que, através das chamadas *navegações virtuais*, adquirimos uma nova face da comunicação humana perante as distâncias: a de hoje em dia estarmos todos em movimento, *mesmo se fisicamente parados*, de que fala Bauman.

⁹⁴ BAUMAN, Zygmunt, “Turistas e Vagabundos”, in *Globalização. As conseqüências humanas*, trad. Marcus Penchel, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999, p. 93.

⁹⁵ Milton Santos, *op. cit.*, p.157.

Muitos mudam de lugar – de casa ou viajando entre locais que não são o da residência. Alguns não precisam sair para viajar: podem se atirar à Web, percorrê-la, inserindo e mesclando na tela do computador mensagens provenientes de todos os cantos do globo. Mas a maioria está em movimento mesmo se fisicamente parada – quando, como é hábito, estamos grudados na poltrona e passando na tela os canais de tv via satélite ou a cabo, saltando para dentro e para fora de espaços estrangeiros com uma velocidade muito superior à dos jatos supersônicos e foguetes interplanetários, sem ficar em lugar algum tempo suficiente para ser mais do que visitantes, para nos sentirmos em casa.⁹⁶

A imagem extremada de estarmos cristalizados perante um instrumento mais veloz do que *jatos supersônicos* e *foguetes interplanetários*, numa navegação espacial *extraterrena* da informação, é uma imagem que lembra a questão do movimento *metafísico*, digamos assim, com o qual Pedro Orce se preocupa, o movimento *daquilo que nos move*:

E então Pedro Orce interrompe o que ele próprio estava dizendo e vai começar a falar. Li uma vez não sei onde que a galáxia a que pertence o nosso sistema solar se dirige para uma constelação de que agora também não me lembra o nome, e essa constelação dirige-se, por sua vez, para um certo ponto do espaço, gostaria de ser mais exacto, mas minha cabeça não

reteve os pormenores, no entanto o que eu queria dizer era o seguinte, ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direcção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor dessa cadeia de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós, falo doutra coisa, uma coisa que se mova e talvez nos mova, como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península.⁹⁷

Há, paralelamente a essa força representativa que vai do galático à mais íntima interioridade, um outro movimento, o de nossos olhos leitores: em *A Jangada de Pedra*, seguimos a trajetória de personagens que se deslocam continuamente, excetuados de um rumo definitivo, por um espaço fixo que, por sua vez, encontra-se em deslocamento no oceano, um fluxo. Mas o que nos interessa agora é, não tanto a conjuntura que já foi averiguada entre fixo e fluxo, algo que aproxima a obra de Saramago às características espaciais da pós-modernidade, mas, junto a isso, as possibilidades de análise que nascem quando temos em vista os rastros desses movimentos, suas ordens

⁹⁶ Bauman, op. cit., nota 96, p.85.

⁹⁷ Saramago, op. cit., nota 94, p. 256.

imprecisas. É difícil, numa primeira leitura, perceber para onde vamos, quando, grudados e guiados pela *jangada*, nos confundimos, quase nos perdemos, numa trajetória cartográfica variável e imprevisível, ora para cima, ora para baixo. Tal exploração *geográfica-espiritual* (termo de Rosemarie Bollinger sobre o romance⁹⁸), pode simbolizar uma questão global: a da dominação que os países centrais exercem sobre os periféricos. No romance, os movimentos da península ocasionam jogos políticos entre Canadá e Estados Unidos. A descrição da preocupação dessas nações centrais para com os países ibéricos é sempre tendenciosa, privilegiando fatores de poder:

Numa subsequente troca de notas confidenciais, a que se seguiram encontros secretos entre autoridades dos dois governos, o Canadá e o Estados Unidos concordaram que a solução preferível seria, podendo ser, fixar a península num ponto da área de influência europeia e suficientemente afastado para não causar danos imediatos ou mediatos aos interesses canadenses e norte-americanos, devendo desde já iniciar-se um estudo com vista a introduzir alterações convenientes nas respectivas leis de imigração, reforçando sobretudo as suas disposições cautelares, não julgarem os espanhóis e os portugueses que podem entrar-nos pela casa dentro sem mais nem quê, a pretexto de

passarmos a ser vizinhos de patamar.⁹⁹

Algo que, tendo mais em específico a relação periférica entre Espanha e Portugal para com o restante da Europa, muitos críticos já observaram.

A própria idéia central, a separação da Ibéria da Europa, oferece pelo menos três opções de leitura, opostas mas compatíveis. A primeira: Portugal e Espanha estão fartos de serem vistos como países do Terceiro Mundo pela *mãe amorosa* – uma interpretação que contraria de uma forma salutar a retórica oficial da harmonia na *casa europeia*. A segunda: os países ibéricos que se encontravam, tradicionalmente, mais virados de costas um para o outro do que de lado, são isolados do resto do mundo para tornar visível (mesmo àqueles alheios à situação) quais barreira separam os povos de ambos os países e onde eles realmente se diferenciam, condição básica para levar a um conhecimento mútuo e ao respeito pela diversidade. A terceira interpretação: *A Jangada de Pedra* é um livro dedicado ao quinto centenário da descoberta da América, comemorado em 1992. A península não se desgarra da Europa. As duas nações audazes navegadores e conquistadores de outrora dirigem-se nadando – o que significa uma mudança de mentalidade – para a África e, especialmente, para a América Latina, não deixando porém de solicitar à Europa que lhe siga os passos. Isto é, que se vire para o Sul, que veja a Ibéria como uma ponte, um centro,

⁹⁸ BOLLINGER, Rosemarie, *Odisséia com o Cão-Piloto*, trad. Maria José de Almeida Müller. *Revista Humboldt*, v. 33, n. 66, p. 16-17, oct. 1992, p.16.

⁹⁹ Saramago, op. cit, nota 94, p.269-270.

um mediador.¹⁰⁰

Mais adiante, quando a jangada ibérica começa a *cair* para o sul, não apresentando assim mais perigos aos interesses do norte, nota-se a tendência meramente econômica desses interesses:

O presidente da América do Norte também falou ao mundo, disse que não obstante a mudança de rumo da península, em direcção a um ignoto lugar ao sul, nunca os Estados Unidos se demitiriam das suas responsabilidades para com a civilização, a liberdade e a paz, mas que os povos peninsulares não podiam contar, agora que penetravam em áreas conflituais de influência. Não podem contar, repito, com uma ajuda igual àquela que estava à sua espera quando parecia que o seu futuro se tornaria indissociável da nação americana. Estes foram, mais tropo menos tropo, as declarações para o auditório mundial. Porém, em privado, no segredo do gabinete oval, e enquanto chocalhava uma pedra de gelo bourbon, o presidente teria dito aos seus conselheiros. Se eles forem encahar na Antártida acabam-se as nossas preocupações, aonde é que nós iríamos parar com o mundo a vaguear de um lado para o outro, não havia estratégia que se aguentasse, por exemplo, as bases que ainda temos na península para que é nos serve agora, só se for para despejar uma carga de mísseis em cima dos pinguins. Um dos conselheiros observou então que o novo rumo, vistas bem as coisas, não

era assim tão mau, Eles estão a descer entre a África e a América Latina, senhor presidente, Sim, o rumo pode trazer benefícios, mas também pode agravar as indisciplinas da região, e talvez por causa desta lembrança irritante, o presidente deu um soco na mesa que fez saltar o sorridente retrato da primeira dama. Um conselheiro velho deu um salto de susto, passou os olhos em redor, e disse, Cuidado, senhor presidente, um soco assim, sabe-se lá que conseqüências poderá ter.¹⁰¹

Entretanto, esse incessante *serpenteamento viscoso* da península exprime também, numa ampliação da metáfora, a necessidade atual de uma nova *costura de relações* entre as nações do norte e do sul (os países que irrefletidamente *norteiam* as novas identidades da sociedade capitalista mundial e os que, sem recursos, sem saídas, *sem lugares*, se submetem a elas), proporcionando uma metamorfose, no mundo, da prática usual para com as problemáticas fundamentais, sobretudo as derivadas da globalização em seu esquema contemporâneo. Se o primeiro axioma fundamental da atualidade, como diz Boaventura de Souza Santos, *deriva da hegemonia que a racionalidade científica veio a assumir e consiste na transformação dos problemas éticos e políticos em problemas técnicos*¹⁰², então não é descabido entender A

¹⁰¹ Saramago, op. cit., nota 94, p. 308-309.

¹⁰² “[...] Quatro axiomas fundamentais da modernidade estão, em meu entender, na base dos problemas com que nos confrontamos. O primeiro, deriva da hegemonia que a racionalidade científica veio a

¹⁰⁰ Bollinger, op. cit., p.16-17.

jangada de Pedra como metáfora da urgente necessidade de mobilização de uma vontade política coletiva para se resolver problemas que são globais, de nos voltarmos às problemáticas éticas no sistema atual, de repensarmos, através de uma consciência política, os dilemas contemporâneos entre *mobilidade e paralisia* a que todos estamos submetidos, bem como a *dialética entre poder e vontade* à qual se refere Jürgen Habermas:

Esta dialética de *poder e vontade* realiza-se hoje de modo irrefletido, ao serviço de interesses para os quais não se exige nem se faculta uma justificação pública. Só quando conseguíssemos levar a cabo esta dialética com consciência política, poderíamos controlar a mediação do progresso técnico com a prática da vida social, mediação essa que, até agora, se impõe em termos de história natural. Mas, porque isso é

assumir e consiste na transformação dos problemas éticos e políticos em problemas técnicos. Sempre que tal transformação não é possível, uma solução intermédia é buscada: a transformação dos problemas éticos e políticos em problemas jurídicos. O segundo axioma é o da legitimidade da propriedade privada independentemente da legitimidade do uso da propriedade. Este axioma gera ou promove uma postura psicológica e ética – o individualismo possessivo – que, articulada com a cultura consumista, induz o desvio das energias sociais da interacção com objetivos porque mais facilmente apropriáveis que as pessoas humanas. O terceiro axioma é o axioma da soberania dos Estados e da obrigação política vertical dos cidadãos perante o Estado. Por via desse axioma, tanto a segurança internacional, como a segurança nacional, adquirem ‘natural’ precedência sobre a democracia entre Estados e a democracia interna, respectivamente. O quarto e último axioma é a crença no progresso entendido como um desenvolvimento infinito alimentado pelo crescimento económico, pela ampliação das relações e pelo desenvolvimento tecnológico. [...]” (Sousa Santos, op. cit., p.321).

um assunto de reflexão, não incumbe apenas à competência dos especialistas. A substância da dominação não se evapora apenas diante do poder de disposição técnica; pode muito bem entrincheirar-se por detrás desse poder. A irracionalidade da dominação, que se converteu hoje num perigo vital coletivo, só poderia ser dominado através da formação de uma vontade colectiva, que se ligue ao princípio de uma discussão geral e livre de domínio. A racionalização da dominação só podemos esperá-la de situações que favoreçam o poder político de um pensamento ligado ao diálogo. A força libertadora da reflexão não pode ser substituída pela difusão de um saber tecnicamente utilizável.¹⁰³

Considerando as afirmações de Boaventura de Souza Santos de que o *problema fundamental do espaço-tempo mundial é a crescente e presumivelmente irreversível polarização entre Norte e Sul, entre países centrais e periféricos no sistema mundial*¹⁰⁴, ao mesmo tempo que temos, neste romance, uma alegoria oceânica das novas configurações espaciais na contemporaneidade (híbrido fixo-fluxo), compreende-se também um indicativo fabuloso da mundial verticalidade capitalista entre norte e sul.

¹⁰³ HABERMAS, Jürgen, “Progresso técnico e mundo social da vida” in *Técnica e Ciência como Ideologia*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1997, p.105-106.

¹⁰⁴ Sousa Santos, op. cit., p.288.

Zonas opacas

Michel de Certeau faz uma distinção entre *espaço* e *lugar* que muito se alia ao caminho que estamos procurando. Em resumo, duas coisas não podem ocupar o mesmo *lugar* pois cada objeto se situa em um lugar próprio e instantâneo, implicando, assim, uma estabilidade, uma exatidão. Quando se pensa em *espaço*, se está pensando também a categoria do tempo, o fator histórico e operacional daquilo que o ocupa, seria então um *lugar praticado*.¹⁰⁵ Quando atrás estudamos, partindo da mitologia, o surgimento do *cronotopo viscoso*, nos aproximamos deste entendimento de espaço como indissociável do tempo. Agora, trabalharemos com um termo variável: *Zona*. Será o adjetivo sobre este termo o indicador da aproximação com as categorias de *lugar* ou *espaço*. Vamos tentar entender, deste modo, *zona luminosa* como sendo um *lugar*, isso devido às características de instantaneidade e cristalização. Por outro lado, vamos entender *zona opaca* como propriamente um *espaço*, pois, como veremos neste capítulo, é nela que ocorre a (cri)atividade que se liga com a História, com o tempo. Milton Santos já coloca as *zonas opacas* em contraposição às *zonas luminosas* designando a primeira como próxima da criatividade e a segunda

como próxima da exatidão¹⁰⁶.

Maria Alzira Seixo, tendo em vista *A Jangada de Pedra*, aponta uma característica importante e que acreditamos poder ser, como força temática, estendida a quase todos os romances de Saramago.

Na *Jangada*, a terra viaja, mas em deriva, e segundo parece afinal, e de forma transcendente, em atitude de busca também; nessa terra que viaja, homens e mulheres diversos e desconhecidos uns dos outros viajam igualmente, motivados por sinais do quotidiano que os alertam de forma insuspeitada e enigmática, natural na maior parte dos casos, mas simultaneamente transcendente; a partir dessa mesma terra, outros homens e mulheres fogem, atemorizados pelo inexplicável, apavorados por uma catástrofe que parece iminente – e ficam os percursos de encontro das personagens centrais que, após terem-se encontrado, se amam e aguardam o resultado do seu comum percurso, à deriva na terra que flutua pelo mar, e afinal ao sabor da própria vida, como todo ser humano em qualquer parte do mundo.¹⁰⁷

Se nos inclinarmos, na obra de Saramago, a um estudo comparativo dos personagens romancescos, isso até *Todos os Nomes*, veremos que apenas este último desliza da característica que estamos procurando notar: a casual proximidade corporal e então, progressivamente, afetiva, entre protagonis-

¹⁰⁵ Ver em: CERTEAU, Michel. “Relatos de espaço”, in *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Vozes, Petrópolis, 2000, p. 201-203.

¹⁰⁶ Ver: SANTOS, op. cit., nota 45, p.261.

¹⁰⁷ SEIXO, op. cit., p. 166-167.

tas desnorreados. O colecionador sr. José é o único que, formando uma eventual exceção, possui apenas uma atração simbólica, imaginada, pela mulher desconhecida, não havendo, portanto, uma comunhão entre afetividade e encontro, uma intimidade corporal primeira que desperta um laço emotivo. Mas, apesar dessa lógica, sr. José se aproxima do escrepintor H, de *Manual de Pintura e Caligrafia*, que cada vez mais é absorvido pelo mundo da biografia, assim como do salvador que recusa seu papel de mártir em *Evangelho segundo Jesus Cristo*, ou do revisor Raimundo¹⁰⁸, que com seu ato corretivo acaba transgredindo a lógica que opõe o processo da história ao processo ficcional.

Mas de que maneira efetivamente vemos tal aproximação? No sentido de que, assim como eles, no decorrer do enredo, passou pela experiência aguda de uma carência, pelo extremo de um desnortamento. Sr. José significa mais uma peça funcional nas simbologias do *poder* como uma função que estabelece o *mal-estar*. Como tantas outras, fixa-se na engrenagem da burocracia, porém, quando seduzido pelo desconhecido, é como se esse *pino* saltasse de sua estrutura maquinal, da mecanicidade linear que antes lhe aparentava atribuir uma plenitude, sofrendo, de tal modo, um processo de transcendência individual e de desnortamento social. Uma capacidade criativa distinta aparece, pois a *peça* traiu sua

função, caiu em um *não-lugar*. Essa desorientação é tamanha a ponto de tocar profundamente o seu estado psicológico e levá-lo a travar, por exemplo, longos discursos com o teto.

O imaginário e metafísico diálogo com o tecto servira-lhe para encobrir a total desorientação do seu espírito, a sensação de pânico que lhe vinha da idéia de que já não teria mais nada para fazer na vida, se, como havia razões para rezear, a busca da mulher desconhecida havia terminado.¹⁰⁹

Tal é a característica psicológica e espacial dos protagonistas de Saramago: eles ficam, por algum motivo próprio de cada história, *desconfortados*, participam de uma contra-racionalidade no espaço onde uma coexistência lhes parece confusa. Todos os heróis de Saramago estão em movimento desordenado perante fixos e fluxos, suas bússolas se desmagnetizaram de repente e não mais apontam para o norte. Isso se pode notar desde as formas *pré-modernas* até as *supermodernas*, tanto nas fachadas sólidas, de aparência tradicional, da Conservatória Geral do Registro Civil, quanto nas variações transparentes, *brancas*, que logo estudaremos.

Segundo Milton Santos, há uma produção contrária à racionalidade do imperialismo técnico, que é a dominante em nosso mundo, aumentando

¹⁰⁸ SARAMAGO, José, *História do Cerco de Lisboa*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

¹⁰⁹ SARAMAGO, José. *Todos os Nomes*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p 159..

cada vez mais nas novas ecologias urbanas. O local geográfico onde essa contra-racionalidade crescente localiza-se, é denominado por ele de *zonas opacas*.

Essas contra-racionalidades se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais ‘opacas’, tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõe dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência da escassez é a base de uma adaptação criadora à realidade existente.¹¹⁰

No sistema paisagístico onde vivemos, com o crescente surgimento de espaços de desnorreamento paridos pelo visco da supermodernidade, a plenitude se perdeu. “*O pleno não existe mais, em seu lugar uma extensão sem limites desvenda-se em uma falsa perspectiva que a emissão luminosa dos aparelhos ilumina*”¹¹¹ Assim, a arquitetura das cidades compreende materiais mais luminosos e imperativos, abraçando uma topologia eletrônica *fascinante*.

¹¹⁰ SANTOS, op. cit., p. 246.

¹¹¹ VIRILIO, op. cit., p. 10.

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída mas é exorbitante, constituindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: a luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.¹¹²

Num primeiro instante, o fascínio luminoso gerado pelas novas invenções poderia ser responsável, por sua vez, por uma redução da criatividade das zonas opacas, daqueles que são leigos perante a racionalidade instantânea e as construções inventivas no âmbito da técnica. Mas, não é isso que ocorre simbolicamente nas zonas opacas dos romances de Saramago. O fato é que todos os personagens de Saramago tornam-se *criativos* quando saem da zonas

¹¹² BLANCHOT, op. cit., p. 23-24.

luminosas, *espaços de exatidão* (no dizer de Milton Santos), e então penetram nas zonas opacas do corpo narrativo.

Justamente é isso que estaria ocorrendo no cotidiano social: ao contrário de uma *passividade*, paulatinamente emerge um momento de intensa (cri)atividade e transformação nas zonas opacas. Os indivíduos passivos, para os quais o mundo dos monitores é algo abstrato¹¹³, que Milton Santos designa de *homens lentos*, são, no fundo, sujeitos aparentes, que comandam o tempo nas cidades: moribundos e vagabundos.

Durante séculos, acreditáramos que os homens mais velozes detinham a inteligência do mundo. A literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a ‘sua’ civilização para o resto do mundo. Agora, estamos descobrindo que, nas

¹¹³ Abstrato tanto ao nível de conhecimentos específicos para se usar os novos produtos eletrônicos (que requerem, com suas complexidades, um mínimo grau de aprendizado técnico) quanto também abstrato ao nível da possibilidade de consumo desses objetos. Na pós-modernidade, vivemos numa sociedade global de consumo, como diz Bauman, mas onde a possibilidade de todos serem consumidores está limitada: “[...] Todo mundo pode ser *lançado* na moda do consumo; todo mundo pode *desejar* ser um consumidor e aproveitar as oportunidades que esse modo de vida oferece. Mas nem todo mundo *pode* ser um consumidor. Desejar não basta; para tornar o desejo realmente desejável e assim extrair prazer do desejo, deve-se ter uma esperança racional de chegar mais perto do objeto desejado. Essa esperança, racionalmente alimentada por alguns, é fútil para muitos outros. Todos nós estamos condenados à vida de opções, mas nem todos temos os meios de ser optantes [...]” Bauman, op. cit., nota 96, p.94.

cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos.¹¹⁴

Apesar de observarem as imagens sofisticadas do espaço pós-urbano como *miragens*, não poder compreendê-las com intimidade, essa mesma situação de carência material acaba por aprofundar, proveitosamente, o paradoxo da globalização, produzindo aquilo que Sartre chama de *desconforto criador*¹¹⁵.

Leite fermentado

Ensaio Sobre a Cegueira é, em sua síntese, um movimento de transição de personagens coloridos, de classes híbridas, para zonas propriamente opacas. Nessas zonas, cada vez mais, vivem em função de uma contra-racionalidade do mundo luminoso que estão paradoxalmente olhando, e que lhes provoca um desconforto extremamente criativo devido às novas relações espaciais que a impossibilidade de visão exige. O saber (cri)ativo desses personagens pode ser notado pelos discursos filosóficos que as-

¹¹⁴ SANTOS, op. cit., p.260.

¹¹⁵ SARTRE, Jean Paul. *Critique de la raison dialectique* (precedida pela *Questions de méthode*. Tom. I: *Théorie des ensembles pratiques*, NRF-Gallimard, Paris, 1960) apud Santos, op. cit., nota 45, p.261.

sumem maior profundidade à medida que as zonas se tornam mais opacas, e suas condições de vida mais precárias. Os personagens passam até mesmo a revelar uma esperança interior de continuarem na opacidade¹¹⁶ onde, através de uma carência concentrada, uma força solidária, nunca vivenciada antes, une-os. Veja-se, lá pelo final do romance, a conversa entre a rapariga de óculos escuros e o velho de venda preta:

Voltamos às esperanças, Pois voltemos, O outro exemplo de esperança que me recusei a dar era esse, Esse, qual, A última auto-recriminação da minha lista, Explica-te, por favor, não entendo de charadas, O monstruoso desejo de que não venhamos a recuperar a vista, Porquê, Para continuarmos a viver assim.¹¹⁷

O desejo estranho de continuarem submergidos no *mar de leite*¹¹⁸, totalmente inseridos mas, ao mesmo instante, distantes de um mundo crescentemente cristalizado, é também a esperança de continuarem permanentemente nos espaços da minoria. Afinal somente essas zonas contradizem, com sua *cegueira (cri)ativa*, com sua contínua proliferação

¹¹⁶ Podemos falar aqui em uma *opacidade translúcida*. “[...] Todo o confuso amontoado do social se move em torno desse referente esponjoso, dessa realidade ao mesmo tempo opaca e translúcida, desse nada: as massas”. BAUDRILLARD, Jean, *A Sombra das Maiorias Silenciosas. O fim do social e o surgimento das massas*, trad. Suely Bastos, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.9.

¹¹⁷ Saramago, op. cit, nota 83, p.291.

¹¹⁸ Id., *ibid.*, p.14.

opaca, a racionalidade espacial viscosamente dominante. A incapacitação por um *suco leitoso* é muito representativa, pois o *leite* é um líquido cuja densidade pegajosa, aliada a sua brancura, simboliza perfeitamente o espaço de incapacidade das zonas opacas. É o visco branco, leitoso, de uma pátria-mãe gorda e global, que vai amamentando as minorias carentes, proporcionando sua reprodução acelerada, como jamais se viu. A *cegueira láctea*, idealizada por Saramago, é a característica fundamental das zonas opacas, pois ata o visco ao branco, além de tudo proporcionando, novamente, uma rica imagem de *limpidez suja*.

A cegueira láctea, na supermodernidade, dá-se não só como um efeito da proximidade com a luz fascinante, mas também como a única possibilidade de distanciamento do cronotopo viscoso da tecnologia. Ocorre que os cegos de Saramago vão aumentando cada vez mais, formando uma cerrada massa de incapacitados, de excluídos, lembrando deste modo a situação dilemática do atual modelo capitalista tratada por Boaventura:

Por um lado, ele pretende-se hoje, sobretudo depois do colapso do regime comunista, universalmente válido; por outro lado, é cada vez mais claro que ele não pode ser aplicado universalmente ou, o que é ainda mais dilemático, quanto mais universal for a sua aplicação, maior desigualdade criará entre os poucos que

ganham com isso e os muitos que perdem, isto é, entre o Norte e o Sul.¹¹⁹

Existe, hoje, uma situação de *fermento* desses pequenos desnordeados leitosos, desses *lactobacilos cegos*. A desigualdade que cria zonas opacas, como temos visto com auxílio da Geografia e Sociologia, logicamente gera uma injustiça social na polarização entre países centrais e periféricos. Tem gerado também uma explosão demográfica, incontrolável principalmente no setor periférico (o Sul).

Entre 1825 e 1925 a população mundial duplicou de 1 bilhão de pessoas para 2 bilhões. Nos cinquenta anos seguintes voltou a duplicar para 4 bilhões e entre 1975 e 1990 passou de 4 bilhões para 5,3 bilhões de pessoas. As projeções para as próximas décadas variam, mas, a fazer jus a uma projeção moderada, em 2025 a população mundial será de 8,5 bilhões de pessoas. O facto mais decisivo desta explosão é que ela terá lugar em esmagadora medida nos países periféricos.¹²⁰

No futuro extremo dos fluxos de objetos *brancos*, as cidades ficarão congestionadas de vidros e de homens, e com recursos cada vez mais precários, bem como com cada vez mais desempregados, contrapondo à densidade velozmente branca que tudo engloba, uma densidade opaca que a englo-

bará lentamente. Haverá a ampliação do espírito de contra-racionalidade a tudo o que vem acontecendo no mundo. O que Saramago aponta neste *Ensaio*, queremos crer, é que o período tecnológico, portanto, pode entrar em colapso. Um plano social muito intenso e *desesperançoso* redefiniria, de algum modo, a estrutura econômica, possibilitando assim a emergência daquilo que Milton Santos chama como *Período Demográfico*.

Se as formações sociais da periferia não estivessem constrangidas pelo poder do sistema internacional, o social poderia estar em primeiro plano em relação ao econômico. Após um lapso mais ou menos longo para cada caso, chegar-se-ia a um Período Demográfico ou Popular, em que o consumo de massa do tipo popular teria um papel importante em uma nova estrutura econômica. [...] Em situações especiais, a necessidade de mudar poderá ser reconhecida pelos próprios detentores do aparelho de Estado. O mais provável, porém, é que o seja pelas próprias massas populares, cansadas, como estão, de uma vã espera por mais bem-estar. Isso se daria através de um movimento desencadeado pela desesperança, mas que contaria com um mínimo de organização.¹²¹

Com a virilidade da técnica, repetindo-se seletora e incontrolavelmente até a *ereção extrema* ao longo da Terra, o lançamento de uma imagem-se-

¹¹⁹ Sousa Santos, op. cit., p. 288.

¹²⁰ Id., *ibid.*, p. 286.

¹²¹ SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*, Hucitec, São Paulo, 1997, p.48-49.

mente, o *visco branco*. No útero da *madre global*, uma desesperança silenciosa, anônima, que cresce. Tal incredulidade do bem-estar é própria dos excluídos, dos desnordeados, dos opacos, dos *lentos*, e no dia-dia todos eles deparam-se entre si, como cidadãos comuns, na ordem da excentricidade. Uma ordem que alguns autores já vêm apontando em Saramago:

Sem deixar de ser um cidadão absolutamente comum, destes que povoam anonimamente todas as cidades do mundo, Raimundo Silva é, também, um personagem *ex-cêntrico*.¹²²

Logo à primeira vista se percebe que os personagens de José Saramago são tudo menos típicos. Blimunda, Ricardo Reis, Fernando Pessoa morto, Raimundo ou Mogueime formam uma galeria de personagens ‘*ex-cêntricos*’.¹²³

A ideia de *ex-cêntrico*, como poder inventivo de uma nova ordem social, supõe um fator *lácteo* crescente, ou seja, o aumento do cronotopo viscoso e branco que presenciamos. Somente esse pluralismo das zonas luminosas, esse movimento ativo, pode *fermentar as massas*, torná-las parte de um contexto de excentricidade que viabilize inventivamente, de alguma maneira, um futuro *Período Demográfico*. Eis

um outro elemento que está surgindo, a única arma possível contra a viscosidade: o *fermento*.

E como fica contente a mão quando imagina que tem no fermento um companheiro *contra* a viscosidade! Pela ação do fermento todas as fibras da viscosidade serão logo distendidas. Aquilo que deixa a viscosidade em fibras facilita a sua derrota, os fios são facilmente rompidos.¹²⁴

Para Bachelard, em sua pesquisa da imagem material, somente o fermento, atuando nas massas, pode colocar o visco numa exposição de fibras que se rompem. No mundo das consistências, o fermento torna-se um agente eficaz contra a viscosidade dominante e em favor da(s) massa(s). Assim, as zonas opacas, com sua mobilidade desesperançosa, acabam por ser, também, uma esperança movediça, uma *jangada* no fluxo, um entre-lugar. A questão de *Poder e Mal-estar* metamorfoseia-se em *Mal-estar poderoso*, ou *Poder em mal-estar*. Num espaço demasiado claro, num tempo demasiado viscoso, a clareza ampliada se apaga aos homens lentos e o visco em fios se decompõe ao surgimento de uma massa crescente: isso é o que vemos em José Saramago.

¹²² SCHMIDT, Simone Pereira. “O ‘*ex-cêntrico*’: um produtor de polifônicos edifícios verbais”, in *Gênero e História no Romance Português. Novos sujeitos na cena contemporânea*, Edipucrs, Porto Alegre, 2000. O termo “*ex-cêntrico*” é usado a partir de Linda Hutcheon.

¹²³ KAUFMAN, Helena. “A metaficção historiográfica de José Saramago”, in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.120, abr.1991, p.129.

¹²⁴ BACHELARD, Gaston. “As matérias da moleza. A valorização da lama”, in *A terra e os devaneios da vontade*, trad. Paulo Neves da Silva, Martins Fontes, São Paulo, 1991, p.96-97.

SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

Epílogo

A vida são também minutos que não podem desligar-se uns dos outros e o tempo será uma massa pastosa, densa e obscura, no interior da qual nadamos dificilmente, tendo por cima de nós uma claridade indecifrada que devagar se vai apagando, como um dia que, tendo amanhecido, à noite de que saiu regressasse. Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem inventadas agora mesmo...



Nesta primeira parte do livro, a questão do *espaço*, que nos serviu de bússola, pode ser percebida em sua sucessiva passagem de áreas simbólicas locais (a relação de fatos narrados com a interioridade de seus espaços, rituais dos personagens) para metáforas espaciais mais globais (a relação simbólica da obra com o espaço exterior, os rituais da contemporaneidade). De início operamos com um dado espacial muito peculiar entre Baltazar e Blimunda, depois surgiu um estudo sobre uma espacialidade já mais ampla, a composição da Lisboa de Ricardo Reis. É então que a ideia geográfico-literária fica ainda mais abrangente, nos estudos do movimento da Península Ibérica e das zonas opacas em vários romances. Finalmente é que percebemos uma cegueira branca que se alastra a todos os espaços. O que se fez foi um exercício de progressão, a partir do espaço literário, desde uma *etologia*¹²⁵ dos personagens, interna à lógica narrativa, até uma compreensão do espaço pós-urbano e dos problemas sociais favorecidos pelas formas de sua tendência à mundialização. Foi assim que também nos dirigimos, de certo modo, de uma focalização local dos símbolos espaciais em Saramago para metáforas mais globais da literatura e das técnicas próprias deste autor. Entretanto, perceber o campo literário como um espaço de reflexão sobre o ser humano e seu entorno, procurando assim estabelecer pontos de

cruzamentos, bem como possíveis desafios, entre teorias da atualidade, foi o que podemos concluir como o resultado principal deste estudo.

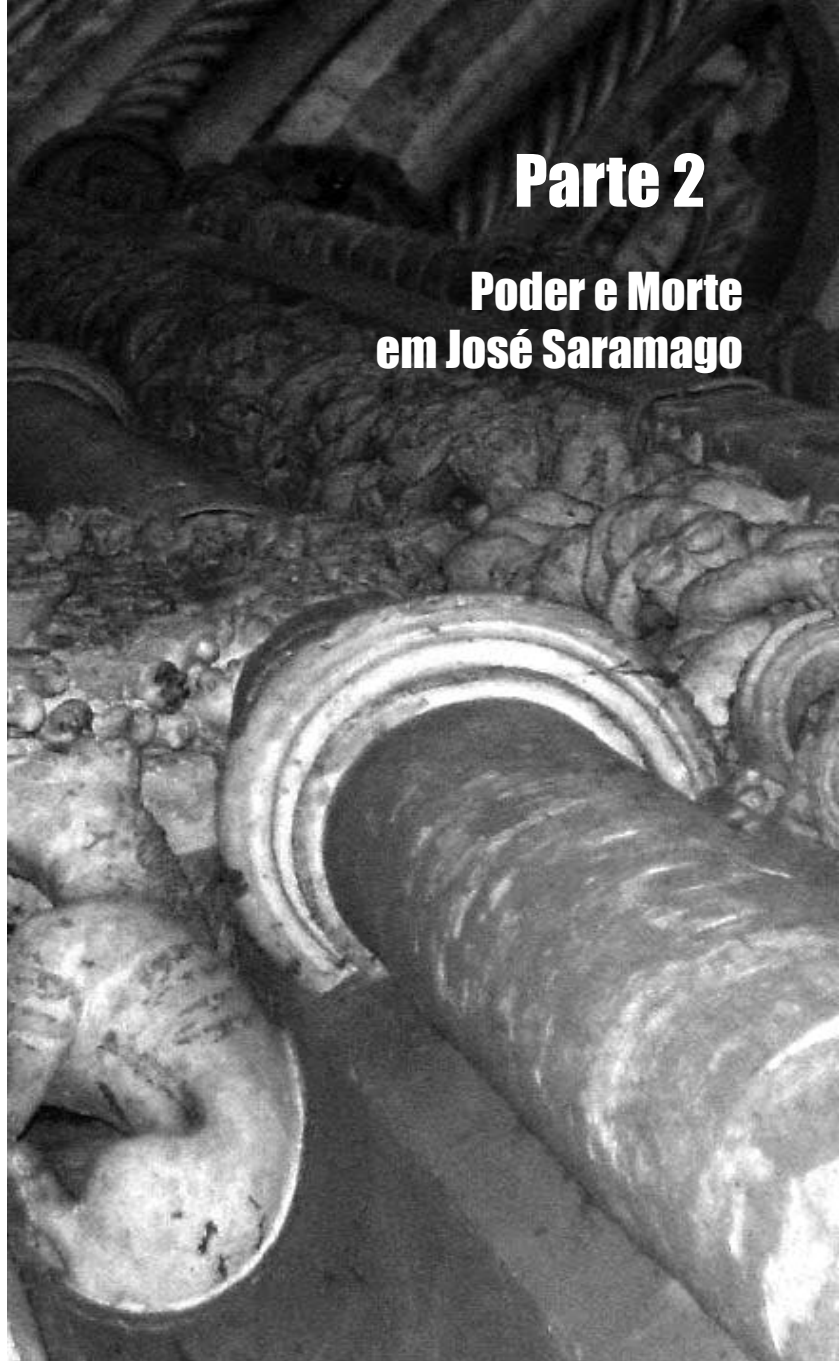
A opção por uma espessura, o viscoso, presente tanto no espaço literário de José Saramago, quanto na arquitetura pós-moderna que está ao nosso redor, possibilitou-nos pelo menos duas questões decisivas. Primeiramente, uma postura inicial, que acreditamos próxima da chamada pós-modernidade, de transgressão das determinações que geralmente recaem em construções binárias, lugares rigidamente opositivos, como límpido/sujo, ou líquido/sólido, e então, trabalhamos no que nos pareceu ser um *entre-lugar*. Em segundo lugar, a escolha desta especificidade, proporcionou um trabalho híbrido, onde várias disciplinas compareceram para contribuir. Assim como deve fazer todo estudo que procura convocar diversos campos de conhecimento, procuramos tomar cuidado para não colocar, ingenuamente, num sítio de conflito, noções interdisciplinares que se abraçam, bem como, num espaço de confluências, noções distintas e incompatíveis. Queremos crer que a transdisciplinariedade, sendo uma tendência contemporânea das elaborações culturais, nos proporcionou a proximidade com a obra de José Saramago e também com o Hoje das ciências humanas.

Deste modo, propositadamente a dissertação desta *Parte 1: Poder e Mal-Estar em José Saramago* foi também, acreditamos, em sua postura conceitual e em sua composição teórica, de uma espessura viscosa. E agora, nos sujeitaremos a uma análise especial do romance “Intermitências da Morte”.

¹²⁵ “[...] Este termo, criado por Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, em 1854, significa literalmente ‘ciência dos costumes’. Tornou-se a pouco e pouco sinônimo de ‘ciência do comportamento dos animais e do homem’ [...]” AKOUN, André. *Dicionário de Antropologia. Do homem primitivo às sociedades atuais*, trad. Geminiano Cascais Franco, Verbo, 1983, p.208.

Parte 2

Poder e Morte em José Saramago



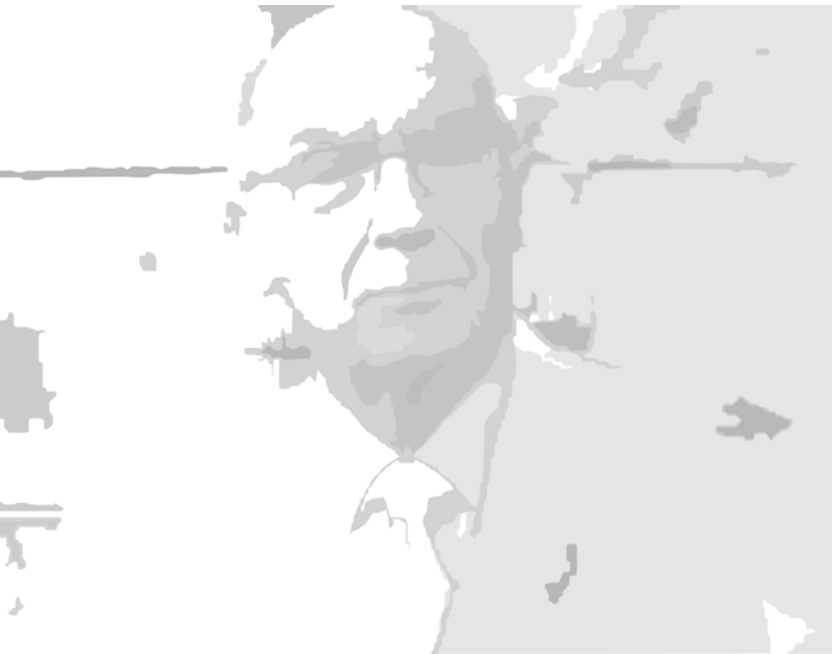
Palavras de José Saramago em entrevista. Ver: "Aqui Jaz um Indignado". *Jornal do Estado - Rascunho*, Curitiba, Editora Letras & Livros, janeiro de 2001, p.4.

**É a única certeza que temos na vida,
de que um dia vamos morrer.**



Parte 2

Poder e Morte em José Saramago



Sobre a catástrofe pelas intermitências

A morte do outro

Redução nominalista

Acalada da morte

Máphia

Aineficácia da palavra

Gozo e assinatura

O anjo gauche

Sobre a catástrofe pelas intermitências

Diante da transestética da pós-modernidade, temos duas figuras que se apresentam como resquícios do Poder e do Mal-estar. Estas figuras são respectivamente o *moribundo* e o *vagabundo*. O moribundo (aquele que morre) é um fruto das ações do poder, das ações do tempo e do espaço, de certas ações violentas que o atacam, o atingem mortalmente, o definham. Já o vagabundo (aquele que vaga) é um fruto do mal-estar, próprio das cidades, um fruto da fuga, da longa busca e do desespero excessivo dos não-lugares. Ambas figuras, estranhas e comuns, produtos do poder e do mal-estar, passam constantemente por nossos olhos, são figuras decompostas, ou em decomposição, na imagem circundante e central de todas as cidades. Pois bem, estas figuras vão nortear uma aventura central de pesquisa: o romance *Intermitências da Morte*, último romance de José Saramago.

Interessa-nos, aqui, como o escritor português idealiza uma protagonista *morte* associada ao seu absoluto contrário e não ao *finito*. A inicial minúscula do nome próprio da morte é o dado resultante. A *Filha-da-Morte*, o *Anjo Noturno*. Logo, começamos esta análise experimental sobre as duas figuras, no intuito secreto de chegar futuramente a um tema saramaguiano muito mais intenso, talvez o mais intenso de todos seus temas, em todo seu amplo trabalho

escritural, que vem a ser o tema da morte.

O escritor é um moribundo que tenta falar¹²⁶, esta frase de Michel de Certeau resulta de um elo importante escritura&morte, e os estudos acerca das articulações em torno do sujeito moribundo. Observe-se que a ordenação do livro concomitante com os princípios constitutivos da medicina - quer dizer, a operação escriturística em paralelo com o sonho das políticas terapêuticas sob o séc. XVIII - têm a ver com o problema utópico de um progresso indefinido. Aquele que procurou se afastar do seu elemento contrário: o ocioso, o vagabundo, o doente, o anti-higiênico, o perecível, o patológico, a fatalidade e tudo que a reflita de algum modo.

Há três séculos, foi necessário pôr essa divisão da vida e da morte, para que se tornassem possíveis os discursos plenos da ambição científica, capazes de capitalizar o progresso sem sofrer a falta do outro. Mas a sua mutação em instituições de poder foi a única que lhes permitiu constituir-se.¹²⁷

¹²⁶ CERTEAU, Michel de, "L'innommable: Mourir" in *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p. 303.

¹²⁷ Id. Ibid., p.299. "[...]Assim a ruptura que opôs à morte um trabalho conquistador, e a vontade de ocupar por uma administração econômica e terapêutica o imenso espaço vazio dos campos do século XVIII - região da infelicidade, nova terra dos mortos-vivos - organizaram o saber numa relação com a miséria. Uma institucionalização do saber médico produziu a grande utopia de uma *política terapêutica* abrangendo, da escola até o hospital, todos os meios de lutar contra o jogo da morte no espaço social. Uma transformação geral em poder deu aparência 'médica' a uma administração encarregada de *curar* e, mais ainda, de organizar a *ordem* em *prevenção*. Essa

Precisamente no último romance de José Saramago, *As Intermittências da Morte*, podemos destacar dois ótimos pontos de atenção relativos diretamente à temática dos desdobramentos do poder médico sobre o moribundo e às teorizações outras. (O primeiro está no próprio nome “morte” e o segundo está na elaboração do nome “*Máphia*”). E logo falaremos melhor desses pontos. Primeiro, deixemos claro que, essencialmente na primeira parte desse

campanha sanitária devia de preencher todas as brechas por onde o inimigo se insinuava, inscrevia até a escola como um setor particular de uma ‘polícia médica’, invadia as regiões da vida privada para encher, por medidas sanitárias, todas as vias secretas e íntimas que se abrem ao mal; instruía a higiene como problema nacional em uma luta contra a infelicidade biológica. Esse modelo médico de uma política se referia simultaneamente à ambição ocidental de um progresso indefinido do corpo (numa economia do desafio que encontrava a sua representação pública no esporte) e à obsessão de uma surda e permanente degenerescência (que comprometia o capital biológico sobre o qual repousava a expansão colonizadora do país) [...] / *A escrita*, possibilidade de compor um espaço conforme um querer, se articulava como um corpo como em cima de uma página móvel, opaca, fugidia. Dessa articulação o livro se tornava a experiência em laboratório, no campo de um espaço econômico, demográfico ou pedagógico. O livro é, no sentido científico do termo, uma ‘ficção’ do corpo escrevível: é um ‘cenário’ construído pela prospectiva que visa *fazer do corpo aquilo que uma sociedade pode escrever*. Doravante, só se escreve *sobre* o corpo. O corpo deve transformar-se em escritura. Este corpo-livro, relação da vida com o que se escreve, foi tomando aos poucos, da demografia até a biologia, uma forma científica cujo postulado universal é a luta contra o envelhecimento, considerado ora uma fatalidade ora um conjunto de fatores controláveis. Essa ciência é o corpo transformado em página em branco onde uma operação escriturística pode indefinidamente produzir o avanço de um querer-fazer, um progresso. Mas como o papel usado para escrever, este corpo-suporte se gasta. O que se produz como uma gestão de vida, domínio ou escrita do corpo não cessa de falar da morte em ação. O que escapa ou aparece de novo no discurso da ciência confessa o adversário obsessivo que pretende exorcisar. [...]” Id. *Ibid.*, p.300,301

romance, quando a morte deixa de atuar, ou seja, de ser mortal, observamos também, ao menos, três tópicos correlativos. O primeiro nos dirige, de algum modo, ao trabalho de Michel Foucault, especificamente sobre as condições de possibilidade sobre as quais se articularam as transformações das práticas clínicas, especialmente no final do séc. XVIII. Tal exercício sobre as rearticulações históricas da medicina, da cura e da visão que se tinha do corpo até então, foi Foucault quem desenvolveu com destreza principalmente em *O Nascimento da Clínica*, que, em suas palavras, visava “explicitar os princípios constitutivos da medicina moderna definindo o tipo específico da ruptura que ela estabelece”¹²⁸.

Em sua última obra, Saramago aparenta estar interessado em resgatar, de forma muito sutil, a imagem desta ruptura. Logo reaveremos este primeiro tópico e a possível conexão entre Saramago e Foucault a esse respeito da regularização de um quadro sobre os aspectos próprios da medicina pré-moderna. O que tocará, exatamente, outro tópico relacional que seria: o modo como se alude o agonizante, o moribundo, figura que resplandece em Saramago de modo tão saliente, harmônico, reincidindo no tema da morte tal como foi tratada nos tempos da antiga sabedoria clínica e do modo social como a família a relevava. Isto também tem diretamente a ver com a ação de situar o moribundo como o inominável (aproximação

¹²⁸ FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p.IX.

com Benjamin e Certeau). O terceiro tópico diz respeito a um conceito de morte disforme, trabalhado como presença e ausência, simultaneamente ligada ao amoroso, ao erótico, o que lhe confere, como veremos, a dignidade, a autoridade, do registro autográfico de seu nome próprio em iniciais minúsculas (aproximação com Blanchot e Bataille).

Mas, para não dar vez a uma síntese muito pesada de informações, vejamos melhor: o romance inicia com a chamada *greve de morte*, ou *greve da morte*, quando, por inexplicável que pareça, em determinado país, as pessoas se privam de morrer, ou melhor, a morte se priva de matar. País cujo mapa se desenha em fronteira com três outros países, assim grafando, em seu aspecto territorial, a imagem, o desenho triangular, da *pirâmide*, ou seja, desde esta composição geográfica, uma das representações do túmulo e, assim, do próprio *locus* de repouso eterno do morto, o lugar de respeito daquilo que vem a ser o tema e a protagonista do romance, a morte.

Na verdade, há uma explicação tal que o leitor só virá saber no final da narrativa, quando as palavras *no dia seguinte ninguém morreu* redundam, produzindo um sentido reconector com o começo. Levando, desta maneira, o leitor a igualmente não morrer, a re-ler toda a história novamente, se possível, ou ao menos a se situar no começo, tudo de novo, como se assim compreendesse os paradigmas ocultos que levariam a personagem da morte, ao aderir ao amor pelo violoncelista, a se omitir de suas funções naquele país, seu local de trabalho, de utilidade.

Veja-se como o amor, a atração pelo violoncelista, desponta como o contrário do útil que a ela implicava obrigações e que a conferia uma missão. Implicitamente, a paixão, um tanto quanto desvelada, entre a morte materializada na forma de uma mulher interessante, sedutora, e o estranho, antiquado, violoncelista, essa paixão aparece como favorecedora do mais puro ócio, do rompimento do espírito hierárquico e burocrático que leva a morte aos seus ofícios. Há, assim, um suposto funcionalismo, um espírito de cumprimento exaustivo e irremediável de obrigações superiores, automáticas, talvez neurótico, tal como com o personagem sr. José de *Todos os Nomes*, que pouco a pouco se apaixona pela mulher desconhecida e esquece-se do mundo, um mundo de comprometimentos.

Tal funcionalismo, que parecia tão intacto e intocável, desmorona paulatinamente com o crescimento platônico do amor entre um homem e uma mulher. Parece ser esta uma característica temática dos romances do escritor, quer dizer, expor a burocracia e o funcionalismo mecânico dos ofícios como uma dada rotina que passa a ser rompida simultaneamente à gradação das afeições humanas, no decorrer do enredo de seus romances. Os personagens, assim, insistem num percurso contrário, de busca e de indagação, às *balizas institucionais* que os guiavam, como dirá Maria Alzira Seixo.

O Sr. José, como tantas outras personagens de Saramago, pelo menos desde *Objecto Quase*, efectua um percurso de busca ou, como ele pre-

fere dizer, de indagação, e, mesmo chegando à conclusão de que ‘tudo acaba no lixo’ (remetendo ao *Livro de Desassossego*), e de que ‘nada no mundo tem sentido’, não deixa de marcar a pertinência desse percurso pelas balizas institucionais entre as quais se move (a Escola, a Conservatória e o Cemitério)¹²⁹.

Outras questões que ligam, mais especificamente, estes dois romances, *Todos os Nomes* e *As Intermittências da Morte*, vem a ser a questão da vida e da morte, bem como a questão do nome próprio. Sr. José, como funcionário da Conservatória do Registro Civil, lida com os arquivos onde inscrevem-se os nomes dos vivos e dos mortos, e a morte, por sua vez em *As Intermittências da Morte*, é ela a escritora que vai mediar os vivos e os mortos através de seus comunicados de oito dias, sob um sobrescrito de cor violeta, onde ela assina seu nome próprio.

Lembremos que temos, em ambos, a figura de uma mulher desconhecida, com o diferencial de que, em *Todos os Nomes*, essa mulher desconhecida é o que se busca, aquilo a que se busca, um nome inominável, a alavanca deste movimento. Já em *As Intermittências da Morte*, a mulher desconhecida é justamente, ela mesma, aquela que busca, que dribla o útil que a ela foi conferido, é ela a morte - nome próprio assinado em inicial minúscula, nome próprio impróprio por assim dizer - que desponta como mulher desconhecida de todo o mundo - ela, que justamente fugiu de suas funções estará, pelas ruas, contrapon-

do sua pequena maleta mágica, funcional, de onde saltam acessórios importantes, *versus* a grande mala de transporte do violoncelo, trambolho que apenas ocupa espaço nos táxis e no carro do personagem violoncelista, o músico clássico, o homem de utilidade. (De um lado, a inútil que transporta as possibilidades do útil, de outro lado, o útil que transporta o inútil.)

O exílio da morte. Então, estamos diante do primeiro grande conflito do romance que terá conexão com o segundo: a relação tensa entre ela e o violoncelista. O conflito primeiro, ou crise, advém da morte que deixa de ser possível, ou o fim que se torna infinito, o que conduz a um tema muito blanchotiano, a *inversão radical*, como chamar-lhe-á.

O fim não seria mais o que dá ao homem o poder de acabar, de limitar, de separar, portanto, de apreender, mas o infinito, o péssimo infinito, pelo qual o fim jamais pode ser superado. Então a morte não seria mais ‘a possibilidade absolutamente própria’, a minha própria morte, esse evento único que responde à prece de Rilke: ‘Ó Senhor, dai a cada um a sua própria morte’, mas ao contrário, o que nunca me acontece, de sorte que jamais ‘eu morro’ mas ‘morre-se’, morre-se sempre outro que não eu, ao nível da neutralidade, da impessoalidade de um Ele eterno.¹³⁰

Adiante será preciso uma definição. O nome *crise* passa a ser polemizado, daí, já a partir da página 15, nesta situação estranha, momento em que

¹³⁰ BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.241.

¹²⁹ Op. Cit., p.135

se desmesura uma série de hesitações políticas e preocupações históricas e teológicas com tal acontecimento, inédito na história de um país e da humanidade. Não há propriamente uma *crise*, algo superável, finito, limitativo, que logo voltará ao normal, e sim uma nova modalidade de *catástrofe*, problema ao infinito, uma anormalidade que é mera expansão da própria vida normal, que se põe como extraordinária não ao fugir do ordinário, mas, ao contrário, o implodindo perenemente, o tornando sem fim.

Pois, ao escapar um belo dia da fome de Tã-natos, o sujeito coletivo passa concomitantemente a sofrer do desejo contraditório de refrear aquilo tudo. Como se a doença da vida (não simplesmente *doença mortal* conforme trabalhou Kierkegaard a respeito do desespero como totalidade humana), essa doença do infinito da vida, melhor dizendo, viesse a desregular toda uma rede de funcionamentos subjetivos daquilo mesmo que antes era o desespero da morte, a dissecar as diversas ordens daquele maquinário exterior em que a nação se constituía e com a qual promovia uma ideia de eternidade. Nem tão-somente a crise, ou o desespero, do sujeito subitamente imortal, mas a catástrofe dessa ideia de eternidade que se atrofia, como diria Benjamin, e, assim, propõe *outro aspecto ao rosto da morte*¹³¹.

Uma vez Barthes definiu sinteticamente a *catástrofe* como a *crise violenta no decorrer do qual o sujei-*

to, sentindo a situação amorosa como impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo. Aí então, Barthes oferece um duplo sentido. A destruição mais temível está bem longe de ser a que leva ao fim. Ela é aquela que prolonga a situação destrutiva. Ressaltemos que a esfera da catástrofe coletiva em crescimento análogo com as maleabilidades amorosas é, nos romances saramaguianos, em geral uma constante: tome-se *A Jangada de Pedra*, ou *Ensaio Sobre a Cegueira*, por exemplo. Talvez Saramago não a tinha trabalhado num sentido tão barthesiano e benjaminiano quanto agora, em *Intermitências da Morte*, o que podemos afirmar ao denotar que o desejo de destruição se põe, aqui, como necessidade total, a morte, justamente no instante de maior vitalidade, no instante de maior impossibilidade ou maior distância daquilo mesmo que chamamos destruição, ou possibilidade de morte, de fim.

Saramago transforma, agora, em catástrofe benigna o próprio impasse definitivo da vida. Se para Barthes a catástrofe é, ambivalencialmente, sentimento do elemento amoroso em definitivo, assim efêmero e também uma armadilha *para sempre*, em Saramago, desta vez, a impetuosidade da catástrofe não se dá mais pela violência - a brusca violência da península ibérica que se desloca sem rumo para o oceano aberto, violência geográfica. Ou a violência derramada de uma contaminante cegueira coletiva, violência patológica. - Mas dá-se sim pela calma, pelo silêncio, pelas fugas, pelas rugas, a

¹³¹ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 207.

catástrofe pelas *intermitências*. O curto-circuito não mais se supõe como antes, através de choques entre resistências distintas, vida e morte, ele não condiz, como antes, na instância da morte como ruptura, mas, agora, dá-se pelos lapsos deste acidente contínuo, esta morte que não cessa de cessar, morte como incessante. Morte crônica, porque não mais é uma morte associada ao fim, às intermitências da vida. É a morte calada, aquela que se prolonga nos rostos de agonia, indolência e espera daqueles que não morrem, moribundos imortais, que, por isso, pendulam dolorosamente na curvatura da vida e da morte, na emboscada dos agonizantes.

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.¹³²

¹³² Id. *Ibid.*, p.207 e 208.

A morte do outro. Nem tão importante assim

Outra vez, Certeau: *O escritor é um moribundo que tenta falar*. Eis a catástrofe: uma morte que não mais se diz, mas que, no tentar dizer, uma morte cujo nome próprio somente poderia assinar-se mesmo com inicial em minúscula, “*m*”orte. Pois não é a antiga superioridade da “*Morte*”, *monumentalizada, maiusculizada*, presente numa sociedade racionalista do progresso e da utopia centralizadora do útil, é aquela pequena e grande morte conceptista dos obscurantismos, exagerada, expressionista (no senso benjaminiano de um ressurgimento barroco), da feitiçaria, que foi abafada, colocada geográfica e historicamente como linguagem marginal.

Nos inspira essa singularização da “*m*”orte a partir da singularização do seu nome próprio, o modo como, semelhantemente, remete Jacques Derrida quando fala da Biblioteca, com “*B*” maiúsculo, presente no livro de Hélène Cixous, *Manhattan. Lettres de la préhistoire*, de 2002. Para Derrida, aquela maiúscula do nome próprio da “*B*”iblioteca de *Manhattan* tem a ver com a monumentalização, a maiusculização, de uma alegoria absoluta que aquela inicial do nome institui. Assim sendo, nos leva a crer que, em contrapartida, a minusculização de um nome próprio tem, por sua vez, a ver com a *desmonumentalização* da alegoria a que trata, tal qual a “*m*”orte, em Saramago. Veja-se como analisa Derrida esta inicial em maiúscula, no caso do livro de

Hélène Cixous:

Na Biblioteca. Com um grande B. Esta Biblioteca de *Manhattan* encontra-se então escrita, erigida, monumentalizada, maiusculizada. Ela representa a alegoria da Biblioteca absoluta, ao mesmo tempo túmulo e monumento conservatório, adeus e saudação, saudação à Literatura e salvação da Literatura, 'Oni-potência-outra', como a nomeia e define Hélène Cixous.¹³³

Assim leu Derrida a inicial que metamorfoseia um nome comum em nome próprio. Já a biblioteca, em minúscula, quando aparece no texto analisado, Derrida a lerá de modo oposto, assim: *uma biblioteca singular coloca-se, presta-se ou se dá, como lugar, como acontecimento que se passa, ao que, nos dizem, acontecerá 'na realidade'. Essa biblioteca que dá lugar, não é nem uma biblioteca universal nem uma biblioteca nacional, somente uma biblioteca entre outras (...) nominada sem maiúscula*.¹³⁴

Em Saramago, ao avesso, consta a assinatura da "m"orte, nome que devia ser propriamente próprio, assim automaticamente escrito em iniciais em maiúsculas. Porém, como nome próprio em minúscula, estilisticamente se potencializa a imagem de uma singularização e, também, uma desmonumentalização, assim compreendamos, da antiga e

absoluta "Morte" que, sem respeitar a ninguém, tanto exigia respeito. Agora, assustadoramente a assinatura da "m"orte, nas cartas que a comunicam com os humanos, condiz com seu aspecto duvidoso, até humilde, e singular. Caso de um nome próprio que, de algum modo, se põe como impróprio, e não de um nome próprio que se torna nome comum. Caso de um nome próprio impróprio, nome que se auto-inocenta do maiúsculo, do monumental.

A imagem de Morte presente nas intermitências da vida é a morte temida, sem nome, enquanto que a Morte presente nas *Intermitências da Morte* é a "morte", aquela que, por um ou nenhum motivo, não mais se escreve na forma de cartas violetas, mas a que se inscreve como plenitude, aparece na ausência, fazendo do vazio, do *caos*, um também lugar, uma também ordem. Da *atopia*, um também *topos*. A diferença está que a morte, cujo nome próprio é minúsculo, é também requerida e não mais simplesmente temida, pois propagará o horror duplo do moribundo, dos rostos em transformação silenciosa dos quase-mortos, cujas linhas de envelhecimento, sofreguidão e agonia, insinuam a escrita da morte, nada mais. A morte na tarefa da escritora que aparecerá em sua ausência, arrojando-nos, novamente, à imagem daquela mão esquerda responsável em estacar a escrita infinita, como na metáfora blanchotiana da *preensão persecutória*.

A morte do outro. O *morre-se*, sempre presente no outro, cujo rosto é o papel da escritura mais negra e inominável. Como falou Blanchot: *Morre-se*:

¹³³ DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, trad. Eliane Lisboa, Porto Alegre: Sulina, 2005, p.16.

¹³⁴ Id. *Ibid.*, p.18.

*anônimo é aquele que morre, e o anonimato é o aspecto pelo qual o inapreensível, o não-limitado, o não-situado, se afirmam do modo mais perigoso junto a nós.*¹³⁵ O mais curioso e surpreendente, no romance de Saramago, o que assistimos, enfim, tem a ver com uma consequência filosófica do exílio da morte, e não uma in consequência moral. Quer dizer, não lemos na metáfora do livro a simples in consequência da ambição humana de um fim da mortalidade, a morte do eu, da espécie, do nominável. Mas, se a morte está no anônimo, no inominável, então é como se estivesse mais presente do que nunca quando abundam os corpos que não falecem. Temos assim um romance onde o problema ressaltado é o da consequência de uma ligação da morte com o anônimo: uma massa irrefreável de agonizantes representa o excluído da morte, mas também o exilado da vida que simboliza o sujeito nesta posição. A lição de Nietzsche é posta em cena, “nem tão importante assim”:

Nem tão importante assim. - Ao assistirmos a uma morte, constantemente nos surge um pensamento que reprimimos de imediato, por um falso sentimento de decoro: o de que o ato de morrer não é tão significativo como pretende o respeito geral, e de que provavelmente o moribundo perdeu coisas mais importantes na vida do que o que está para perder. O fim, no caso, certamente não é a meta.¹³⁶

¹³⁵ BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.242.

¹³⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos mo-*

Redução Nominalista

Mas a morte se torna significativa quando deixa de ser o impensável, o puro inominável, e passa, como nesta ficção, a não ser nada, ou, não ser mais nada. Neste instante, desmascara-se o que há de hipocrisia na morte inominável, do silêncio estratégico e respeitoso sobre ela que a pretende tapacear. Aquela própria da situação do moribundo, a morte indevassavelmente camuflada nas senhas ultradelicadas do hospital e da família, por exemplo, oriunda da utopia das políticas terapêuticas, higiênicas, que visavam o progresso para um além da morte. E o moribundo passa a ser, daí, o lugar onde estou. Benjamin já nos mostrou que a ideia de morte perde sua força de evocação, com o tempo, o que se acelerou no séc. XIX.

Durante o séc. XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido o seu objetivo principal: permitir aos homens evitar o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e o seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as Imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transformava num trono em direção

rais, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.201.

ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém.¹³⁷

Na alegoria de *Intermitências da Morte*, onde uma multidão de lázaros desfilam (de modo ainda mais penitente que em *Memorial do Convento*), Saramago também resgata, recupera, justamente este universo passado, o espetáculo onde a figura do moribundo abundava, nos pontos normais da esfera pública, onde a morte não fora ainda depurada pelas técnicas do silêncio, e o narrador não a havia largado às teias do abandono, assim como os agonizantes historicamente depositados na limpidez dos sanatórios, hospitais, corpos acumulados sem nome algum.

Foucault já nos tinha falado da simples substituição da arcaica pergunta *o que é que você tem*, própria do séc. XVIII, para *onde lhe dói*, já no início do séc. XIX. O que aparecia, historicamente, então, era a lesão como um *topos* definido. O lugar da lesão, por sua vez, aparece concomitantemente à sofisticação do discurso clínico, quando a experiência médica, enfim, postulou uma nova articulação de seus enunciados e percepções. A figura do moribundo, antes *extravagante*, sob os cuidados à domicílio da família, de portas escancaradas ao visível, ao dizí-

vel, ao perigo do contágio, passava a ser inserida numa estrutura nominalista.

Composta de letras, as doenças não têm outra realidade além da ordem de sua composição. Suas variedades remetem, em última análise, a estes poucos indivíduos simples, e tudo o que se pode construir com eles e acima dele não é nada mais que um Nome. E nome em um duplo sentido: no sentido em que usam os nominalistas quando criticam a realidade substancial dos seres abstratos e gerais; e, em outro sentido, mais próximo de uma filosofia da linguagem, desde que a forma da composição do ser da doença é de tipo lingüístico. Com relação ao ser individual e concreto, a doença nada mais é do que um nome; em relação aos elementos isolados de que está concluída, tem a arquitetura rigorosa de uma designação verbal. Perguntar o que é a essência de uma doença, 'é como se alguém perguntasse qual é a natureza da essência de uma palavra'. Um homem tosse; cospe sangue; respira com dificuldade; seu pulso é rápido e forte; sua temperatura se eleva: tantas impressões imediatas, tantas letras, por assim dizer. (...) A doença, como nome, é privada de ser, mas como palavra, é dotada de uma configuração. A redução nominalista da existência libera uma verdade constante.¹³⁸

Mas é essa estrutura nominalista, sua libertação junto à passagem histórica da medicina dos

¹³⁷ BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 207.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel, *O Nascimento da Clínica*, trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.135.

sintomas à anatomia patológica - ou como elucidará Foucault, da passagem do olhar (visível, dizível) ao *golpe de vista* (medicina do foco, dos órgãos) - é essa estrutura nominalista mesma que fará do doente sem cura, do atormentado, algo que se engata ao inominável.

O golpe de vista não sobrevoa um campo: atinge um ponto, que tem o privilégio de ser o ponto central ou decisivo; o olhar é indefinidamente modulado, o golpe de vista vai direto: escolhe, e a linha que traça sem interrupção opera, em um instante, a divisão essencial; vai, portanto, além do que vê; as formas do sensível não o enganam porque sabe atravessá-las; ele é por essência desmistificador.¹³⁹

Uma nova delicadeza dos processos de exclusão o retirará do insensato central, depositando-o em locais isolados de domínio pestilento, o arrancará dos centros sociais, como a uma erva daninha, e o situará em sensíveis espaços de condições não-verbais de espera da morte.

O aparecimento do horizonte puro do qual se propaga o horror de se dizer algo sobre a morte, tem por adjunto um certo desejo universal de *combustão* da diferença. *O olhar clínico é um olhar que queima as coisas até sua extrema verdade*¹⁴⁰. Assim, tal desejo caloroso de purificação também se desdobrou pelas estra-

tégias do dizível. Ou melhor, não apenas se tornava coerente que o moribundo, e a representação explícita e periclitante da morte que ele transportava em seu corpo vegetativo, fosse adequadamente isolado do mundo são, como também devia ser igualmente apartado do dizível, tornando-se inominável o seu estado *real*, assim sendo, imoral. Tal estatuto combinatório do invisível e do indizível é o que Foucault, principalmente nas pesquisas de *O Nascimento da Clínica*, muito bem conseguiu evidenciar como um dos efeitos da reorganização epistemológica da patologia e das leis de seus enunciados específicos que tentara desembaraçar o corpo moribundo dos fios da morte.

A calada da morte

No entanto, voltando à narrativa de Saramago, agora que ninguém mais morre, o que justamente não pode deixar de aparecer é a verdade da morte. A morte em carne e osso, a morte em papel, como mão que *autografa*¹⁴¹ seu nome próprio.

¹⁴¹ “[...] A autografia do signo merece uma análise mais aprofundada. É ela que faz toda a diferença entre a simples menção de um nome próprio e a assinatura. / A autografia é um modo de inscrição caracterizado pelo fato de que um signo é escrito ‘por si mesmo’, da própria mão do autor. Ela supõe um contato direto com o suporte escrito e, desse modo, constitui uma espécie de prova da presença daquele que assinou. (...) A assinatura permite ao sujeito validar os atos escritos porque ela exprime a vontade consciente de quem assina, mas também porque parece carregada de uma certa força interior,

¹³⁹ Id. *Ibid.*, p.139.

¹⁴⁰ Id. *Ibid.*, p. 136.

Era necessário mandar fazer com urgência uma análise da caligrafia porque, dizia, uma mão só composta de trocinhos ósseos nunca poderia escrever da mesma maneira o que teria feito uma mão completa, autêntica, viva, com sangue, veias, nervos, tendões, pele e carne, e que se era certo que os ossos não deixam impressões digitais no papel e portanto não se poderia por aí identificar o autor da carta, um exame ao adn talvez lançasse alguma luz sobre esta inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda vida.¹⁴²

Eis a morte, que, em sua ausência, aparece. O morrer deixa de ser o inominável, aquilo de que nada se podia dizer, com a pena, o risco, de evocar definitivamente o que ali já se expunha, o rosto da noite. O que aparece, então, é, para lembrar Blanchot, *a outra noite: Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du «tout a disparu»*.¹⁴³ Classicamente, o moribundo veio a ser, pouco a pouco, o lugar

onde não estou, o lugar ob-sceno, como nos ensina Walter Benjamin e Michel de Certeau, e o silêncio é, então, aquilo mesmo que circula o momento fatal. A morte que prolongará este curto-circuito dos moribundos é a que o faz se expressar, se localiza entre o «*melancólico*» e o «*obsessivo*», as duas formas as quais a angústia dos moribundos se desdobra em seu dizer, seu tartamudear. Como dirá Certeau a respeito dos sujeitos na hora da morte: *O melancólico vai dizer "não posso morrer"; o obsessivo "não posso não morrer"* (p.296). Certeau nos ensina então que o moribundo é dotado de uma inabilidade que faz dele sempre o *imoral*, uma vez que é o *lapso* do útil, quando o morrer está entre esta noite do *não posso* e o *não posso não*. Seu próprio balbuciar é imoral, posto que vaga entre duas afirmações contraditórias, logo ninguém pode ouvi-lo, o que seria compartilhar dessa pobre imoralidade.

Quando se aproxima a morte, o pessoal do hospital se retira. 'Síndrome de fuga da parte dos médicos e das enfermeiras'. O afastamento é acompanhado de senhas cujo vocabulário coloca já o vivo na posição do morto: 'Ele precisa *descansar...* deixem o doente *dormir*'. É preciso que o moribundo fique *calmo e descanse*. Além dos cuidados e dos calmantes necessários ao doente, essa senha põe em causa a impossibilidade, para o pessoal hospitalar, de *suportar a enunciação* da angústia, do desespero ou da dor: é preciso impedir que *se diga* isso.¹⁴⁴

inconsciente que se exterioriza [...]» MAINGUENEAU, Dominique e CHARAUDEAU, Patrick. "Assinatura" in *Dicionário de Análise do Discurso*, trad. Fabiana Komesu, São Paulo: Ed. Contexto, 2004, p. 69 e 70.

¹⁴² SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 101 e 102

¹⁴³ BLANCHOT, Maurice. «Le dehors, la nuit» in *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard. 1955, p.213. «[...] Mas quando tudo desapareceu na noite, «tudo desapareceu» aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de «tudo desapareceu[...]» BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

¹⁴⁴ CERTEAU, Michel de, "L'innommable: Mourir" in *L'invention du*

Diferentemente do vagabundo, aquele que todos dizem mal, do maldito, o escritor perambulante, figurado mil vezes por Knut Hamsun (mas que também em *Fome*, a título de exemplo, se torna um moribundo), o moribundo é também um imoral. Mais amplamente, uma vez já disse Oscar Wilde que *toda arte é imoral*¹⁴⁵.

Também em *Um vagabundo toca em Surdina*, nota-se esta aproximação de Hamsun com o moribundo. Obviamente, vários romances representaram a figura do vagabundo (do ladrão, do louco, do corrupto) ao lado do moribundo, e assim, ao lado do imoral, e justamente como aquele capaz de comunicar suas imoralidades passadas com mais precisão e lucidez do que antes, no exato momento da despedida da vida, tome o exemplo clássico de *O Ano da Morte de Artêmio Cruz*, de Carlos Fuentes. Walter Benjamin, ao trabalhar a técnica burguesa que projetou a decadência do espetáculo da morte, já havia dito que *é neste momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível*. (p.207). Se é na morte, portanto, que se ganha essa espécie de autoridade do transmissível, Carlos Fuentes mostrou isso bem na fusão do protagonista corrupto com o moribundo. *A Peste*, de Camus, já seria um outro exemplo, onde ali, de modo diferen-

te, a catástrofe é coletiva, onde os moribundos abundam nos limites fechados de um local em total desespero, o moribundo se liga ao vagabundo - como em *Intermitências da Morte*, ou *Ensaio Sobre a Cegueira* - mas onde ainda subentende-se uma esperança de viver, por assim dizer, onde todos reclamam pela cura, pela medicina, pelo dr. Rieux (de Camus), e não como em Saramago, confusamente pela própria imoralidade da morte. O que o romance de Saramago parece fazer despontar como um modo inédito de abordar os paradoxos do moribundo parece ser esta fuga blanchotina, se assim pudermos ponderar, no senso da *fuga em direção à própria fuga*, no escapar da morte, do momento moribundo, reclamando pela própria morte, pelo momento da fatalidade, o inominável.

O ato estético, ou a própria escritura, no conceito amplo que quererá a filosofia hermenêutica mais barthesiana, é este ato imoral de tentar falar, interpretar, ver: ato inútil, vagabundo e moribundo (quando o moribundo está vagando, quando o vagabundo está morrendo). Porém, perante o moribundo, estamos diante de um imoral inominável, o que o difere, essencialmente, do vagabundo. É justamente essa a suprema ironia, a mais geral e profunda, no romance de Saramago, quando o inominável ante o moribundo passa a ser derrotado e a morte, por sua vez, a ter um nome próprio (impróprio). A necessidade de uma nova moralidade, também híbrida, que agora atinja também ao moribundo se impõe de imediato. É o que atormentará todas as esferas

quotidien. Arts de faire, Paris: Gallimard, 1990, p.293.

¹⁴⁵ WILDE, Oscar, *Aforismos*, trad. Mario Fondelli, Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1995, p.55.

institucionais trabalhadas criticamente no romance, como a monarquia, a igreja, a medicina... Estas imoralidades do moribundo, provindas de sua inutilidade e de suas despesas infundas até o momento mortal (numa sociedade utópica e inexpugnavelmente progressista, onde, em relação dicotômica, o útil foi sempre consagrado como o limpo e o inútil como aquilo que devemos rejeitar) são esquecidas, não-ditas.

Vejam os melhor: duas espécies de imoralidades diferenciavam os dois, vagabundo e moribundo. A imoralidade - que não é mal-dita e sim não-dita - é a que reproduzia o moribundo em contraposição ao vagabundo. A quietude sentimental, em prol do moral, era a base da estratégia que paralisava o moribundo num espaço privado, não visto, não dizível, enquanto que este mesmo silêncio pode-se talvez afirmar que nunca funcionou com a mesma eficácia social para com o caso do vagabundo clássico, o que perambula e cuja casa é, não raro, o espaço público, o vagabundo digno de uma piedade mais exposta, escadarias, calçadas, não-lugares, etc.

Mas Saramago transporta, a partir das novas estabilizações da imagem da morte, este inominável do moribundo ao centro de todas as atenções, jorrando um foco de luz sobre o monstro, agora um híbrido moribundo-vagabundo que jamais entenderiam, quaisquer que fossem, os olhos contraluminosos de precisão moral. *C'est l'autre nuit*. Não há mais como colocar o moribundo de lado, usar das estratégias varredoras do silêncio como as usou, de certo modo,

toda a medicina desde o século XVIII - conforme Certeau, *A morte porém não se nomeia* (p.302) - pois aqui, o moribundo permanecerá protagonizando a *calada* da morte.

“Máphia”

Salta-se, uma vez então, destas questões filosóficas para o específico: uma campônia família de pequenos agricultores - que resolvem passar a fronteira, a fim de conduzir seus mortos ao devido destino - acaba por abrir caminho para o estabelecimento de toda uma organização secreta que comandará as ações de sepulcramento ilegal nos territórios alheios, e que Saramago nomeará como *Máphia*, com *ph*. *E esse grupo tem nome, quis saber o funcionário, Há quem nos chame máphia, com ph, Porquê com ph, Para nos distinguirmos da outra, da clássica.*¹⁴⁶

A *Máphia* é este nome próprio diferenciado que Saramago atribui a uma organização que, por sua vez, diferencia-se de todos os outros grupos de criminosos ocultamente organizados até então. Além de simplesmente se diferenciar, a *Máphia*, com *ph*, é uma palavra que se torna mais antiga, que se

¹⁴⁶ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.50.

lança para outros tempos, o que cria uma certa contradição proposital estilizada pela ironia sutil do autor, é o que talvez poderíamos chamar de uma espécie de *feito-antífrase*. Pois evidentemente vem a ser uma modalidade criminal totalmente inédita, sem elo com qualquer outra, e que, como é de se esperar, irá driblando inúmeras leis intra e extranacionais e efetivando, nos países limítrofes, o guarnecimento militar dos cercos fronteiriços com este território em desespero crescente. O desespero da espera em que as pessoas buscam por aquilo que se descreverá como uma *eutânasia suave* de seus parentes.

O *ph* do nome próprio *Máphia* vai arquear, curvar, o sentido deste referente ao passado, talvez até eruditizando-o um pouco, tornando-o antigo, ao mesmo tempo em que modela uma nova plástica de palavra, um novo nome. Há um efeito arqueológico, digamos assim, neste *ph*, e, no entanto, também há a formulação de um neologismo. Condiz com a *Máfia*, porém, diferente da *Máfia* siciliana, por exemplo, ou de qualquer outra organização secreta e criminosa que se pretenda mafiosa, temos então uma *Máphia*, uma modalidade ilimitadamente “original”, nos dois sentidos da palavra original: como relativo à origem, gênese, e também como novidade, singularidade.

A *Máphia*, assim, é um nome próprio que, nesta literatura, se torna mais primitivo, quando historicamente é posterior à *Máfia*. A *Máphia* de Saramago está como um nome próprio que surge depois de si mesmo (*Máfia*), diferindo de sua forma

“clássica”, mas, de algum modo, também remete ao mais antigo, ao antes de si, aos tempos do *ph*, aos tempos ainda mais sérios e respeitosos que são os tempos originários da questão da própria morte.

Essa corporação criminosa que advém, não dos novos paradigmas da vida, mas dos problemas da morte (a velha gorda de Proust?), portanto *ma-phiosa*, vai crescendo paulatinamente com o problema dos semimortos, uma espécie de zumbis sofredores que continuam precisando dos serviços da morte. Deste modo, essa *Máphia*, mediadora ilícita da vida e da morte, se associa às agências funerárias, à medicina, às administrações municipais e aos vários outros setores, driblando a verdade cada vez mais, por exemplo ao registrarem os mortos como suicidas nas certidões de óbitos. Este esmeramento contínuo da *Máphia* vai agudando, por seu lado, um tempo de espera e expectativas políticas incomuns por um possível golpe militar, quem sabe uma invasão dos países limítrofes, ou uma mudança para o regime republicano: afinal se se tem um rei que não morre, então igualmente não há regime de monarquia que possa ser legítimo. *Senhor se não voltarmos a morrer, não temos futuro*¹⁴⁷.

Enfim, a ideia saramaguiana de uma morte intermitente, uma morte que se estabiliza para os homens de um dado país, vai mexer com toda uma gama de setores interiores e exteriores àquele terri-

¹⁴⁷ SARAMAGO, José, *As Intermitências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.86.

tório nacional, levando a uma crise, que não se pode inclusive chamar de crise - uma vez que desponta de um problema desdobrável também como solução para uma das clássicas utopias humanas que é a permanência eterna da vida.

O que ocorrerá no sentido conceitual de nação, notado no romance, será justamente a sustentação do que poderíamos descrever como *o paradoxo da imortalidade*, quer seja, a imortalidade da nação não se faz mais na morte dos seus filhos, mas na morte desta morte, a morte suspensa, as intermitências da morte. Não há guerra, não há luta, nem migração, há apenas paz, para sempre a não-morte, estagnação, inércia, ali está a própria catástrofe. Isto não é contraditório? Evidentemente parece ser o que Saramago expõe a partir das penúrias econômicas, demográficas, sociais, políticas, filosóficas etc., naquele reino. Significa que, ao mesmo tempo, tem-se o desejo e o desprezo da imortalidade, exatamente o paradoxo que é exposto da contradição das expressões dos personagens habitantes naquele estranho país - dirá um deles, por exemplo: *o que eles têm é inveja que nossa pátria não se morra, por isso querem invadir e ocupar o território para não morrerem também*¹⁴⁸. A situação em que o personagem diz isso está quando se observam as operações de segurança dos países limítrofes, cujas tropas estão armadas até os dentes, guarnecendo as fronteiras.

¹⁴⁸ Id. Ibid., p.63.

A ineficácia da palavra

Interessante como, diante de um tema aparentemente tão sério, Saramago parece despontar, no mesmo nível, com um irônico humor. Podemos afirmar, correndo certo risco, que com mais graciosidade que em muitos de seus outros livros. Talvez precisamente pelo contraste em abarcar um tema como o é o da morte, de um modo tão espirituoso, como é não raro o seu estilo, bem como, abarcar uma ideia ficcional de tamanha intensidade (todo um país onde as pessoas não morrem) de uma maneira tão leve e, mesmo assim, não deixando de ponderar as questões de abrangência política que a ideia suscitara.

Pouco a pouco, Saramago vai *desprotagonizando* o país como um todo, que até agora parecia ser o foco geral da atenção no tema das intermitências da morte. Vai, assim, passar a um tema filosófico a respeito da morte e suas metamorfoses (onde aparece a metáfora que adiante voltará a utilizar brilhantemente: a da *borboleta*). Este tema culmina na conversa com o “espírito das águas da filosofia” que paira num aquário, em dialética com o aprendizado a respeito da morte universal, dos vários tãtatos, e assim por diante.

Parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer os nomes são na realidades os seus, porque os

nomes que lhes desses não são mais do que isso, os nomes que lhes desses.¹⁴⁹

Nas falas mais filosóficas entre muitos personagens da literatura de Saramago subsiste uma velha tendência de apontar o tema da ineficácia da palavra. Deixa margem a uma inclinação retórica e metalinguística, despontada como espirais frequentes que se principiam e se acalmam, voltando, depois, a ordem dos fatos narrativos.

É como se, de repente, tocados pela lucidez do drama dos encontros ou desencontros que vão passando, os personagens ficassem encantados pela inércia da linguagem que, por sua vez, os formula, coisa assim, e surge a divisão persistente entre os rótulos e as coisas, o significante e o significado, o interesse circular pela superfície nominal que se pega às coisas reais, nomeadas. Quando não, os protagonistas dialogam acerca da morte. No entanto, principalmente ocorre um fetiche pelo extravasamento que o significado real sempre operaria sobre o significante, o nome próprio, com seu objetivo de representação ideal das verdades, e a irredutibilidade do mundo frente à linguagem humana. Em entrevista a Juan Arias, em Barcelona, Saramago responde: “*Porque es de la muerte de lo que siempre tenemos que hablar. La gente se muere, pero tratamos de ella como si fuera un episodio más de la vida, la banalizamos, y no*

debería de ser así.”¹⁵⁰.

Nessa afirmação, Saramago parece até ter lido, ou inspirado-se, em Benjamin ou Foucault, ao reivindicar aquele tempo clássico onde não se banalizava a morte (com as estratégias de silêncio operadas a partir, essencialmente, do final do séc. XVIII). Temos sempre que falar da morte, fazê-la falar, para não a banalizar, não nos banalizarmos em vida, retirá-la da esfera do inominável, retirar o moribundo das margens silenciosas, narrar a morte, a noite, e deixá-la viver, morte narradora, escritora.

Desde seus mais antigos romances, em *Memorial do Convento*¹⁵¹, por exemplo, abundam certas dissertações sobre a relação do nome próprio e a ineficácia de sua presença evocativa ou representacional, na narrativa: “[...] *quem sabe que outros nomes teria e todos verdadeiros, porque deveria de ser um direito do homem escolher o seu próprio nome e mudá-lo cem vezes ao dia, um nome não é nada [...]*” (p.50). Em outro momento, lemos, “[...] *não sabemos que nome tem, nem adiantaria nada ir à história lá perguntar-lhe [...]*” (p.251). Ou ainda “[...] *Ainda não chegou o Gabriel, imagine-se, há tantos anos que conhecemos o moço e só agora lhe ouvimos o nome, foi preciso ter-se feito um homem [...]*” (p.266). Em *Levantado do Chão*¹⁵², consta,

¹⁵⁰ ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor possible*, 1. ed. Barcelona: Planeta 1998, p.80.

¹⁵¹ SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, 24. ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

¹⁵² SARAMAGO, José. *Levantado do chão*, 7 ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

¹⁴⁹ Id. *Ibid.*, p.72.

por exemplo, uma suspeita: “[...] *Há quem defenda que sem o nome que temos não saberíamos o que somos [...]*” (p.208). É como se houvesse um desprezo pelo nome próprio, sua função referencial, sua impotência, sua tensão ambiciosa e ilusória sobre os seres e as coisas, que se apresenta justamente na abundância insistente de sua evocação temática, o nome próprio não é nada.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*¹⁵³, um de seus mais famosos, o autor continua com esta marca, mas parece estar mais decidido ainda, ele afirma “[...] *os nomes, que importa os nomes [...]*” (p.65). Diz também, em outro momento, “[...] *O inominável existe, esse é o seu nome, nada mais [...]*” (p.179). Também dirá uma personagem “[...] *Os cegos não precisam de nomes, eu sou essa voz que tenho [...]*” (p.275), ou, antes, “[...] *para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece o outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos [...]*” (p.64). Ou ainda temos, no mesmo livro, uma frase que ficou famosa, também em entrevistas, “[...] *Dentro de nós há alguma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos [...]*” (p.262).

Porém este é um dado que ocorreu com menor frequência em *As Intermitências da Morte*, comparativamente a outros escritos seus. Ou, ao menos aqui, estes declives de percepção associado aos velhos esquemas de suspeita do nome próprio poderiam ser analisados como mais *funcionais*. Dão-se

como pequenos redemoinhos de diálogos que parecem possuir, não raro, uma função de puxar a outras etapas narrativas - hipótese que proporia talvez um estudo mais avançado da estilística saramaguiana e sua fixação pelo nome próprio. Eis que tais diálogos servirão de gancho estilístico, no romance, para uma outra etapa narrativa, a segunda parte onde a morte é a protagonista da história, e que vai se tornando progressivamente cada vez mais “humana” a ponto de se vestir de mulher, a “rapariga dos óculos escuros”, o que remete e dialoga imediatamente com aquela protagonista de *Ensaio Sobre a Cegueira*.

A partir do capítulo principiado na página 87, quando o diretor geral da televisão lê a carta da morte sobre o retorno de suas atividade à meia-noite, uma outra história, um outro conflito, começa a aparecer, há um primeiro contato com a escritura da morte, num sobrescrito de cor violeta. A polarização deste outro conflito, extremamente curioso, é a fundação do nome próprio da morte, a autoria da morte, ou o nome da morte como nome de escritor, escritora de cartas, por assim dizer. A morte é uma escritora, enfim, agora é ela quem lida com a questão dos nomes e das coisas, das representações e das vidas. A ela compete, de agora em diante, os mistérios das palavras. Porém, ela assina de seu modo, com a inicial minúscula.

O primeiro-ministro pegou na folha de papel, passou-lhe os olhos sem ler e disse, É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula, Também estranhei, escrever

¹⁵³ SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

um nome com minúscula é anormal, Diga-me se vê algo de normal em toda esta história que temos andado a viver, Realmente, nada.¹⁵⁴

As palavras, o anormal do sacrifício, *muito mais que uma hecatombe* (frase que inaugura outro capítulo)... Além da assinatura, a própria escritura da morte só pode ser de um performativo caótico. O romance fica, passo a passo, mais humorado à medida que os manuscritos da “m”orte, suas cartas, vão sendo expostas, reproduzidas, pelas primeiras páginas dos jornais daquele país. O que causa polêmica é que não se pode afirmar que a morte seja uma boa escritora, não se dota de um *bien-écrire*, não escreve dentro das conjugações verbais corretas, conforme manda a boa sintaxe e a gramática normativa daquela língua. Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever¹⁵⁵.

Um dos jornais, sob o instinto de facilitar gramaticalmente a recepção de seus leitores, passa a reproduzir o manuscrito da morte de modo corrigido, descaradamente alterado, e, não esquecendo, obviamente como quer a ironia saramaguiana, de retificar o nome próprio daquela escritora, para “M”orte, agora sim, com iniciais maiúsculas. A caligrafia também é analisada e um gramático chega até mesmo ao ponto da indignação:

Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se uniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação, continuava o gramático, e perguntava, Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura, escreve dessa maneira, como não o farão amanhã as nossas crianças se lhes dá para imitar semelhante monstruosidade filológica, a pretexto de que, andando a morte por cá há tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento.¹⁵⁶

Mas, a morte escreve assim, dentro deste hibridismo moribundo, e assina seu nome próprio em iniciais minúsculas, não por senso de provocação, por uma diabólica maldade contra os gramáticos, ou por simplesmente não saber escrever adequadamente. É que ela assim quer por não ser propriamen-

¹⁵⁴ SARAMAGO, José, *As Intermitências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 94.

¹⁵⁵ Id. Ibid. p. 111.

¹⁵⁶ Id. Ibid., p.111.

te a Morte, ou seja, houve ou há uma outra entidade supostamente nomeada como Morte, a que não deveria ser confundida com esta escritora de agora. Ela mesma, naquele dia, enviará prontamente outra carta à redação daquele jornal exigindo que publicassem o seu nome próprio em iniciais minúsculas, como queria, e não ousassem alterar: *senhor diretor, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma outra coisa que os senhores nem por sombras lhes pode passar a cabeça o que seja*¹⁵⁷.

Aliás, descreve-se ainda uma série de mistérios grafológicos desvendados por um especialista profissional que se dedicara a estudar minuciosamente a grafia da morte, chegando a estranhas conclusões sobre a *persona* do escritor daqueles manuscritos. O verdadeiro escritor, que assinava como nome próprio a palavra morte, somente poderia ser *uma serial killer, uma assassina em série*¹⁵⁸, e mais ainda, uma pessoa, uma mulher, que estava morta. A única coisa que o empirismo das análises grafológicas daqueles escritos não explicava era *como, estando ela morta, e toda feita de ossos, fosse capaz de matar. E, sobretudo, que escrevesse cartas*¹⁵⁹.

Logo, todos os habitantes daquele sítio são tomados pelo desespero ao receberem as seguidas cartas da morte, o sobrescrito violeta. Delineia-se, assim, naquele país, uma espécie de tentativa de

identificação policial da imagem da morte, para que se possa caçá-la. Uma guerra contra a morte acaba sendo uma guerra contra o espelho.

Gozo e Assinatura

O gozo da morte é o gozo da caçadora, ela atinge o coração do destino de cada um com suas cartas, como flechas do sacrifício. Mas desta vez, configura-se uma operação de *caça-à-morte*. Um dia do caçador outro da caça... A morte é, interessantemente, como caçadora, colocada na posição alegórica do anjo da Morte, o anjo noturno, aquele ser neutro que irá mediar a relação do fatal com o sujeito moribundo. Receber uma carta de cor violeta - uma cor talvez de sangue, porém eufemizada, diluída no azul, cor com que na igreja católica simboliza-se a paixão e o sofrimento antes da ressurreição - significa tornar-se, de imediato, um excluído, o imoralizado, mas também o moribundo, o imoral (como explicou Certeau).

Entretanto, agora, o moribundo que realmente morrerá, e não o moribundo que se prolonga para sempre, o da primeira parte da narrativa, mesclado ao vagabundo, causando a primeira desordem no Estado e suas institucionalidades. A morte, nesta imagem do anjo (o mediador), sob um lençol branco, a escritora, a correspondente, a mensageira da

¹⁵⁷ Id. Ibid., p. 112.

¹⁵⁸ Id. Ibid. p. 114.

¹⁵⁹ Id. Ibid. p., 114.

Morte, a *outra*, a morte como fatalidade na imagem do carteiro, enfim, condiz com a noção filosófica do fim como o próprio mediador. Ou melhor, não temos uma morte que é o fim, a ruptura, a transgressão, mas sim, uma morte *anterior*, como responsável em mediar o fim ao sujeito, a consciência da descontinuidade, uma morte própria da experiência do gozo, do erotismo. (O que torna totalmente coeso o final do romance, quando se entrega ao violoncelista, à dança da morte como erotismo.)

Não é, também, a morte do sacrifício final, a morte do grito, da fuga, mas sim aquela própria da música triste e do silêncio do moribundo, a espera desesperada, o violoncelo, a experiência de um princípio mesclado de potência e impotência, perplexidade e perturbação. A morte, em inicial minúscula, é o momento supremo, ela está no saber-se morrer, como dirá Bataille mais ligado ao erotismo, nesse *momento de profundo silêncio - nesse momento de morte*¹⁶⁰.

Imagine-se a perturbação, o desconcerto, a perplexidade daquele que ia para o seu trabalho e viu de repente saltar-lhe ao caminho a morte na figura de um carteiro que nunca o tocará duas vezes¹⁶¹.

A ilusão da continuidade é ferida a cada uma das cartas da caçadora. A morte não, pois, a própria

Morte como ruptura fatal, ela é a filha-da-Morte, assim digamos, ela: a escritora e o carteiro, a serviçal da tão temida Morte (ou de Deus) e, ao mesmo tempo, sua face, sua personificação mítica, redigindo e entregando as comunicações individuais, as intimações, os convites irrecusáveis do indesejado momento supremo, o da descontinuidade total, o momento do Fim. A assinatura em inicial minúscula de seu nome próprio de autora é *o seu certificado de origem*¹⁶², uma espécie de selo comprobatório da procedência anormal e da verossimilhança do comunicado, o que nos remeteria, de algum modo, outra vez à Foucault e seus estudos do estatuto funcional do nome próprio de autor.

Mas não nos deteremos novamente nisto. Tendo em conta esses infortúnios que a caracterizam, os jornalistas, então, voltam a atacá-la, criativamente apelando para vários outros nomes blasfematórios, todos em iniciais minúsculas, como por exemplo, a “imperatriz, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, *serial killer* outra vez, e houve até um semanário, dos humorísticos, que, espremendo o mais que pôde o espírito sarcástico dos seus criativos, conseguiu chamá-la filha-da-puta” (p.126). Outra vez a “filha”, a mandada: a filha-da-puta, a filha-da-Morte, por isso sucede em inicial minúscula.

¹⁶⁰ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004, p. 434.

¹⁶¹ SARAMAGO, José, *As Intermitências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 125.

¹⁶² Id. *Ibid.* p.125.

O Anjo Gauche

O nome próprio em inicial minúscula é o nome errado, errante, monstruoso. O “m” da morte é o “m” do monstro¹⁶³. Novamente o monstro para quem os seres sucumbem, ao qual entregam a alma e se sacrificam em seu nome, nome indigno. Por outro lado, Saramago manifesta, implicitamente, que não há nenhuma perspectiva de salvação para a “pessoa” da morte, o anjo noturno, *gauche*, se assim a podemos chamar. A morte parecia ainda mais *filha-*

¹⁶³ Esta associação da morte ao monstro nos remete a Foucault. A morte saramaguiana é, a bem da verdade, uma criminoso moral, não cumpre seus papéis estabelecidos por sua função normal, é uma aberração do poder, nesse sentido. Acerca da noção de monstruosidade, a interpretação da palavra “monstro” dá margem a distintas visões, do latim *monstrare* (mostrar) ou *monere* (avisar). No Renascimento, o monstruoso era, assim, uma “demonstração ou aviso” da ira divina, transcendental, oculta, através de um grande desastre, “a monstruosidade era associada com uma visão profética de desastres futuros”, diz Célia Magalhães. Ora, a morte, no romance de Saramago, corresponde justamente a esta leitura etimológica do monstro, quando vem a ser a provocadora anormal de um desastre coletivo, também quando pensamos que ela, justamente, “avisa” os homens de seus desastres supremos, por meio de cartas violetas. *Monstrum* seria também “aquele que se mostra além da norma”, definição que se adequa imediatamente à personagem morte do autor português: em várias passagens do romance, notaremos a personagem evadindo-se para além das estranhas normas de sua poderosa função. Vale lembrar que Foucault é quem, historicamente, bem mapeou em sua aula de 29 de janeiro de 1975 o aparecimento do monstro moral no princípio do século XX, quer seja das relações entre monstruosidade e criminalidade. (Ver em: FOUCAULT, Michel, *Os anormais*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.101. E também ver: MAGALHÃES, Célia. “A noção de monstruosidade” in *Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p.24.)

da-puta, causando a desordem, o *caos*, a prorrogação do fim, em todo aquele país, quando provocara a catástrofe, o pesadelo, de uma sucessão crescente de moribundos sem limites. Prolongava-se ainda mais um pesadelo quando na forma de um sonho de vida infinita. A presença das cartas da morte a tornam objeto digno de blasfêmia, quando, sabidamente, a ausência da morte fora ainda pior, situação onde a doce utopia equivalia ao próprio pesadelo.

É que todos parecem mergulhados no problema de uma espera desesperada. Lembremos que Soren Aabye Kierkegaard, dirá em *O Desespero Humano*: *O homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e debater-se sempre contra moinhos de vento*, e essa vem a ser a situação dos personagens ali, em *Intermitências da Morte*, debatendo-se contra moinhos de vento.. O moinho: aquilo que gira com o vento, onde os castelos aéreos habitam. O senso de uma fuga desesperante. Um elo entre o vento e a terra. Debater-se contra um nada que circula (a morte), desesperado, entre edifícios sem base, ou seja, construindo castelos no ar, aí está a condição original (básilar) ao se pensar o ser: guiado por um *anjo torto*, por assim dizer, um violoncelo, que o define, o desenha, eternamente, em espirais do moinho.

Alberto Girri¹⁶⁴ diz o seguinte num verso de

¹⁶⁴ “[...]La revista *A Partir de Cero* significó un redescubrimiento del surrealismo que ya había sido dado a conocer en la Argentina por Aldo Pellegrini años atrás. Alberto Girri fue uno de los poetas que mejor supo adaptar los procedimientos surrealistas y extenderlos para poder expresar su visión interior [...]” FRANCO, Jean. “Poesia posterior al modernismo” in *Historia de la literatura Hispanoamericana*.

1947 (primeiros anos de sua poesia): “*la eternidade es conservar el ángel de los orígenes*”¹⁶⁵. Esse verso é interessante, pois, a princípio, traz a tona a instigante metáfora do anjo, e vimos que também Saramago une de algum modo a morte a essa figura do anjo. Mas também nos remete, precisamente, a uma das leituras (talvez frequentes) de Girri: o filósofo Soren Aabye Kierkegaard. Veja-se que a filosofia de Kierkegaard passa por um esquema que não crê na possibilidade estável de um *cogito ergo sum*, e, portanto, existir não implicaria em pensar, e debruçar-se sobre o pensamento da existência, *sub specie aeterni*, significa tão-somente um esforço em direção ao anulamento do ser¹⁶⁶. Ou seja, o *logos*

Barcelona: Editorial Ariel, p.325.

¹⁶⁵ GIRRI, Alberto. “El Agradecido” in *Obra Poética I*, Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 51.

¹⁶⁶ “[...]Según Kierkegaard, existir no implica pensar; en el sentido de existencia de Kierkegaard se rechazaría el famoso dicho de Descartes: *Cogito ergo sum*, pienso luego existo. La persona que piensa es precisamente la que abstrae de su propia existencia. Como dice Kierkegaard: ‘pensar la existencia *sub specie aeterni* y en términos abstractos es realmente anularla, y el mérito del procedimiento es igual al sonado mérito de la abolición del principio de contradicción.’ Y en otro lugar dice: ‘¿Qué es el pensamiento abstracto? Es un pensamiento sin pensador.’ Existir es ser subjetivo. Lo objetivo es lo universal, aquello cuya validez es independiente de la existencia individual. Ser objetivo es, por tanto, abrogar la existencia del individuo. Ser subjetivo es ser uno mismo, o más bien, es afirmarse a sí mismo. No se es sólo lo que se es; por decirlo así, cada uno se acepta a sí mismo, cada uno se responsabiliza de sí mismo; por decirlo así, cada se ha de escoger a sí mismo, y, al hacer esto, cargar sus culpas sobre sí mismo. Esta culpa no puede disminuirse con el arrepentimiento, ha de ser aceptada como condición para la existencia misma [...]” *HARTNACK, Justus. “Filosofía Posterior a Hegel” in *Breve Historia de la Filosofía*, Catedra, Colección Teorema, Madrid, 1996, p. 237.

não pode jamais chegar às origens como um instrumental capaz de materializar o ser, pois a noção de *eternidade* está ligada meramente com a conservação de um entre-lugar que vela as origens, o *anjo*. Mas, além disso, o verso de Girri parece ainda mais vertiginoso, pois então a eternidade nada mais define-se que a contraditória tentativa de conservação de uma imaterialidade original (“*ángel de los orígenes*”). O infinito seria, portanto, um princípio ambivalente entre a busca e a origem (dois vazios), o desejo de um longo buscar tautológico que se dá numa circularidade desesperada, exatamente como ocorre com a protagonista morte de José Saramago.

Vale lembrar Levinás, para quem o infinito não é uma *sophia* - como para Descartes - mas é um Desejo¹⁶⁷. Sendo um Desejo, a noção de infinito pulsa como desesperança, o desespero inextinguível da impossibilidade da esperança do próprio fim, próximo ao que Kierkegaard chama, em seus últimos trabalhos, de “doença mortal”.

Estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e

¹⁶⁷ “[...]En Descartes, la idea del Infinito sigue siendo una idea teórica, una contemplación, un saber. Pienso, en lo que a mí concierne, que la relación con el Infinito no es un saber, sino un Deseo. He intentado describir la diferencia entre el Deseo y la necesidad por echo de que el Deseo no puede ser satisfecho; que el Deseo, de alguna manera, se alimenta de sus propias hambres y aumenta con su satisfacción; que el Deseo es como un pensamiento que piensa más de lo que piensa. Estructura paradójica, sin duda, pero que no lo es más que esa presencia del Infinito en un acto finito [...]” LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Gráficas Rógar, 2000, p. 78.

a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer.¹⁶⁸

Esta *impossibilidade da última esperança* é a impossibilidade que configura o conflito central, o motor do enredo, de *Intermitências da Morte*, que vem a ser um antigo e clássico motivo filosófico. Sendo um Desejo, um anjo das origens, a eternidade é algo sem concessões, “descarnada” de si mesma por uma tautologia arraigada numa conservação daquilo que não se pode conservar, o anjo, a imaterialidade de uma origem. E nada mais filosoficamente tautológico, na narrativa saramaguiana, que as definições desta personagem morte:

A morte é a morte, não uma escriturária qualquer. Os verbetes aparecem nos seus lugares, isto é, alfabeticamente arquivados, no instante exato que as pessoas nascem, e desaparecem no exato instante em que elas morrem.¹⁶⁹

Os verbetes aparecem, em certas circunstâncias, e desaparecem, também em certas circunstâncias, assim como, simplesmente, *a morte é a morte*, se diferenciando, nesta definição tautológica, da identidade essencial e comportamentos de outros protagonistas do autor português, qual *aquele conservador de registro civil que decidiu reunir num só arquivo os*

*nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos*¹⁷⁰. Saramago remete neste ponto de *Intermitências da Morte*, momentaneamente, à *enorme diferença* entre a morte ali descrita e o protagonista do conservatório de *Todos os nomes*. Os gestos arquivísticos dos dois se distinguem de modo essencial: o conservador do registro civil guarda desesperadamente a papelada com os nomes dos vivos e mortos num apenas arquivo, o que representa um gesto sensato de simbolização respeitosa, conservando a memória dos mortos tal como a apresentação dos vivos. Já a morte (*que é a morte*, e ponto final), em seu gesto de arquivo tautológico, *despreza olímpicamente os que morreram*, uma vez que os verbetes dos falecidos são depositados em tranquilas *salas subterrâneas*, onde se sucedem em pilhas, por níveis cada vez mais fundos, até o fogo do centro terrestre. Ou seja, os verbetes dos mortos são sepultados e incinerados, desaparecendo repetidamente.

Diferenciando-se de outros personagens do autor, será a morte, portanto, neste gesto insensato de arquivo, um personagem *gauche* de Saramago? Postulamos esta questão porque o primeiro arquivo é um arquivo luminoso, não há nada de oculto, há dada transparência de relação entre vivos e mortos; enquanto que o segundo é um arquivo entre luz e sombras, tem-se claramente a sala, com ficheiros visíveis, onde está, por exemplo, o verbe de do violoncelista, mas também as sombras das salas subter-

¹⁶⁸ KIERKEGAARD, Soren Aabye. “O desespero humano” in *Os Pensadores*, trad. Carlos Drifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.199.

¹⁶⁹ SARAMAGO, Op. Cit., p.158.

¹⁷⁰ Id. Ibid., p.159.

râneas, dos que já se foram. Nesta espécie de instituição burocrática em que se enraíza a personagem morte, se delineia uma maximização dos vivos sobre o estatuto soterrado dos mortos. Mas acreditamos, de todo modo, que esta personagem em Saramago aparece neste sentido *gauche* representando não um súbito desespero humano, mas sim uma invariável dimensão filosófica ontológica, o que associa o escritor à filosofia de Kierkegaard, para quem o *desespero* não é uma exceção do estado humano, e sim uma constante condição do ser.

Ao usar a metáfora *gauche* para a morte, lembramos diretamente do poeta Drummond, que, em suas origens, dizia:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

Sabemos que Saramago é um leitor de Drummond, poeta que pendulou para certa tendência ontológica, principalmente nas últimas fases de sua poesia. Com o perdão da paráfrase, parece que um anjo disse à Saramago “*Vai, José! Ser gauche na morte*”, ou melhor “*na personagem da morte*”, “*nas intermitências da morte*” ... Esses três primeiros versos do *Poema de sete faces*, publicado no primeiro livro de Drummond, *Alguma Poesia*, em que o anjo torto, na sombra, define o ser *gauche*, lembram a desesperação borgeana “*Soy El Que Soy*”. Ou seja, são também

um recurso tautológico¹⁷¹ usado pela voz que confia na origem, está sob o zelo de uma luz original, mas se coloca, igualmente, como uma sombra que se volta, converte, uma sombra que projeta o corpo, podemos assim pensar, ao invés de ser projetada, pela luz contra o corpo. Quer dizer: a morte suspensa, um anjo obscuro, que ao mesmo tempo está na luz e na sombra, mas em detrimento de uma função mediadora entre os dois pólos, e que, deste modo, faz nascer uma circularidade viciosa, uma necessidade de fuga, uma fuga que já nasce instaurada na fala de um ser *gauche* e, simultaneamente, faz nascê-lo.

Se, como diz Maria Alzira Seixo, *Todos os Nomes* é um “romance sobre a vida (sobre o nome da vida)¹⁷²”, podemos afirmar que *Intermitências da Morte* é um romance sobre a morte (sobre o nome da morte). Porém, mais que essa fácil inversão, afirmamos que o modo como é trabalhada a morte, ali, também inclui a vida, dando margem à afirmação de que o espaço ficcional do romance transcende filosoficamente, trabalhando ontologicamente os paradoxos

¹⁷¹ No artigo “Borges, poeta circular”, o crítico argentino Saul Yurkievich analisa as fixações obsessivas e tautologias de Borges e explica que ele “[...] comienza su actividade de escritor componiendo poemas; luego abandona temporariamente la poesía y la retoma en edad madura, para confirmarnos que la suya, al igual que toda existencia humana, está fundamentalmente hecha de repeticiones, regida por el cíclico retorno: ‘Esta tautologias (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sim precidióñ; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general’. [...]” YURKIEVICH, Saul. *Fundadores de la Nueva Poesia Latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, 1978, p.119.

¹⁷² Seixo, Op. Cit., p.136.

da vida e da morte, paisagens atópicas. Por esse motivo a morte vem a ser uma personagem *gauche*, um anjo torto, com relação a outras personagens do autor.

Em vários momentos a morte é situada como *gauche*, *anormal*, com relação aos poderes que lhe são exclusivamente designados, ou melhor, a morte figura como “soberano infame” em Saramago. Michel Foucault, ao estudar o grotesco na mecânica do poder, em suas conferências de 1975 no *Collège de France*, é quem trabalha a imagem do “soberano infame”, desde o poder imperial de Roma. Ele questiona se persistiria socialmente, desde as épocas mais arcaicas da humanidade, alguns rituais que visam situar o poderoso como um ser grotesco. Qual o motivo de tornar grotesca a imagem de um ente soberano? (No caso, a morte.) Talvez subsista historicamente uma tradição de desqualificar o poderoso de sua soberania, de seus poderes especiais, ou seja, um modo de limitar seus efeitos de poder, o que estaria no imaginário social, como talvez deseje de *descoroar magicamente aquele a quem é dado a coroa*, conforme Foucault¹⁷³.

E caberia aqui, na esteira deste assunto, perguntar se Saramago não pretende, quem sabe, operar em sua personagem morte a possibilidade desta soberania infame, quer dizer, por meio da ficção, desqualificar a morte, de modo *desmonumentalizan-*

te, de modo distinto da operação sublime de busca de uma personagem desconhecida tal como fez em “Todos os Nomes”, por exemplo. Entretanto, Foucault, por fim, questiona esta visão etnológica, pois para ele o problema da infâmia do soberano, da ridicularização do poder soberano, é antes um modo de evidenciar de forma mais patente a incontornabilidade do poder. E assim acreditamos que Saramago, de igual modo, remete à inevitabilidade da morte, antes de querer torná-la grotesca, *anormal*, através das descrições de uma morte burocrática, soberana, limitada a sentidos administrativos e curiosos.

Na verdade, o próprio Foucault vem lembrar que o grotesco administrativo já se encontra em Kafka, Balzac ou Dostoiévski. Quer seja, é uma tradição do “bom romance” esta espécie de descrição da burocracia que suscita a indignidade do poder soberano. Em Saramago, a morte tem precisamente isto que Foucault chamaria de “algo a mais de poder em relação a todo poder”¹⁷⁴, uma morte que escreve cartas só poderia ser a personagem mais tradicionalmente poderosa já trabalhada por Saramago (“caneta, papel e tinta, tem o charme da tradição, e a tradição pesa muito nisso de morrer”¹⁷⁵). Tal “charme da tradição” a coloca na situação de absoluta soberania, e mesmo assim, encontra-se restringida pelo grotesco administrativo e pelo *gauche* das descrições. O poder soberano é evidenciado até mesmo

¹⁷³ FOUCAULT, Michel, *Os anormais*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.17.

¹⁷⁴ Id. *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁵ Saramago, *op. cit.*, p.137.

em diálogo com sua gadanha:

É impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada.¹⁷⁶

Peço-te um favor de amiga quando poderia muito bem, sem contemplações, dar-te uma simples ordem, o facto de nos últimos tempos ter deixado de me aproveitar de ti não significa que não continues o meu serviço. O silêncio resignado da gadanha confirmava que assim era.¹⁷⁷

De modo geral, em Saramago, o que poderia passar por um defeito da morte é, em termos literários, uma característica positiva e não depreciativa, minimizadora, da morte, de seu poder. Novamente citamos Lévinas: “[...] *Lo que podría pasar por defecto del infinito es, por el contrario, una característica positiva del infinito - su infinitud misma [...]*”¹⁷⁸.

Sem querer aqui postular que Saramago é um profundo leitor de Kierkegaard ou Lévinas, enfim, sobre tudo isso, sobre a multiplicação indefinida, parece caber perfeitamente também esta lição de Bataille, quando se dedica ao estudo da Morte e a reprodução sexuada:

¹⁷⁶ Saramago, op.cit., p. 140.

¹⁷⁷ Saramago, op.cit., p. 179.

¹⁷⁸ LÉVINAS, Emmanuel. “La gloria del testimonio” in *Ética e infinito*, trad. Jesús María Ayuso Diez, Madrid: Gráficas Rógar, 2000, p. 90.

O pensamento de um mundo onde a organização artificial asseguraria o prolongamento da vida humana evoca a possibilidade de um pesadelo, sem nada deixar entrever além de um ligeiro atraso. No fim, a morte estará presente, pedindo a multiplicação, pedindo a superabundância da vida.¹⁷⁹

E assim é o preciso fim deste ensaio experimental acerca da morte em José Saramago: uma simplesmente morte, em inicial minúscula, fugitiva, suspensão provisória de Saramago, suspensão provisória da escritura, intermitentemente. Não é apenas um anexo às análises anteriores. Talvez tenha sido uma parte estratégica do livro que violentamente ultrapassou Saramago como objeto de estudo e investigação. O cortou com uma foice. Mas se assim o fez foi mimetizando o próprio ensinamento *desnorteador, viscoso*, da estilística saramaguiana, seu barroquismo, sua lição pós-moderna de trabalho de escrita e leitura. Tentando colocá-lo em um de seus lugares próprios, a *atopia*.

E a assinatura da morte somente pode estar em inicial minúscula, seu nome próprio mais apropriado, *gauche*. Assim, *As Intermitências da Morte* vem assinalar tal possibilidade de pesadelo, vem representar a suspensão da tragédia de cada dia num mundo ficcional ausente de morte. Mundo moribundo, suspenso do nome próprio, que seria,

¹⁷⁹ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004, p.157.

por suposto, um mundo ausente de erotismo, ausente de sublime, ausente de multiplicação, ausente de animalidade. *“Senhor diretor, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma outra coisa que os senhores nem por sombras lhes pode passar a cabeça o que seja (...)”*¹⁸⁰.



Parte 3

Poder e Não-lugares em José Saramago

¹⁸⁰ SARAMAGO, José, *As Intermittências da Morte*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.112.

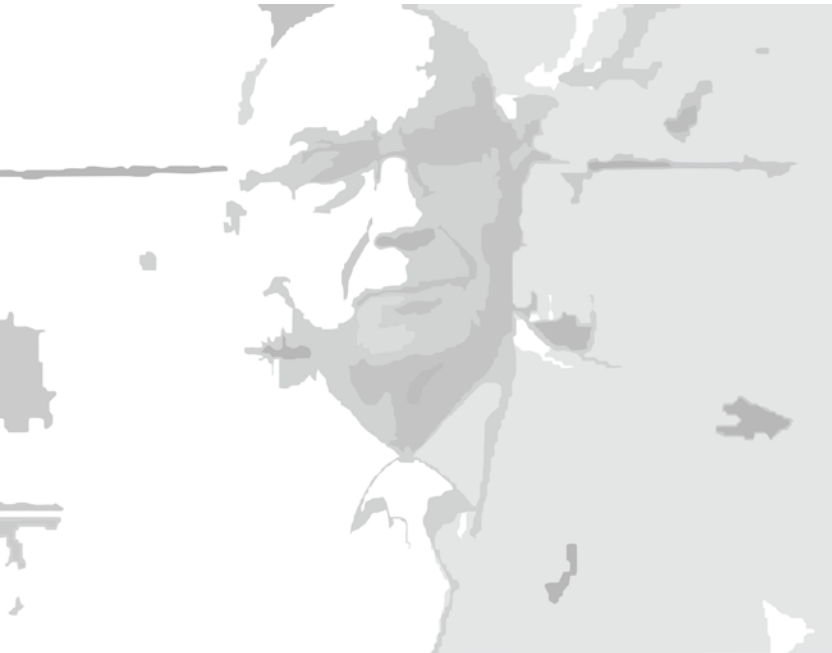
Palavras de José Saramago em entrevista. Ver: "Um escritor confessa-se". *Jornal de Letras, Artes e Idéias - Edição Extra*, ano XVIII, número 731, Lisboa, 14 de outubro de 1998, p.27.

O primeiro Saramago genuíno sou eu, os outros eram só de alcunha. Não há predestinação, mas a posição desta alcunha ao meu nome poupou-me o trabalho de procurar um pseudônimo. Provavelmente eu não gostaria de assinar livros com o nome José de Sousa.



Parte 3

Poder e Não-lugares em José Saramago



Foucault e o registro do nome Saramago

“O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção nem na obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular.”
Michel Foucault, *O que é um autor?*

“O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira de como a profere.”
Roland Barthes, *Mitologias*.

Problema de tempo e nome Saramago

Como é sabido, no seio de uma família humilde de uma aldeia ribatejana muito pequena, Azinhaga, nasceu um escritor. Chamava-se José, simplesmente, tal como a personagem de *Todos os Nomes*.

Acontece que frequentemente algumas apreciações simpáticas retomam e associam certa mitologia biográfica principalmente à conjuntura narrativa desse romance¹⁸¹. Constam sobre o registro do nome de Saramago, dois equívocos (que podemos classificá-los como sendo um de ordem temporal e outro estrutural) certamente decisivos para a determinação futura como nome de autor. O primeiro dá-se uma vez que os pais, a fim de evitarem uma multa de prazo de registro que estaria ultrapassado, consignaram a criança com uma disparidade de dois dias do qual ela propriamente nascera. Assim, ocorre uma violação no tempo. O segundo equívoco tem a ver com o próprio sobrenome, algo bem

curioso, pois naquela região, os grupos familiares eram reconhecidos por uma alcunha comum e o vocábulo “saramago” vem a designar uma planta silvestre. O sobrenome original da família “Sousa” é ofuscado por uma palavra alheia que atravessa o sistema jurídico-liberal, fixando-se como identidade oficial e, mais tarde, incorporando-se no âmbito social como nome de autor, e tudo isso por demanda de um mero equívoco.

Foi nessa pequena freguesia do conselho da Golegã, rodeada de oliveiras de troncos antigos, que nasceu José de Sousa Saramago, a 18 de novembro de 1922. Ou melhor, a 16, porque para evitar a multa de um registro fora de prazo, a família, pobre, roubou-lhe dois dias à existência. Também o registro do nome Saramago se deve aos vapores etílicos que toldavam o oficial do registro. Isto porque Saramago era a alcunha de família e não o apelido. Como recorda o escritor: ‘*A minha família tinha a alcunha de saramago, que é o nome de uma planta silvestre, que dá uma florzinha com quatro pétalas e cresce pelos cantos, quase sempre esquecida*’. O pai chamava-se José de Sousa (a mãe Maria da Piedade) e terá dito apenas sobre o recém-nascido: ‘*Vai chamar-se José, como eu.*’ O resto foi lavra do dirigente oficial.¹⁸²

Ao nos debruçarmos um pouco sobre o funcionamento do nome de autor na categoria de nome

¹⁸¹ SARAMAGO, José, *Todos os Nomes*, 1. Ed, São Paulo: Companhia das Letras, 1997. “[...] *Todos os nomes* é um romance onde por sinal só há um nome, e talvez o mais comum dos nomes próprios, que é o da personagem principal, o sr. José (mais ironicamente coincidente com o de um narrador-autor bastante menos comum), que, no entanto, como funcionário da Conservatória do Registro Civil, lida com todos os nomes dos vivos e dos mortos que passam pelos seus ficheiros para entrarem nos arquivos [...]” SEIXO, Maria Alzira, “O caso da mulher desaparecida” in *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1999, p. 133-134.

¹⁸² MNES, Maria Leonor, “Uma vida com palavras”. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: Ano XVIII, n.731, oct. 1998, p.8.

de pessoa, ressurgem algumas questões próprias da teoria literária. Será a autoria somente um indicativo de que certo escrevente integra-se nas regras de um sistema de propriedade? Um nome de autor constitui-se como uma enunciação distinta do nome que tal escritor possui como pessoa? Quando essas incertezas aparecem, para pensá-las, torna-se necessário estudar o funcionamento semântico-enunciativo dos nomes próprios.

Eduardo Guimarães nos mostra que nomear alguém possui motivos variados. Dar um nome, registrar um recém-nascido, serve tanto para tomar um novo indivíduo como sujeito da família, onde possuirá certos laços, quanto para particularizá-lo dentro do seio do Estado como um sujeito *de* família, onde obterá certos vínculos. Portanto, um mesmo nome abarca posições diferentes de sujeito.

O processo enunciativo da nomeação pode, então, envolver lugares de dizer diversos, o que diz respeito ao fato de que uma enunciação que nomeia pode estar citando enunciações diversas. No caso de Bruno há alguns anos, a enunciação do pai cita a enunciação daqueles que são tidos como modernos, engajados no seu presente. Lembremos também como muitas crianças chamaram-se Donizete. As nomeações dos pais citam as enunciações que nomearam tal padre Donizete. Isto se dá por um acontecimento que recorta uma outra memorialidade de nomes no espaço da contemporaneidade, o das celebridades. Em oposição a isso se pode ter, e se tem, casos de pais que adotam nomes que parecem não

estar disponíveis num certo momento. Neste caso são outras as enunciações citadas.

Esta questão mostra, ao mesmo tempo, que nas nomeações podem-se cruzar regiões diferentes do interdiscurso (posições de sujeito diferentes). No Caso do nome de Bruno a posição de sujeito é a jurídico-liberal, no caso de Donizete cruzam-se duas posições de sujeito, de um lado a jurídico-liberal (aquela a qual se nomeia por obrigação do Estado) e de outro a posição de sujeito religioso.¹⁸³

A ocorrência biográfica do nome Saramago não remete propriamente a um cruzamento entre duas responsabilidades de sujeito distintas, tal como no exemplo da nomeação de Donizete (a posição jurídico-liberal e a de sujeito religioso). A problemática é mais complexa, atravessam-se duas *irresponsabilidades* do nomear, uma no tempo outra na estrutura. Interessante que, desta vez tal como em inúmeros outros casos de relapso que se tem relato na sociedade, o ato enunciador exerceu-se não somente acerca de um nome, como também sobre a data em que o filho nasceu, funcionou como *progenitor de uma temporalidade*. A mesma obrigação que determina que os pais precisam registrar os filhos, que a responsabilidade em questão deve ser cumprida em uma época limitada a preço de se pagar uma multa, essa mesma obrigação de não se sone-

¹⁸³ GUIMARÃES, Eduardo, *Sentido e acontecimento. Um estudo do nome próprio de pessoa*, Revista Gragoatá, UFF, (no prelo), p22.

gar do Estado a *verdade* de uma identidade, obriga o pai sem condições financeiras a omitir a data correta em que o filho nasceu.

Estamos dando relevo aqui a um princípio que propicia em si mesmo sua negligência, um regime de lei que, aplicado em determinado espaço-tempo social, formula as condições de transgressão de si próprio. Por um lado, há um nascimento no dia 16, e por outro, no dia 18. Uma *paternidade do vazio* está em causa: quando dizemos que o ato enunciador foi o progenitor de uma temporalidade, não é que o pai de Saramago escolheu a bel-prazer a data em que o filho devia de nascer, mas sim estamos dizendo que este ato enunciador é um acontecimento de discurso na qual se originou uma temporalidade. Estamos na mesma trilha que Eduardo Guimarães explora ao recusar a posição de Benveniste, para a qual uma pessoa, ao enunciar, produziria um presente do acontecimento, ou seja, o locutor (o sujeito) seria enquadrado como a origem do tempo de enunciação.

Diria que algo é acontecimento enquanto diferença na sua própria ordem. E o que caracteriza a diferença é que o acontecimento não é um fato *no* tempo. O que o caracteriza como diferença é que o acontecimento temporaliza. Ele não está num presente de um antes e de um depois no tempo. O acontecimento instala sua própria temporalidade: essa a sua diferença (...)

O que quero dizer é que não é o sujeito que temporaliza, é o acontecimento. O sujeito não

é assim a origem do tempo da linguagem. O sujeito é tomado na temporalidade do acontecimento.¹⁸⁴

Quando desponta-se sobre uma pessoa do ofício de literatura, interessante notar que o *discurso dos equívocos* pode se dar como uma necessidade autoral de remissão ao mundano. Como se o autor situado em um mundo *tão longe* (para poder produzir *ficções-fascinantes*), estivesse, no mesmo instante para com as pessoas mundanas, *bem perto*. Em outras palavras, torna-se perceptível um interesse para com a física do escritor que revela resquícios da estética romântica do séc. XIX: uma curiosidade que quer alimentar, simultaneamente, um abismo e um encontro do escritor ao *mundo de todo mundo*¹⁸⁵. Su-

¹⁸⁴ Guimarães, op. cit., p.2.

¹⁸⁵ Há quem defenda, na mesma radicalidade apontada por Kayser, em contrapartida às tendências (fortalecidas a partir do séc. XIX) de individualização do artista, a emergência de uma ação historiográfica que rejeite plenamente os nomes de literatura, levando em consideração somente a compreensão da obra em si mesma: “[...] Ultimamente, para além desta certeza assentou-se neste princípio: cada obra de arte é um todo completo e só pode ser entendida através de sua própria essência. O conhecimento de um autor não pode oferecer auxílio algum para a interpretação adequada da obra. Como já se disse o ideal seria escrever uma história da literatura ‘sem nomes’. Depararemos ainda várias vezes com essas mesmas teses, tão dignas de ponderação, posto que em contradição viva com uma boa parte dos métodos hoje usados. Constituem, evidentemente, uma reacção contra a tendência do séc. XIX para considerar as obras de arte ‘históricamente’, isto é, tratando-as como documentos, como expressão de qualquer coisa de diferente, destacando-se como uma das mais importantes a categoria da individualidade do artista criador. Não é apenas pura curiosidade que nos leva a perguntar pelo autor de uma obra. O nosso mundo seria indizivelmente mais vazio e mais pobre

cede, então, na intensidade de uma deslocalização mantida não só na história pessoal do autor como também em sua própria constituição nominal, um ponto de tangência entre um nome luminoso, legítimo das letras, e as trevas de sua designação errante. Paradoxo bem simbólico no caso de Saramago em que a própria intitulação traz consigo uma constituição que podemos chamar, com Maingueneau, de *paratópica*.

Não é possível falar de uma corporação dos escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou dos engenheiros. A literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente não existe literatura; mas sem “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos es-

se, além do *Hamlet* e do *Rei Lear*, d’*Os Lusíadas*, do *Werther* e do *Fausto* não distinguíssemos as figuras luminosas de Shakespeare, Camões e Goethe. Com que íntima e profunda satisfação sabemos que, para moderna investigação Homero viveu e pode continuar a viver para nós, pelos tempos fora! Os defensores das teses enunciadas responder-nos-ão acharem justa, bela e necessária a tentativa de investigar e ressuscitar os poetas, mas que tudo isso pertence a um ramo de uma ciência especial, talvez da Antropologia, em que se poderão estudar, também, os grandes músicos, pintores e outros grandes criadores, mas que, com este conhecimento, em nada se vem beneficiar a obra de arte e a sua compreensão[...]” KAYSER, Wolfgang. “Determinação do autor” in *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*, trad. Paulo Quintela, vol I, Coimbra: Armênio Amado editor, 1967, p.41-42.

critores reunidos em algum sindicato permite manter uma produção literária, mas não produzir *obras* literárias, a menos que o escritor se afaste do que é esperado dele, torne problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la **paratopia**¹⁸⁶.

Paratopia: onde está um nome de autor?

Tal localidade paradoxal, a *paratopia*, não apenas está em contato com o caso de registro de Saramago, mas também, com o sentido das análises de Foucault (no ponto em que sua preocupação com a função-autoria é espacial). A armação de objeções constantes no final da apresentação do ensaio “O que é um autor”, as quais Foucault desliza com destreza, caminha para uma espécie de insatisfação coletiva para com um mesmo aspecto. Parece que os debatedores sentiram-se tocados com um traço específico, muito afiado e o mais complexo dentre os que foram enumerados no próprio texto: o nome de autor *não se*

¹⁸⁶ MAINGUENEAU, Dominique, “A Paratopia do Escritor” in *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, p.28.

define pela atribuição de um discurso ao seu produtor¹⁸⁷.

Quando se compreende a questão da autoria correspondente ao modo de ser discursivo de uma obra, é o que faz Foucault, formula-se uma estância funcional, de certo modo diversa da maneira a qual um simples nome próprio designa um indivíduo. O autor não condiz nem com aquele que produziu a obra, como também não pode estar no interior da obra (em primeiro lugar, como saber precisamente aonde fixa-se a ideia de obra? O próprio Foucault põe de imediato: *não existe uma teoria da obra*.) O autor se localiza, então, não no lugar histórico ou no literário, mas mais propriamente num hiato entre o indivíduo que escreveu e o narrador da ficção, na cisão entre escritor real e locutor fictício: um *espaço vazio*.

O trabalho de Foucault dá-se justamente num momento crítico em que se intensifica uma necessidade: a afirmação teórica do tema *morte do autor*¹⁸⁸. No debate final, lembremos que Lucien Goldmann aponta que Foucault estaria, centrado numa posição filosófica anti-cientificista, inserido numa moda de discurso da negação do sujeito da qual não é nem autor, nem instaurador¹⁸⁹. Foucault responde então, para sintetizar, que houve um desvio de entendimen-

to de sua preocupação fundamental, a de analisar as regras de funcionamento da função autoria.

Reparemos, portanto, no próprio texto, que ele efetua-se muito mais sobre a instância paratópica do autor literário, a investigação do *espaço vazio* onde quem escreve encontra *paragem*, do que, para dar um exemplo, Barthes em *O rumor da Língua*¹⁹⁰. O texto *O que é um autor?* procura tornar manifesto que o nome de autor situa-se na cisão entre escritor e narrador, lugar e não-lugar, o que é talvez a investigação de uma experiência mais complexa do que a denúncia do afastamento histórico perante o peso de uma imagem de autor. Em resumo, quando se acusa sua morte se está apontando uma plenitude de convicção, a firmeza histórica de um fato localizado, e, em contrapartida, quando a teoria se aguçava sobre sua paratopia, o que caracteriza um exame diferente, se está indicando um espaço vazio, uma cavidade, uma *inexatidão geográfica*¹⁹¹.

¹⁹⁰ “[...] Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. [...]” BARTHES, Roland, “A morte do autor” in *O rumor da língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984, p. 49.

¹⁹¹ Estamos preocupados aqui em tornar notável uma associação entre Mangueneau, com seu termo paratopia, e Foucault, em sua arguição da função autoria. Mas também, no momento em que, quanto ao esforço foucaultiano de pensar o sujeito-autor, o colocamos mais perto de uma inexatidão da geografia do que da plenitude histórica, estamos talvez raspando um sentido pesquisado recentemente por Frédéric Regard. Este, partindo do postulado (mais histórico) de Philippe Lejeune sobre o assunto da autobiografia, deixa claro uma força ge-

¹⁸⁷ Foucault, op. cit., p.56.

¹⁸⁸ O fenômeno da extinção da arte narrativa e, com ela, da morte da pessoa do narrador, já é notado por Benjamin em 1936. Ver: BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed, São Paulo: Brasiliense, 1996, p.197-221.

¹⁸⁹ Ver Foucault, op. cit., p. 72-80.

Problema de estrutura e nome

Saramago

O segundo equívoco de que tratamos, inse-
rindo-se sobre a própria estrutura do nome *Sarama-
go* (que era somente uma alcunha), torna substancial
uma possibilidade nominal extremamente exclusiva
e que remete de maneira mais forte para a conexão
entre designação pessoal e personalidade individu-
al que é interesse de Cassirer em seus estudos etno-
lógicos sobre palavra e mito.

A identidade essencial entre a palavra e o que
ela designa torna-se ainda mais evidente se,
em lugar de considerar tal conexão do ponto
de vista objetivo, a tomamos de um ângulo

ográfica sobre a função-autoria existente na “tradition française des
années Foucault”: “[...] Car force est de constater que Lejeune reste at-
taché à un seul et même paradigme: celui d’un sujet individuel coupe
du monde. L’auteur est privilège en tant que sujet historique au detri-
ment du sujet géographique. Chaque fois, la possibilité d’une histoire
des agencements, des places et positions des sujets s’esquisse, mais
c’est pour s’effacer presque aussitôt devant le primat de l’individu
'en propre'. On admet que le sujet occupe une position, qu’il est situé
dans l’énoncé même du discours autobiographique, mais la question
géographique se subordonne toujours à un seul horizon, celui de la
vérité historique de l’autobiographe. Ce qui m’amène à fouiller d’une
manière plus subtile dans ma bibliothèque pour y dénicher l’objet de
ma deuxième, et rassurante constatation: il y a dans la tradition fran-
çaise des années Foucault, dont les orientations en la matière restent
bien minces malgré tout, un effort de penser le sujet en des termes qui
permettent d’articuler une véritable géographie de la fonction-auteur
[...]” REGARD, Frédéric, “L’auteur remis en place: topologie et tropo-
logie du sujet autobiographique” in *Une histoire de la 'fonction-auteur'
est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric REGARD),
Saint-Étienne: L’Université de Saint-Étienne, 2001, p. 38.

subjetivo. Pois também o eu do homem, sua
mesmidade e personalidade, estão indissolu-
velmente unidos com seu nome, para o pen-
samento mítico. O nome não é nunca um mero
símbolo, sendo parte da personalidade de seu
portador.

Mesmo em culturas muito mais avançadas,
permanece viva esta conexão entre a perso-
nalidade e o nome. Quando o direito romano
cunhou o conceito de personalidade jurídica,
negando a certas pessoas físicas o reconheci-
mento do *status* de pessoa jurídica, também
lhes negou, com a existência própria, a posse
de um nome próprio, no sentido jurídico. Sob
a lei romana, os escravos não tinham direito
a nome, por que não podiam funcionar como
personalidades independentes.¹⁹²

Os estudos de Cassirer se acham sob um nó
subjetivo. Historicamente, o nome de pessoa é uma
unicidade verbal tão impregnada na constituição de
personalidade, que, com a perda do nome, esvai-se
igualmente com ele a individualidade. A partir do
nome próprio como força estreitamente ligada ao
ser e à vida do sujeito, podemos perceber os equívocos
de registro da intitulação *Saramago* entrelaçados
com a sujeição mítica que um nome de autor suscita
para si. Enquanto que, no caso de uma pessoa *mun-
dana*, um erro de registro pode ocasionar numa se-

¹⁹²CASSIRER, Ernest, “A palavra mágica” in *Linguagem e Mito*, trad.
J Guinsburg e Miriam Schnaiderman, São Paulo: Perspectiva, 2000,
p.68-69.

vera conformação que gerará até mesmo distúrbios de personalidade¹⁹³, no caso de Saramago, sucede uma condicionalidade para a natureza mitológica fundamental à posição de autoria. Um acontecer de *rasuras* atuado *contra* um nome de autor, afetando sua resplandecência, ao mesmo tempo em que se mostra como drama, imperfeição, traição, do nome próprio, torna-se perficiente (adequação, lealdade) para a configuração estereotípica que deve ter alguém enquadrado na categoria *desestabilizada* de autor de literatura.

Um mesmo nome, percebido na sombra de uma única afetação, possui para determinada sensibilidade, um tom espinhoso, de supressão do *justo*, de defeito, de sobrenatural (o escritor num não-lugar), e, em outro modo de ver porém desdobrado no mesmo momento, refere-se a uma solidez, uma conservação identitária da autenticidade, uma comodidade no vazio (o escritor possui um *bem-estar*). *Saramago* é, como nome de pessoa, uma designação que bem simboliza a mitologia paratópica da autoria literária. Em outros termos, a falha do nome de pessoa, no caso do escritor português, conduz a uma instabilidade cuja tarefa cabe justamente à necessidade figurativa do nome de autor. O dilema que estamos avistando, essa confusão que nos dá a impressão de termos duas personalidades em jogo, corresponde, em parte, com o assunto da ambigui-

dade do escritor, bem focalizado por Sodré:

Há outros aspectos, nessa questão complexa. No escritor, conjugam-se duas personalidades, que nem sempre se fundem, a do escritor e a do homem. Uma vez que a atividade do escritor está ainda em esboço de profissionalização – e essa profissionalização é travada, precisamente, pela permanência de fatores ligados ao atraso econômico – a dupla personalidade exerce uma função. Acontece que o escritor pode apresentar-se com uma face, quando escreve, e com outra face, nas demais situações que enfrenta em sua existência. Essa dualidade, que gera posições ambíguas com frequência, provoca constantes confusões. Tais confusões, ainda hoje comuns, eram muito mais comuns no passado, e particularmente em países de formação colonial.¹⁹⁴

É importante notar qual é a ambiguidade de personalidade do escritor que procuramos entender no caso específico dos erros de registro em Saramago: não se trata tanto da duplicidade essencial entre homem e escritor, como centraliza as palavras de Sodré, mas sim do paradoxo de uma mesma circunstância que se reflete de distintos modos simultâneos perante as posições de sujeito possíveis que ocupa um homem que escreve.

L'auteur est une catégorie ambiguë. Il présente

¹⁹³ Entendamos, a título de exemplo, uma situação onde alguém do sexo masculino que deveria se chamar *José Maria*, acaba sendo nomeado, por equívoco de ordenamento, de *Maria José*.

¹⁹⁴ SODRÉ, Nelson Werneck, "Ambigüidade do Escritor" in *Ofício de Escritor: dialética da literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.75.

les mêmes difficultés d'objectivation que la notion de sujet. Il en est une variante conceptuelle. Pour cette raison et parce qu'elle appartient pleinement à l'histoire des individuations, la notion d'auteur donne prise à des interprétations multiples voire contradictoires.¹⁹⁵

Procura-se entender os *usos* particulares que as operações linguísticas assumem para cada caso próprio, para cada posição de sujeito, e também como podem ocorrer inclusive em um mesmo instante e sobre um mesmo indivíduo. Neste sentido percebe-se que nome de autor e nome próprio de pessoa se (con)fundem ou (se)param conforme a mediação dos acontecimentos discursivos, dependendo da intensidade, da objetividade que eles possam vir a assumir.

O acontecimento que, em termos de discurso, é ilustração de um crime, que sedimenta a política que institui um nome, bem como o próprio nome, despedaçando sua história, é o mesmo que soleniza, que *(co)memora*, põe em circulação suas condições de notoriedade (não só o ilustra como o torna ilustre). Há, de tal modo, não apenas uma violação no tempo e na estrutura como também, por efeito, uma violação na *aparência de censura*. Para entender isso, basta notar que a repreensão não se limita a reprovar, como é seu papel aparente, mas sim, no mesmo

instante em que reprova, ela contrai um poder contraditório que *aprova*, e mais que isso, potencializa eticamente, o mesmo acontecimento. Fortifica-se uma capacidade de se apreender o fato negativo em prol de uma segunda densidade discursiva: a que estabelece o espaço vazio do nome de autor¹⁹⁶.

Solidão e jogo de Foucault

Se o despedaçamento histórico de um nome está paralelo à sua *(co)memoração*, seu relato, então temos uma ambivalência familiarizada à questão da memória e que nos faz voltar à Guimarães:

A temporalidade do acontecimento constitui o seu presente e um depois que abre o lugar dos sentidos, e um passado que não é lembrança ou recordação de fatos anteriores. O passado é, no acontecimento, um memorável, ou seja, se dá como parte de uma nova temporalização, tal como a latência de futuro. É nesta medida que o acontecimento é diferença na sua própria ordem: o acontecimento é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de convivibilidade de tempos, sem a qual não há sentido, não há acontecimento de linguagem, não há enunciação.¹⁹⁷

¹⁹⁵ BERNADET, Arnaud, "L'Historicité de l'auteur: une catégorie problématique" in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001, p.14.

¹⁹⁶ Podemos falar, neste caso em que debilidade e potenciação do nome se encontram num determinado acontecimento de discurso, da probabilidade de uma *apreensão da apreensão*.

¹⁹⁷ Guimarães, op. cit., p.3. Grifos do autor.

Enxergar o processo de reconstrução do passado da mesma maneira como se concebe o futuro (um simbolismo abstrato que se refere a uma temporalização sempre nova) equivale a uma postura sobre o fenômeno da *mneme* já tomada na Antropologia por Cassirer: “A consciência de futuro sofre a mesma mudança característica de sentido que observamos em relação à idéia de passado”.¹⁹⁸

Ou seja, o caso da ambivalência do nome *Saramago* registrado com engano de tempo e estrutura, e que despontou para um terceiro equívoco estendido sobre a aparência de censura, corresponde com o fato de que *o acontecimento instala temporalidade*¹⁹⁹. O nome de autor, portanto, tomado num espaço vazio, está despedaçado e também organizado por um compromisso fundamental com sua posição de sujeito. Podemos, por fim, resumir em poucas palavras que a

¹⁹⁸ CASSIRER, Ernest, “O mundo humano do espaço e do tempo” in *Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana*, trad. Tomás Rosa Bueno, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.93.

¹⁹⁹ “[...] Esta tomada de posição teórica dá um sentido bem específico à consideração de que o acontecimento de linguagem não se dá no tempo cronológico, nem no tempo do locutor, mas é um acontecimento que temporaliza: uma temporalidade em que o passado não é um antes mas um recorte do memorável operado pelo próprio presente do acontecimento que tem também o futuro como uma latência de futuro no próprio presente. O sujeito não fala no presente, no tempo, pois só é sujeito enquanto afetado pelo interdiscurso, memória dos sentidos, estruturada pelo esquecimento, que faz a língua funcionar. Falar é estar nesta memória, portanto não é estar *no* tempo (dimensão empírica). O acontecimento em que se fala é, no meu ponto de vista, espaço de temporalização. Nesta medida o passado no acontecimento é um memorável por ele recortado, fragmentos do passado por ele representados como o seu passado. Falar é estar numa temporalidade do acontecimento [...]” Guimarães, op. cit., p. 4-5.

vocação de nome de autor é adequada à paratopia.

Paratopia traz solidão. É aqui que joga Foucault. Distintamente tanto da tendência romântica de individualização do artista criador, como também da contra-postura extrema que surge com teóricos mais essencialistas, há um outro nível na questão do produtor de literatura onde está o texto “O que é um autor”²⁰⁰. Um nível onde nome de autor é notado em sua condição de funcionamento específico, em seu espaço vazio, solitário. Tal plano, com suas regras, é o mesmo onde os dados de Blanchot são lançados quando estrutura sua teoria sobre o *espaço literário*: a *solidão* incessante da experiência de escrever. Não se dedica, este último, propriamente, em investigar uma solidão psicológica do escritor, que chamaria de *recolhimento*, mas sim a uma solidão mais abrangente: a *solidão da obra*.

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa existência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta.

A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas

²⁰⁰ Lembremos que Foucault afirma, nos pilares do seu estudo sobre autoria, a inexistência de uma teoria da obra.

quem lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.²⁰¹

Acreditamos, para fazer refletir novamente Saramago à luz do debate foucaultiano, que essa solidão da obra é a mesma que frequentemente parece ser uma constante na sua produção romanesca. No decorrer de vários enredos notaríamos a constante intensidade solitária que move seus protagonistas. Algo que por si mesmo já desembocaria num estudo, no que diz respeito à função autoria, seguramente apropriado e extenso. Imaginemos, então para finalizar, todo o caminho traçado perante a perplexidade temática *o que é um autor?* tendo em paralelo, por exemplo, a cena em que o sr. José, já abandonada a conservatória de *Todos os Nomes*, vai caminhando solitário longas horas pelo Cemitério Geral. Mesmo supondo que o que se busca talvez não queira ser encontrado, ele segue deixando-se ir entre os mortos pelo simples prazer de buscar. Não foram assim os passos de Foucault?

²⁰¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rocco, Rio de Janeiro, 1987, p. 12.

Três Tentações sobre a ideia de autor em Saramago

“É graças a tão generoso procedimento que os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpática condescendência – mas sem que se deixem abalar nas suas convicções científicas – a minha ousada declaração de que o narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro.”

José Saramago, *O Autor como Narrador*.

Introdução. “O Autor como Narrador”

O autor como narrador, de José Saramago, e a sua possível originalidade de reflexão sobre questões intensamente discutidas nas últimas décadas, é minha preocupação. Tal ensaio será transcrito para que se possa acompanhar as leituras e as relações que serão posteriormente desenvolvidas. Em primeiro lugar, confiemos que *O autor como narrador* não é um resultado das experiências de um teórico sobre questões teóricas, todavia é produto das experiências de um autor sobre suas próprias questões.

O livro que escolhi como ilustração e ponto

de partida é *O Evangelho segundo Jesus Cristo*²⁰². Não só quanto ao conteúdo e suas propostas observo uma certa identidade com o ensaio a ser trabalhado. Creio também que o processo histórico durante a publicação deste romance, bem como os efeitos na pessoa de seu autor, são, de alguma forma, responsáveis pelo nascimento deste *O autor como narrador*.

Em 91, a publicação do *O evangelho segundo Jesus Cristo* - narrativa onde um personagem chamado Jesus, após prever o sinistro futuro dos homens consequente de sua mitificação, recusa o seu papel histórico - gerou uma grande polêmica em Portugal. Sousa Lara, o então subsecretário de cultura do governo, vetou a permanência do romance na lista dos concorrentes ao Prêmio Literário Europeu alegando que a obra simplesmente “não representa Portugal”²⁰³. A maior parcela da crítica de então, ou melhor, as *apreciações simpáticas* perante o livro, começaram a defender Saramago desta e de outras diversas acusações e polêmicas que logo surgiram. O problema é que, em muitas dessas “defesas”, as apreciações simpáticas transferiram a responsabilidade crítica do autor para a figura (*inocente*) do narrador. Antônio Molina, por exemplo, buscou o resguardo de Saramago com as seguintes afirmações: “Há que

esclarecer que *O evangelho segundo Jesus Cristo* não é um Evangelho mas é um romance. Um romance que parte de determinados acontecimentos históricos fundamentais para uma das principais religiões do mundo. Saramago não pretende o escândalo, antes pelo contrário [...]”²⁰⁴ Estas palavras são interessantes, pois, na pretensão de defender o romance das contra-críticas religiosas, buscam o resguardo de Saramago na ficcionalidade de sua produção. É como se a crítica de Saramago à moralidade cristã em suas contradições não devesse ser levada a sério pelo motivo da obra ser um romance, uma ficção. Como se a ficção não fosse um método também para se empreender uma crítica, mas apenas uma cobertura que a invalida.

O ensaio a ser estudado surge na contramão desta espécie de ideia que “desautoriza” o autor, que faz com que o *scriptor* abdique da responsabilidade pelo que escreve. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* não somente “parte de determinados fundamentos históricos” como nas palavras de Molina, mas, ele questiona estes fundamentos, ele recria literária e revolucionariamente estes fundamentos. A ficção é um método para isto e não uma espécie de parede que impede a sua condição. Saramago, provavelmente sem a intenção de ser um historiador, mas um crítico da historicidade, representa artisticamente a realidade, e esta representação, não sendo primária cópia, é uma

²⁰² SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

²⁰³ Afirmação de Sousa Lara ao *O público*. Lisboa, 25 de abril de 1992 (este dia 25 de abril é o mesmo do veto de Sousa Lara, ironicamente o Dia da Liberdade)

²⁰⁴ MOLINA, Cesar Antônio. *Diário 16*. Madrid, 29 de maio de 1992

recriação revolucionária²⁰⁵.

Nessa linha de raciocínio, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* não parte simplesmente dos eventos históricos, mas é a recriação dos mesmos. Logicamente, uma recriação literária por ter sido escrita por um romancista e não por um historiador, ou melhor, por ter sido assinada com o nome de autor de uma personalidade da Literatura e não propriamente do campo da História, mas que carrega consigo uma crítica real, e, assim sendo, histórica. Espero que, a partir destas palavras introdutórias sobre alguns aspectos da publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, possa ficar mais fácil tentar compreender a radicalidade com a qual o ensaio abaixo se define. (Logo depois do ensaio de Saramago, gostaria de experimentar três tentações de confrontos entre ele e textos clássicos - de Foucault, Barthes e Benjamin - estudados frequentemente em disciplinas universitárias de Teoria da Literatura sobre a questão da autoria.)

²⁰⁵ Para melhor esclarecer sobre esta abordagem eis estas afirmações de Nelson W. Sodré: "Porque a verdade não pode deixar de ser revolucionária. A sua simples representação contém um fermento tal de libelo, constitui uma condenação tão eloquente, que dispensa a intencionalidade, e muitas vezes deita a perder obras que, sem ela, provavelmente alcançariam nível mais alto. Aquele que tiver possibilidades para representar a realidade, tal como a realidade se apresenta em nossos dias e em nosso país, por exemplo - sem realizar a primária, rudimentar e antiartística cópia da realidade - está trabalhando revolucionariamente. (1965, p.120)

O AUTOR COMO NARRADOR

(Por José Saramago)²⁰⁶

Falto de mapas, abandonado de guias, com o temor reverencial de quem pisa em terra estranha, uma terra onde os sistemas de comunicação estão habitualmente redigidos em línguas que, não raro, só vagas semelhanças guardam ainda com a linguagem comum, atrever-me-ei a expor-vos umas poucas idéias elementares, as únicas que poderia autorizar-se um simples prático da literatura como eu.

Por experiência própria, tenho observado que, no seu trato com autores a quem a fortuna, o destino ou a má-sorte não permitiram a graça de um título acadêmico, mas que, não obstante, foram capazes de produzir obra digna de algum estudo, a atitude das universidades costuma ser de benévola e sorridente tolerância, muito parecida com a que costumam usar as pessoas sensíveis na sua relação com as crianças e os velhos, uns porque ainda não sabem, outros porque já esqueceram. É graças a tão generoso procedimento que os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpática condescendência - mas sem que se deixem abalar nas suas convicções científicas - a minha ousada declaração de que o narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro. E quando, indo procurar auxílio a uma duvidosa ou, pelo menos, problemática correspondência das artes, comento que entre um quadro

²⁰⁶ Este ensaio de José Saramago foi transcrito da revista *Cult* de dezembro de 1998.

e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do respectivo autor, e portanto não é possível identificar ou sequer imaginar, por exemplo, a figura de um narrador na Gioconda ou na Parábola dos Cegos, o que se me responde é que, sendo as artes diferentes, diferentes teriam igualmente de ser as regras que as traduzem e as leis que as governam. Esta peremptória resposta parece querer ignorar o facto, fundamental no meu entender, de que não há, objectivamente, nenhuma diferença essencial entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã [tela] do computador, que ambas são, com adestramento e eficácia similares, prolongamentos de um cérebro, ambas instrumentos mecânicos e sensitivos capazes de composições e ordenações sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia.

Nesta contestação, claro está, não vou ao ponto de negar que a figura do que denominamos narrador possa ser demonstrada no texto, ao menos, com o devido respeito, segundo uma lógica bastante similar à das provas definitivas da existência de Deus formuladas por santo Anselmo... Aceito, até, a probabilidade de variantes ou desdobramentos de um narrador central, com o encargo de expressarem uma pluralidade de pontos de vista e de juízos considerada útil à dialéctica dos conflitos. A pergunta que me faço é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra.

Quando falo de pensamento, estou a incluir nele os sentimentos e as sensações, as idéias e os sonhos, as vidências do mundo exterior e do mundo interior sem as quais o pensamento se tornaria em puro pensar inoperante. Abandonando qualquer precaução teórica, o que aqui estou assumindo, afinal, são as minhas próprias dúvidas e perplexidades sobre a identidade real da voz narradora que veicula, nos livros que tenho escrito e em todos quantos li até agora, aquilo que derradeiramente creio ser, caso por caso e quaisquer que sejam as técnicas empregadas, o pensamento do autor, seu próprio e exclusivo (até onde é possível sê-lo) ou deliberadamente tomado de empréstimo, de acordo com os interesses da narração. E também me pergunto se a resignação ou indiferença com que os autores de hoje parecem aceitar a “usurpação”, pelo narrador, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que antes lhe eram pessoal e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias.

Que fazemos, em geral, nós, os que escrevemos? Contamos histórias. Contam histórias os romancistas, contam histórias os dramaturgos, contam histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar cotidianos são já uma história. As palavras proferidas, ou apenas pensadas, desde o levantar da cama, pela manhã, até ao regresso a ela, chegada noite, sem esquecer as do sonho e a que ao sonho tentaram descrever, constituem uma história com coerência própria, contínua ou fragmentada, e poderão, como tal,

em qualquer momento, ser organizadas e articuladas em história escrita.

O escritor, esse, tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida – porém, de certo modo, visível e óbvia, no sentido de que ele está sempre obrigado a facultar ao leitor, passo por passo, dados cognitivos que sejam comuns a ambos, para chegar finalmente a algo que, querendo parecer novo, diferente, original, já era afinal conhecido, porque, sucessivamente, ia sendo reconhecível. O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é portanto um mistificador: conta histórias e sabe que elas são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atracção de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se. Não esqueçamos, porém, que assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda verdade leva consigo, inevitavelmente uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também certo é que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção do mentiroso uma parcela de verdade. A mentira conterà, pois, duas verdades: a própria sua, elementar, isto é, a verdade de sua própria contradição (a verdade está oculta nas palavras que a negam), e a outra verdade de que, sem o querer, se tornou veículo, comporte ou não esta nova verdade, por sua vez, uma parcela de mentira.

De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias. Contudo, em

minha opinião, e a despeito do que, no texto, se nos apresenta como uma evidência material, a história que ao leitor mais deveria interessar não é a que, liminarmente, lhe é proposta pela narrativa. Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe será narrada – a pessoa invisível mas omnipresente de seu autor. Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela traços do romancista. Com isto não pretendo sugerir ao leitor que se entregue durante a leitura a um trabalho de detective ou antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas arqueológicas, ao cabo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor...

Muito pelo contrário: o autor está no livro todo, o autor é o livro todo, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Não foi simplesmente para chocar a sociedade de seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. Parece-me, até, que, ao dizê-lo, não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem faltar ao respeito devido ao autor de Bouvard et Pécuchet, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto

faz. Porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto, tiveram de passar, inteiros, por uma só pessoa: Gustave Falubert, isto é, o autor, o homem, a pessoa. Também eu, ainda que sendo tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de Memorial do convento, e em o evangelho segundo Jesus Cristo não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o diabo que lá estão...

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. Talvez, também, porque aquilo em que somos mesquinhos e pequenos é a tal ponto comum que nada de novo poderia ensinar a esse outro ser pequeno e grande que é o leitor.

Finalmente, talvez seja por alguma destas razões que certos autores, entre os quais julgo dever incluir-me, privilegiem, nas histórias que contam, não a história que vivem ou viveram, mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que também são mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Omniscientemente.

Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é sua?

Primeira Tentação

Jesus, por entre um nevoeiro de quarenta dias, depara-se com a figura de Deus. Juntamente com esta figura, aproxima-se da barca um porco que vinha a nado. Este é o Diabo. Jesus, verificando melhor os traços das duas entidades, observa que ambos possuem os mesmos traços, característica que o faz a testemunha de que Deus e Diabo possuem um mesmo rosto, um mesmo semblante. Ou seja, ocorre uma espécie de identidade entre essas figuras que se opõem e, simultaneamente, parecem-se. O Diabo, em um discurso arrependido, sugere a Deus que lhe perdoe o desvio que cometera quando ainda se chamava Lúcifer, o anjo que transportava a luz, e, movido por um espírito ambicioso de possuir o mesmo divino poder, desgarrou-se de suas mãos para cuidar do Inferno e das almas humanas perdidas como ele. Deus não se abala com o comovente discurso e sequer perdoa o Diabo. É que Deus quer o Diabo como ele é. O demônio não pode ser perdoado. Deus foi o seu autor, e o autor de si mesmo, no momento em que o condenou a um papel obrigatório. O papel de ser a sua ausência, seu espelho contrário, a possibilidade do avesso, a figura invertida de sua presença.

Tal imagem de *O evangelho segundo Jesus Cristo* demonstra que, numa situação dialética como esta, a morte da primeira figura condena a outra à nulidade, e vice-versa. Este mesmo raciocínio remete igualmente a uma forma de se olhar velhos aspec-

tos da teoria literária que compreendem certas questões, como a questão narrador/autor, por exemplo. Para um desenvolvimento coerente torna-se preciso abordar algumas visões que se têm das figuras de autor e de narrador, uma vez que este trabalho não pretende partir de conceitos postos desconsiderando seus diferentes usos. Depois, empreenderemos um estudo breve procurando relações com as ideias teóricas de Saramago no ensaio *O autor como narrador*.

Foucault, quando analisa a função do autor em nossa cultura, em seu livro *O que é um autor*, procura pensar como surgiram os autores. Os autores teriam deixado de ser personagens míticas, figuras *sacralizadas e sacralizantes*, quando os seus discursos começaram a ser transgressores. A transgressão surgiu como resultado da integração dos escritores no sistema de propriedade, no final do século XVIII e início do XIX. Sobre a presença do autor nos discursos científicos e literários, veja-se que enquanto, no primeiro, a função autor se apaga, pois se começou a receber esses discursos por si mesmos e pelas verdades que sustentam através de suas experiências, nos discursos literários ocorre o contrário: o anonimato do autor passa a ser algo insuportável, a função autor é chave das questões e dos sentidos que conferimos.

O autor é, portanto, no discurso literário do mundo de hoje, um ser que precisa estar evidente, um ser evidenciado. Não seria exagero afirmar que, ao leitor de literatura, soma-se, além dos simples in-

teresses naturais *do que trata?*, ou *quando foi produzido?*, ou *qual o gênero?*, sobretudo, uma dúvida maior, uma questão fundamental e indispensável, e que talvez seja a primeira interrogação emergente quando temos um livro de literatura nas mãos: *Quem?*.

O *quem* é a questão. E seu resultado implica não somente no nome que lemos na apresentação identificatória do texto. O *quem* não é uma resposta simples que se acaba em si mesma como resultado objetivo, não é mera informação sintética que se pode devolver como acontece com o “*quê*”, o “*quando*” e o “*qual*”. O *quem* é também a presença do autor como um indivíduo e não basta um nome para satisfazer a isso. Um autor precisa de uma biografia. Porém, quando a biografia se dá, já não é mais biografia de um autor, mas, biografia de uma identidade.

Juntamente com as presentes questões vejamos estas palavras de Foucault:

A hora bien, la crítica moderna, aun cuando no tiene preocupaciones de autenticación (lo cual es la regla general), no define al autor de manera distinta: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental), el autor es asimismo el principio de una cierta unidad de escritura, - debiendo reducirse al mínimo

todas las diferencias por los principios de la evolución, de la maduración, de la influencia. El autor es también lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos; debe haber –en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconciente– un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a una contradicción fundamental u originaria. Por último, el autor es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor, en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etcétera.²⁰⁷

Sobre estas palavras acima nos lembremos de Saramago, no ensaio supracitado, em que questiona o fato de talvez ser a esperança em descobrir a pessoa do autor o que levaria, secretamente, o leitor ao encontro com a leitura literária. Estamos a depositar uma vinculação entre estes dois ensaístas de áreas diversas. Mas, se aqui se identifica as palavras de Saramago com as de Foucault, é preciso notar que as definições que ambos criam sobre a figura do autor também dão-se aos desencontros. O conceito de autor que cada um procura firmar ainda não são homogêneos conforme aparentam. Para Saramago o autor é uma figura viva pelo sopro da palavra que escreve. O espaço do autor (con)funde-se no espaço

do escritor e de sua escrita. O autor é, mais ou menos, um escritor em movimento.

O que o autor vai narrando em seus livros é, tão somente, a sua história pessoal. Não o relato de sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria contar.²⁰⁸

Já em Foucault, o que ele define como autor, ou a função-autor, eleva-se como apenas mais uma das especificações possíveis, ou necessárias, da chamada função-sujeito. A imagem do autor e a figura do escritor real não se movem exatamente para um mesmo lado. Pelo contrário, a identidade do autor se dá por fontes externas. Foucault quer tão-somente retirar o sujeito da posição de fundamento originário para colocá-lo como função complexa do discurso, pois a função-autor remete à circunscrição legal, institucional, do discurso. Esta função-autor é, historicamente, o que asseguraria a circulação, o estatuto e a existência de certos discursos no interior de uma cultura. Ele está, de todo modo, nietzcheanamente, contra a monarquia do autor e a crítica próxima à exegese cristã, ou seja, aquela crítica *sem críticas* que monumentaliza, santifica, canoniza heróis, autores.

Certamente é sedutora a vontade de con-

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* (Tradução de Corina Hurbe. Haxcala, Universidade Autónoma de Haxcala, 1985) P.26

²⁰⁸ Revista Cult de dezembro de 98, p. 27.

frontar descaradamente os sentidos do autor para Saramago às exposições de Foucault. Entretanto, seria um caminho errado, um sequestro. A relação de Foucault é a relação entre o autor e o sujeito. Já Saramago, em seu ensaio, enfoca o autor e o narrador. Essa diferença nos impossibilita de cair na simplicidade dos exercícios que visam encontrar contrastes e impor confrontos. Mesmo porque não estaríamos a desvendar contrastes nessas relações, mas, nada menos, do que ingenuamente obrigando relações de contrastes, forçando a descontextualização dos conceitos alheios.

Segunda Tentação

Mas, retornando às relações do indivíduo e do aparecimento do autor, a personagem moderna do escritor surge, conforme Barthes, na medida em que, *ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o raciocínio francês e a fé pessoal da reforma*, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou da pessoa humana. Com o pensar positivista, a explicação para uma obra literária dependeria das explicações que se possui do autor, de sua história, de seu trajeto individual, de sua pessoa. Tal dependência, ainda muito intensa, esta moderna sacralização do autor, e que forma o *império do autor*, já foi muitas vezes alvo de choques. Quando o surrealismo surge aceitando a experiência de uma escrita a vários, coopera para a oposição a este mecanismo. A própria linguística,

ao compreender o autor como um sujeito habitado somente dentro da enunciação que o define, e não como uma *pessoa* para além daquilo que produz, está contribuindo para a dessacralização do autor.

Barthes aponta para certos escritores que tentaram abalar o *império do autor*:

Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romance realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “*performa*”, e não ‘eu: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). Valéry, muito envolvido numa psicologia do Eu, edulcurou muito a teoria mallarmeana, mas reportando-se por gosto do classicismo às lições da retórica, não cessou de pôr em dúvida e em irrisão o Autor, acentuou a natureza lingüística e como que “*arriscada*” da sua atividade, e reivindicou sempre, ao longo dos seus livros em prosa, em favor da condição essencialmente verbal da literatura, perante a qual qualquer recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição. O próprio Proust, a respeito do carácter aparentemente psicológico daquilo a que chamam as suas análises, atribuiu-se visivelmente a tarefa de confundir inexoravelmente, por uma subtilização

extrema, a relação entre o escritor e suas personagens: ao fazer do narrador, não aquele que viu ou sentiu, nem sequer aquele que escreve, mas aquele que vai escrever.²⁰⁹

Como vemos, segundo Barthes, Proust situa o autor num plano temporal onde ainda não escreveu. Quando a escrita se torna possível, o romance termina. Esta seria uma tentativa de destemporalizar a imagem usual do autor. Já para Barthes *o escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto*²¹⁰. Em verdade, o que se verifica convencionalmente, na tradição extrínseca da crítica, é o contrário. Concebe-se o autor como uma entidade situada no passado do seu próprio livro. Tem-se a visão nítida de um *antes* e um *depois*. O autor existe em um lugar anterior a seu livro.

Poderíamos muito bem nos levar por uma segunda tentação, aparentemente mais sólida, de impormos uma contradição evidente entre *O autor como narrador* e as exposições de *A morte do autor*. Afinal, este defende a morte do autor enquanto o outro defende a morte do narrador. Barthes faz apontamento para a inversão do mito, onde *o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor*²¹¹. Um ensaio mata o autor e o outro mata o narrador. Um seria o apelo à morte do autor, o outro, o ape-

lo à morte do narrador. Porém, se, cegos nesta aparente obviedade, os objetivos do presente estudo se desenvolvessem como uma tentativa de evidenciar contradições, tal como, há pouco, quase poderia ter-se feito com Foucault, seríamos nós os assassinos da própria crítica, ironicamente da própria autoridade, que cada um dos textos carrega consigo.

O que Saramago justamente evidencia é: o autor, não como uma presença além do momento de sua escrita, mas como residente na simultaneidade de sua escrita, de suas personagens, do espaço, do tempo e da existência criados. O que Saramago define como autor, e o faz eliminando ousadamente a figura do narrador, nada mais é do que a compreensão de que não existe outro tempo para além da enunciação. Portanto, novamente está claro uma aparente contradição das definições, se descontextualizadas, enquanto ocorre, ao mesmo tempo, uma relação semântica e essencial entre as críticas de Foucault e Barthes com as hipóteses críticas de Saramago.

A tentação das contrariedades mais ou menos nos deixam na mesma posição alegórica citada de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Estamos envolvidos num nevoeiro e nele visualizamos figuras que aparentemente se opõem, mas que possuem os mesmos traços. Se colocássemos o ensaio de Saramago em oposição às outras críticas sobre a função e o afastamento do autor, estaríamos agindo qual, envolvidos em um olhar piedoso ou desatento, nos rendêssemos ao discurso arrependido do Diabo.

²⁰⁹ BARTHES, Roland. "A morte do Autor". In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p.50.

²¹⁰ 1984, p. 51.

²¹¹ 1984, p. 53.

Terceira Tentação

Ainda há uma última provocação que não foi feita. Já tratamos da comunicação apresentada por Foucault à *Société Française de Philosophie*, no final da década de sessenta, *O que é um autor?*. Igualmente fez-se um paralelo com Barthes, em *A morte do autor*. Em ambos buscamos mostrar a possibilidade de contradições com o ensaio de Saramago, bem como escapar de facilidades que anulassem o possível grau acadêmico do artigo que abole o clássico conceito de narrador, sua arriscada e periclitante tese. E agora trataremos das considerações feitas por Benjamin sobre a obra de Nikolai Leskov, onde aborda a função, a questão e a história do “narrador”.

O narrador, para Benjamin, já não se encontra entre nós. No capítulo *O narrador*²¹², nota-se que o narrador vem morrendo porque a sabedoria está em extinção. A narração dos romances teria perdido o caráter da linguagem que comunica com valores que nem sempre precisam ser novos, para a tendência à difusão da informação (cujo valor só dá-se no momento em que há novidade, e então morre). Assim, os relatos como de Heródoto e outros narradores do passado onde a oralidade não assimilava uma apenas “*novidade*”, tende a distanciar-se do romance hoje. A verdadeira narrativa é, para Leskov – segundo Benjamin, uma arte artesanal. Como hoje,

com os processos sofisticados da imprensa, já não é assim, a arte de narrar está extinta.

Antes de se tratar sobre qual visão Benjamin estuda a figura do narrador, veja-se que segundo estes preceitos podemos observar, na própria forma a qual Saramago produz seus romances, eliminando certas pontuações e criando parágrafos longos, um efeito que se aproxima da linguagem oral. Na entrevista que acompanha o ensaio *O autor como narrador*, Saramago diz:

eu havia estado com essa gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me as suas vidas o que tinha acontecido com eles. Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui.²¹³

a palavra escrita num livro é palavra morta, quando fazemos uma leitura silenciosa, não está morta, acorda um pouquinho, mas a palavra só fica acordada quando a dizemos. Parece que não percebemos que falar e fazer música é a mesma coisa, exatamente a mesma coisa. Fala-se e se faz música com os mesmos ingredientes. Sons e pausas. Nada mais. Toda pala-

²¹² BENJAMIN Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política. - ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.200

²¹³ Revista Cult de dezembro de 98. P.23

vra e todo discurso pode ser reduzido a isto; som e pausa.²¹⁴

Conforme Silviano Santiago, no texto *O narrador pós moderno*²¹⁵, existem três estágios evolutivos observados por Benjamin. O primeiro é o *narrador clássico* cuja função é oportunizar um intercâmbio de experiência. O segundo é o *narrador do romance*, que já não mais é possibilitado de falar de maneira exemplar ao seu leitor. O terceiro é o *narrador jornalista*, aquele que somente produz um relatório baseado nas propriedades da informação.

Benjamim despreza este último estágio, o estágio moderno ou pós-moderno, onde as experiências estariam “*deixando de ser comunicáveis*”²¹⁶. Seria o estágio onde o indivíduo, isolado em suas próprias experiências, oferece vez à difusão incontrolada da informação, à morte da tradição oral, à morte da experiência dos conselhos. Ou seja, à morte do narrador. A única saída deste labirinto consistiria no resgate do narrador clássico. Com o resgate do narrador clássico, o narrador volta a ser capaz de “*dar conselhos*”, volta a ser capaz de transmitir e trocar a sua experiência e a experiência do narrar.

A terceira tentação nos surge. O narrador,

para Benjamin, morre quando se afasta da oralidade. Saramago se aproxima da oralidade em sua escritura. É sabido, através do campo crítico e estilístico²¹⁷, que um dos efeitos de sua maneira de escrever seria buscar com que aqueles que a lêem sintam-se mais como ouvintes de uma história, do que como, propriamente, leitores de uma história. Saramago, com o ensaio *O autor como narrador*, ao negar a figura do narrador e, simultaneamente, ao aproximar-se da oralidade, não estaria resgatando a *função* do narrador, o contador clássico?

Não poderia, ao matar o narrador, estar a parir uma possibilidade de resgate deste mesmo vulto?

Saramago en passant

...o jogador de xadrez é simultaneamente pretas e brancas. No jogo verdadeiro, a mão que paira do outro lado do tabuleiro é em certa medida a sua própria.

George Steiner, *Uma morte de reis*.

²¹⁴ Revista Cult de dezembro de 98. P.24

²¹⁵ SANTIAGO, Silviano. In: *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. P.39

²¹⁶ BENJAMIN Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política.- ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.200

²¹⁷ Ver, por exemplo, SEIXO, Maria Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1999, p. 69-70.

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens.

Michel Foucault, *As palavras e as Coisas*.

Deus como adversário

Antes de tudo, vamos lembrar uma velha história: Javé resolve botar em ruínas a gigantesca torre de Babel. Deus, um jogador, arrebatado pela ira (ou mesmo *ciúmes* do nome próprio, como Jacques Derrida explorará em *Torres de Babel*²¹⁸) ao notar que fora construída pela tribo chamada de *Shem* - nome que justamente significa “nome” - com o objetivo de impor poderosamente sua língua para toda a humanidade. Desde tal momento, *Theós* condena o mundo à confusão das línguas mais diversas e todos se vêem obrigados a traduzirem-se uns aos outros. Se a comunicação era antes endurecida,

introvertida, numa única standardização que se impunha, e todos se entendiam entre si, agora, suas bocas passariam a escoar na desordem do múltiplo, no movimento genético que balança várias bandeiras desconhecidas, vindas do nada, da queda, do vazio (*Kháos*). E os condena ao trabalho forçado de reaprenderem a ouvir, a buscar entender, capturar, novamente os sentidos extraviados. Se eles queriam roubar o nome próprio de Deus, impor o seu próprio na terra, se queriam tomar-lhe o *curinga*, os pontos, a autoria e a propriedade, então, irado (enciumado dessa fratura que lhe é ausente, que torna sua perfeição imperfeita, desse desejo que jamais poderia desejar porque ele mesmo é o objeto), Deus roubou-lhes ainda mais, violando a partida, Babel, ao atirar as pedras no chão, ao confundi-las nos destroços do jogo. Para que os homens, os concorrentes, aprendessem a jogar honestamente.

Na literatura de José Saramago, temos a constante representação de um Deus exatamente assim: irônico jogador, antropomorfizado pelo sentido da vontade da vitória, glória necessária, que almeja o poder sobre suas peças, mas tamanha magnificência acaba igualando-o às ambições humanas. Para sequer citar *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, por enquanto, onde isto é praxe, em *Memorial do Convento*, publicado em 1982, tomemos, por exemplo, o personagem de um padre, Bartolomeu Lourenço, que possui projetos de construir uma nave, uma espécie de barca voadora, que chama de *passarola*. Numa cena, ao voltar da Holanda, onde fora pesquisar so-

²¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

bre o *éter* que lhe servirá de combustível, o padre explica que *é a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira* (p.122). Esta frase parece ser uma das grandes metáforas que patenteia o romance saramaguiano, colocar Deus nesta posição ambígua, vacilante, dupla, no que tange o jogo, o comércio, entre seu nome próprio, seu *omnis* criador, e o homem, como sua pura imagem e semelhança. Deus respira dos homens a vontade, a pretensão, o apetite, e por isso está em vigília constante (aguarda o momento do gozo, após a construção da Torre, para jorrar, verter, disseminar, jorrar, no mundo, a punição do pai, o clamor de seu nome próprio).

Entre Torres

A torre de Babel também faz lembrar a torre de xadrez. O xadrez é descrito, algumas vezes, na literatura russa como um jogo do abismo, da vertigem, da queda, parente da matemática e da música, é um jogo que Nabokov, por exemplo, descreve com um extremo rigor subjetivo. George Steiner postulará a metáfora do xadrez como subjacente e referencial em toda obra de Nabokov, também explorará uma passagem onde o personagem Luzhin (de *A Defesa Luzhin*) é absorvido por esse jogo:

A dor passou imediatamente, mas, no lapso da ardência, vira algo insuportavelmente ate-

rrador, o horror completo das profundezas abismais do xadrez. Olhou para o tabuleiro de xadrez e seu cérebro se definhou com um cansaço até então sem precedentes. Mas as peças do jogo de xadrez eram impiedosas, prendiam-no e absorviam-no. Havia horror nisso, mas nisso também estava a única harmonia, pois o que mais existe no mundo além do xadrez? Nevoeiro, desconhecido, inexistência.²¹⁹

Nabokov descreve as peças como impiedosas... Existem seis modalidades de peças num jogo de xadrez e apenas a torre é a que não possui uma representação propriamente que não seja equivalente a uma entidade animada²²⁰. Num recente livro ilustrado para iniciantes de Xadrez, do artista e ilustrador, Horácio Cardo, impresso na Itália, podemos notar que a única peça que não foi ilustrada com um

²¹⁹ STEINER, George. “Uma morte de reis” in *Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem*, trad. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.62

²²⁰ Uma definição breve das peças de xadrez e a regra de seus movimentos: o rei é a “peça-cabeça”, e seus movimentos unitários traduzem precisamente a vaidade e a majestade dos passos seguros. A dama, ao contrário, possui movimentos cintilantes, pode mover-se em todos os raios, e possui uma presença poderosa, estrelar, mas não tão importante como o rei (o que nos remete ao patriarcado). Os bispos podem ser figurados como os conselheiros, uma vez que se situam ao lado do par acima, o que traduz a “diagonalidade” do movimento. Os cavalos são os únicos que pulam por sobre as demais peças, fazendo, como a arma militar da “cavalaria”, o reconhecimento do lado adversário do tabuleiro. Enquanto os piões representam a infantaria, a impotência unitária. Mas e a Torre? qual o seu movimento? Ela faz recordar de Babel, o movimento que ameaçou ao nome próprio divino, o movimento da cruz, o movimento de ascensão e descensão.

desenho além da própria peça mesma foi a Torre²²¹. Não há uma explicação para isso.

Seria interessante discorrer um pouco acerca dessas imagens específicas entre a Torre de xadrez e a Torre de Babel, antes de retornar Saramago à partida. Vejamos: a Torre confunde-se a si própria, sua forma cilíndrica omite a ambição quadrada de seus movimentos, como Babel, possuindo apenas o movimento da ascensão, no tabuleiro, ou de descensão. A Torre está fadada rigorosamente a subir ou descer, pois sua condição de movimento está, de modo *sine qua non*, nas verticais, e nunca nas diagonais, como as demais peças. Todas elas, até mesmo os piões, podem mover-se na diagonal, menos a torre. A imagem da Torre representa, pois, a impossibilidade do oblíquo, do transversal, do ângulo, da esquina. Assim sendo, não há negociação, não há como fugir de sua previsibilidade reta, matemática, arquitetônica, é uma peça que visa, deste modo, ameaçar mais casas do que as outras da sua categoria, portanto, é um pouco mais perigosa. Não possui a delicadeza bestial dos cavalos, em lances surpreendentes, pois não é essencialmente estratégica, é, sim, basicamente uma peça previsível e muito perigosa, tal como a deslocação regular de Babel foi considerada por Deus, um movimento atrevido e rústico. Sucede um enfrentamento entre o mestre e seu discípulo, mas a metáfora da torre, como uma simplicidade perigosa,

aponta para a heterogeneidade complexa dos movimentos das outras peças. Não raro é muito fácil tomar as torres dos principiantes com os cavalos.

Kasparov venceu enfim o computador, e todo mundo ficou aliviado, pois era um pouco a honra da espécie que estava em jogo. Mesmo se a inteligência humana deverá um dia se confessar vencida, esse momento deve ser adiado pelo maior tempo possível. Eis o que torna, aliás, essa vitória levemente ambígua, pois mesmo se não foi falsificada (e certamente não o foi), Kasparov não podia, de qualquer maneira deixar de ganhar. O homem, ao mesmo tempo que sonha com todas as suas forças em inventar uma máquina mais forte do que ele mesmo, não pode admitir a possibilidade de não ser o mestre de suas criaturas. Tanto quanto Deus. Poderia Deus ter sonhado em criar o homem superior ao criador e em enfrentá-lo num combate decisivo? (com Deep Blue, era com uma espécie de divindade técnica, um superperego técnico de essência divina, que Kasparov media forças).²²²

Um pouco mais adiante, neste mesmo ensaio, Baudrillard acrescenta e lembra ainda o episódio de Babel:

O homem encontra-se dessa forma preso à utopia de um duplo superior de si mesmo, que é

²²¹ Ver: CARDO, Horacio, *A história do Xadrez*, trad. Pedro Bandeira, Rio de Janeiro: Salamandra, 2000, p.44.

²²² BAUDRILLARD, Jean, “Deep Blue ou a melancolia do computador” in *Tela Total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. 2. ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999, p.134

preciso, contudo, preciso vencer para salvar a face. Deus mesmo, vencido pela sua criatura, teria se suicidado. De resto, a única vez em que os homens rivalizaram realmente com Deus, no episódio da Torre de Babel, ele imediatamente cortou-lhes o necessário à sobrevivência, isto é, a linguagem e a compreensão recíproca (ou seja, a inteligência).²²³

Entretanto há um paradoxo, justamente essa peça da Torre (Babel), detentora dos movimentos mais intrépidos e afoitos, altamente temida, é que vem a ser a peça menos capaz de atrair o adversário, o que está do outro lado do tabuleiro, Deus. A intenção usual da peça é menos a de trair e tomar o poder do adversário (a honra própria e o nome próprio de Deus), do que o intuito de igualar as potências, de fazer forças no tabuleiro. É sabido que, por outro lado, uma vez que um jogador de alto nível, ou qualquer jogador experiente, derruba a torre do adversário, enquanto ainda possui as suas, as possibilidades desse outro jogador vencer praticamente se anulam. Resta ao jogador desprovido de sua Torre (homem após desastre de Babel) a busca de avançar, escalando, passo a passo, os piõezinhos, na esperança, quase impossível, de recuperar a Torre. Esses piõezinhos (que todos juntos somam valores estratégicos e combinações relevantes, mas isolados pouco valem²²⁴) podem ser encarados como as di-

versas línguas cuja atitude enérgica de Deus distribuiu pela terra. Longe de afirmar que os primeiros esboços da peça da torre de xadrez surgem precisamente da alegoria bíblica de Babel, dando-lhe uma lúdica representação, podemos postular que, ao menos, há uma sutil possibilidade de analisar algumas relações na metáfora do desastre de Babel em paralelo com o xadrez: a relação simbólica da rivalidade, por exemplo.

Con el conocimiento del bien y del mal, el hablante podría llegar a *crear y*, por tanto, a ser como Dios. Es así como puede interpretarse el relato de la Torre de Babel. Aun desprovisto de inmortalidad, el ser humano sigue siendo, precisamente en virtud de su capacidad lingüística, un rival peligroso para Dios.²²⁵

Se a função simbólica, como vimos com Foucault²²⁶, se perde entre o espaço das coisas e os seus

tradições os traços de que a língua esteja ligada à operação do não-todo: afinal de contas, o mito de Babel não diz outra coisa, visto que ele liga a possibilidade da língua a uma possibilidade de uma divisão indefinida e não passível de adição[...]. MILNER, Jean-Claude. “A produção da língua” in *O amor da língua*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1987, p.19.

²²⁵ WAHNÓN, Sultana. *Lenguaje y Literatura*, Barcelona: Ediciones Octaedro, 1995, p.19.

²²⁶ “[...] Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição

²²³ Id., *ibid.*, p. 134.

²²⁴ [...] Não é difícil, apesar das aparências, reencontrar ao longo das

inconscientemente, esse desejo de *latir en seis sentidos*. Terá Deus caído na emboscada de sua própria perfeição? Imerso na cegueira luminosa do desejo ultra perfeito de sobrepor-se à qualquer nome próprio além do seu, principalmente o do mais perigoso oponente, terá Deus resvalado na armadilha da pureza dos lances melhores, tal como o computador Deep Blue, jamais pode (?) vencer à Kasparov, seu grande inimigo, seu contrário? Ou terá, Deus, como nosso inimigo, assim querido precisamente para botar o homem na eterna partida irrealizável, confusa, babélica (lembre-se que *babel*, ou *bavel*, em hebraico: *confusão*, ou: *cidade de Deus*²³⁰), do seu nome próprio

²³⁰ Em *Torres de Babel*, Derrida lembra o artigo de Voltaire chamado “Babel”, constante no seu *Dicionário Filosófico*. Voltaire se questionará, em parte, o porquê de constar, na Gênese, o significado de Babel como confusão, sendo que *Ba*, nas línguas orientais significa pai, e *Bel* quer dizer Deus. Mas Voltaire não contestará, em suma, a relação com o sentido de ‘confusão’. Derrida, de modo brilhante, então, prenderá seu interesse nos dois sentidos da palavra confusão desdobrados por Voltaire, e, principalmente, no nome Babel como um próprio/comum, no querer-dizer o nome de Deus como nome do pai. A instauração de uma confusão, de um patrimônio original, um nome próprio, mas também a transformação de um espaço de entendimentos num espaço de incompreensão total, de morte do próprio, onde ninguém mais pode se entender. Veja-se: “[...] A ironia tranqüila de Voltaire quer dizer que Babel quer dizer: não é apenas um nome próprio, a referência de um significante puro e um real singular - e a esse título intraduzível -, mas um nome comum relacionado à generalidade de um sentido. Esse nome comum *quer-dizer*, não somente a confusão, mesmo que ‘confusão’ tenha ao menos dois sentidos, e Voltaire está atento a isso: à confusão das línguas mas também ao estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida, se bem que uma certa confusão já tenha começado a afetar os dois sentidos da palavra ‘confusão’. A significação de ‘confusão’ é confusa, ao menos dupla. Mas Voltaire sugere ainda outra coisa: Babel não quer dizer apenas confusão no duplo sentido dessa palavra, mas também o nome do pai, mais pre-

como ineficaz simulacro do jogo divino? Em uma narrativa, *El Precursor*, Girri falará: *Además, eso de que se puede buscarse a Dios de cualquier manera es un engaño fomentado por el Enemigo para confundirnos*.²³¹ Girri coloca a palavra *Enemigo* com letra maiúscula, ou seja, como nome próprio daquele que nos fomenta a confusão.

Pretas e Brancas

Uma vontade sempre subordinada à dos céus, em Saramago, a que Blimunda, com seu dom de ver o interior das pessoas, precisa capturar. Mas Deus, criador do universo, o mestre, o enxadrista, numa verticalidade imbatível, é descrito algumas vezes, em *O Memorial do Convento*, como um maneta, tal como Baltazar Sete-Sóis. Vejamos:

Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se es-

cisamente e mais comumente o nome de Deus como nome do pai. A cidade carregaria o nome de Deus o pai e do pai da cidade que se chama confusão. Deus, o Deus teria marcado com seu patrimônio um espaço comunitário, essa cidade onde não se pode mais se entender. E não se pode mais se entender quando há apenas o nome próprio, e não se pode mais se entender quando não há mais que o nome próprio [...]” DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.12-14.

²³¹ GIRRI, Alberto. “El Precursor” in *Prosas*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, p.130.

creveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre e concluiu, Da mão esquerda.²³²

Deus, o *criador* do universo, o *pai* do homem, nesta posição maneta, é a mais interessante alegoria do *auctor*, no senso blanchotiano, tal como vemos na metáfora de “preensão persecutória”. Mão esquerda do escritor que é a mais definitiva ausência, diferença, da outra, ao ser a estaca temporária da escrita radical, infinita. É a mão direita, na imagem de Blanchot, a que, infundavelmente, cria o texto, o mundo. Percebamos que a estampa dos manetas, o símbolo da falta de uma das mãos, preferencialmente a esquerda, é, praticamente, uma frequente na literatura de Saramago. Além de Baltazar Sete-Sóis, veja-se a personagem da rapariga com uma mão “duas vezes esquerda”, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, por fora, por dentro da pele se arrepia, e olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde

há-de ir se a não levarem, aqui a apanhar sol, aqui a ouvir a conversa, aqui para que te veja aquele senhor doutor que veio do Brasil, mão-zinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta que não irás bater àquela porta [...] e a rapariga, como se chamará, aquela mão paralisada, mole, foi doença, foi acidente.²³³

Diferente do jogo de cartas, nas correlações com o mito bíblico da diversidade das línguas, o jogo de xadrez possui outro magnetismo, mais cabível ainda. Tomemos o elemento financeiro no ritual do xadrez, ele é mínimo, diverso da magia do pôquer (como explica Steiner). Assim como a Torre de Babel não era essencialmente um jogo de apostas com Deus. Podemos ainda ver que, ao invés de procurar supor as cartas do adversário levando em conta fatores como o blefe, o corporalidade, a intuição, a sorte, etc., no xadrez, a única progressão efetiva na qualidade do jogador dá-se quando ele esquece suas peças e se decide a ingressar numa concepção interativa das pretas e brancas, no entre-lugar, no espaçamento neutral que possibilitará mais compreensão das partidas.

Estudando aberturas e encerramentos, jogando de novo jogos de mestre, o jogador de xadrez é simultaneamente pretas e brancas. No jogo verdadeiro, a mão que paira do outro lado

²³² SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, 24. ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p.65,122.

²³³ SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Editorial Caminho, Lisboa, 1984, p. 27-28.

do tabuleiro é em certa medida a sua própria. Ele está, por assim dizer, dentro da cabeça do seu opositor, vendo-se como o inimigo do momento, defendendo-se de seus próprios lances e imediatamente saltando de volta para a sua própria pele a fim de procurar uma peça para contragolpe. Em um jogo de cartas as cartas do adversário estão ocultas; no xadrez, suas peças estão constantemente abertas diante de nós, convidando-nos a ver as coisas do ponto de vista do lado delas. Assim há, literalmente, em cada mate um toque do que é chamado “*suimate*” - um tipo de problema enxadrístico em que quem o resolve tem que manobrar suas próprias peças para o cheque-mate. Em um jogo de xadrez sério, entre jogadores de nível comparável, somos derrotados e ao mesmo tempo derrotamos nós mesmos. Daí o gosto de cinza em nossa boca.²³⁴

Então, ele passa a ser também, um pouco, o seu próprio inimigo mental e a deduzir as jogadas e contra-jogadas a serem armadas dos dois lados do tabuleiro. Talvez os nomes próprios, as várias línguas *pós-adâmicas*, sejam, primitivamente, esses 64 quadrados, onde o homem enfrenta a si mesmo, o seu duplo. O jogo de xadrez é um jogo de muito equilíbrio, há sempre um auto-enfrentamento em cada jogada uma vez que se requer toda uma subjetivação própria de um jogo exposto, sempre

havendo uma linha de combate, porém totalmente estrutural, onde as peças *entretêm relações biunívocas entre si e com as do adversário*²³⁵, conforme disseram Deleuze e Guattari. (Aliás, eles definem o jogo de xadrez em paralelo com o aparelho de Estado, ao compará-lo com o *Go*, um jogo onde as funções das peças não se explicitam em valores institucionalizados, são unidades aritméticas que não são estruturais). Um peão do go (pastilhas, grãos), não possui subjetivação prévia, avança podendo ser *um homem, uma mulher, uma pulga ou um elefante...* Enquanto o go seria uma guerra puramente estratégica, sem batalhas, sem linha de combate, gerencia-se num *espaço liso*, o xadrez é uma guerra codificada, semiológica, gerencia-se num *espaço estriado*. É que (diz Deleuze): *o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-o e o desterritorializa...*

Mas, uma vez que falamos das relações entre Deus e os homens como complexas relações de jogo, algo que igualmente se vê bem no Deus das narrativas saramaguianas, seria agora interessante voltar uma vez mais a Saramago, neste tema das relações entre o enxadrista e seu adversário. Até que ponto podemos ver, em alguns percursos biográficos também, Saramago como um enxadrista, como um jogador crítico, vencedor irônico contra seu (s) inimigo (s)?

²³⁴ STEINER, George. “Uma morte de reis” in *Extraterritorial. A Literatura e a Revolução da Linguagem*, trad. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.61

²³⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, São Paulo: Editora 34, 2002, p.14

Saramago Enxadrista

Em primeiro lugar, Saramago possui mesmo esta característica de cepticismo que faz de um jogador histórico, o pouco ou menos romântico, o mais contemporâneo, o barroco, o mítico, a cada lance, o mais descrente de seu lugar e seu papel, ao mesmo tempo em que se dedica, sempre, rapidamente aos próximos lances... o conhecedor das sutilezas das regras de um jogo. Saramago não blefa, porém pode, por vezes, dar um legítimo *en passant*. Chama-se *en passant* uma armadilha legalizada que evita a corrida exagerada dos peões rivais. Um peão, colocado na sua quinta fileira, pode tomar um peão rival que dê um salto inicial, e essa é uma jogada opcional. O céptico e o mítico na narrativa saramaguiana são, justamente, características basilares que se casam na produção de um terceiro princípio característico que é a crítica. *Meu ateísmo não é destrutivo, mas, crítico* são as palavras do autor em uma entrevista a Rollemberg, em 1991, mesmo ano em que publica *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Esta antidogmática narrativa de um Jesus que (após prever o sangrento futuro da humanidade consequente de sua mitificação) recusa o seu papel de mártir, permanece, para a maioria das apreciações na contemporaneidade, sobre o conjunto literário de Saramago, como a mais crítica e irônica de suas obras. Terá sido sua histórica *jogada*, como

houve ainda quem dissesse ter sido, um dia, uma invencível jogada de *marketing* os heterônimos de Pessoa? Tal juízo cristalizou-se com o auxílio despercebido de algumas reações, contra-lances, (inocentemente mais polemizantes do que propriamente polêmicos) desferidos à obra. Uma delas foi a conhecida oposição pelo subsecretário de Estado da Cultura de Portugal, Souza Lara, quanto à permanência do romance na lista dos concorrentes ao Prêmio Literário Europeu, alegando, de modo *babélico* diga-se de passagem, que a obra simplesmente *não representa Portugal*²³⁶. No debate sobre a cultura na Assembleia da República em 1992, afirmou, ainda, que o romance atacara os princípios que teriam a ver com o patrimônio religioso dos portugueses, desunindo-os, e defendeu-se do contrapensamento dos simpatizantes do livro justificando ao *O Público* que:

Esta minha atitude nada tem a ver com estratégias de venda, nem sequer com opções literárias. E muito menos com as políticas de Saramago. Não entra em linha de conta o fato de ele ser comunista ou pertencer à Frente Nacional para Defesa da Cultura.²³⁷

O veto de Sousa Lara foi como um lance frontal de torre que devia ser um golpe de mes-

²³⁶ *O Público*. Lisboa, 25 de abril de 1992 (este dia 25 de abril é o mesmo do veto de Sousa Lara, satiricamente o Dia da Liberdade).

²³⁷ Id. *ibid.*

tre contra a estratégia da *Defesa da Cultura*. Porém, ilusório, virtual, acabou por se auto-armadilhar entre os bispos, a criar suas próprias condições de fraqueza, simulacro de uma disputa já perdida, repetindo o velho e previsível jogo bruto da censura, a disputar casas centrais com as maiores pedras da imprensa europeia. O jornal *A Capital* chegou a declarar que:

Sousa Lara tem na cabeça o tribunal do Santo Ofício. Ele não condena o autor à morte, mas reduz a possibilidade de vida do próprio livro, o que também é um ato inquisitorial.²³⁸

Numa entrevista a Sepúlveda²³⁹, Saramago conta que, na década de setenta, exercendo funções de editorialista, praticamente todos os dias guerreava com a censura. Entretanto, apesar de possuir esta prévia experiência de maneabilidade com a mesma, jamais imaginara que um romance seu poderia ser censurado por uma instância governamental e revelou-se estupefato com a notícia do veto. Saramago não blefou, apenas protegeu-se da Torre, pulando seus cavalos para a Ilha de Lanzarote.

Diverso do precipitado prognóstico d'*A Capital* quanto à redução da possibilidade de venda do livro, pode-se dizer que, com esta repreensão

do Estado da Cultura, o sistema informacional impresso e o sistema de televisão²⁴⁰ articularam a imagem real do escritor vitimador das críticas, se assim o fosse, à condição de vítima, e nesta espécie de dialética de ataques entre o antidogmatismo do livro e a contra-crítica da moralidade religiosa portuguesa, a partida ficou emocionante. Nos tabuleiros do consumo literário, nascia uma sedução especial pelo *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Evidentemente, Saramago já era um Kaspavov, mas desta vez vencida Deep Blue de um modo primário. A pergunta era: *A máquina errou?*

O Secretariado das Comunicações Sociais da Igreja chegou a debruçar penosas e arriscadas análises sobre o livro. Certamente, menos atenção chamaria o caso da publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* se a Igreja não tomasse uma oposição explícita e cuidasse de seus peões. Em outras palavras menos figuradas, o que chamamos alegoricamente de *avanço da Torre* foi prestimosa à defensiva de José Saramago sobre a súbita ranco-

²⁴⁰ “(...) A expressão *sistema de televisão* designa por isso todo o conjunto dos meios de informação e assegura, por meio de sua prática (programas, hábitos de audiência etc.), a produção de relações sociais a partir dos códigos operacionais da economia de mercado. Dizer, portanto, que a televisão é um sistema vai implicar vê-la como um conjunto articulado de elementos, como um modo específico de produzir relações sociais nos limites do modelo industrial-monopolista. É essa unidade articulada que o *broadcast* televisivo, em seu funcionamento, não mostra. A televisão pode apontar/mostrar tudo, menos a sua própria operação de produção de um real articulado com um tipo histórico de relações de produção econômicas (...)” SODRÉ, Muniz. *Televisão e Psicanálise*. São Paulo: Editora Atica, 1987.

²³⁸ S/n. *A Capital*, 30 de abril de 1992.

²³⁹ SEPÚLVEDA, Torcato. *José Saramago Crítica os Responsáveis da Cultura*. In *O Público*, 10 de maio de 1992. P.40

rosidade católica que (ironicamente, em face a uma narrativa cujo protagonista é um *salvador* que não consegue salvar-se a si e a humanidade do destino cruel que lhe é reservado) aparentara retribuir na mesma ironia, porém com uma moeda mais leve.

O padre Antônio Rego, autor do artigo *O Evangelho Segundo Saramago* foi um destes espinhos táticos do jogo apostólico cujo à *l'échec* esteve em afirmar que Saramago “*tem a habilidade de contornar a afronta direta e esquivar-se a dedilhar prosas satânicas contra os cristãos. Mas o resultado é o mesmo: um atestado de infantilidade a quantos apostaram e apostam na figura de Jesus, que neste livro surge como um pobre homem projetado para uma série de acasos, para um caminho que nunca pensou e desejou...*”. Nesta afirmação babélica do possível *atestado de infantilidade* presente nas exposições irônicas de Saramago, o presbítero sem querer assume certa convergência com palavras do próprio Saramago anteditas em *A Força da Ironia*, em 1984:

Sou razoavelmente irônico, é uma das coisas que me caracteriza além de ser alto e calvo... No fundo sou alguém que gostaria de brincar, mas não pode ou não sabe fazê-lo. Isto resolve-se em mim pela ironia.²⁴¹

Saramago gostaria de brincar, Saramago gosta de jogar. Ao seu modo, digamos, eis um jo-

gador exposto como todo grande enxadrista. Não há omissões, no tabuleiro de xadrez, as peças sempre estão totalmente expostas, ao alcance de uma solução, convidando-nos a um pacto de amizade inimiga, e o único truque possível resume-se a um *en passant*, o que não caracteriza bem um truque pois é um movimento opcional e constante na regra. A torre de Babel foi exterminada porque o homem, como ser linguístico, era parte da regra, mas não podia chegar a invadir as entranhas da própria regra. Foi punido com uma potência, a capacidade *interdita e imposta* de traduzir-se, ou seja, submetido ao múltiplo e ao impróprio de seu próprio nome próprio. Aqui, retornando ao tema da tradução, vale recordar Derrida que também usa uma expressão do xadrez, ao trabalhar o mito: *à l'échec*. Em suas palavras, com o extermínio da Torre, de modo cavalariço, Deus *rompe a linhagem. Ele impõe e interdiz ao mesmo tempo a tradução. Ele a impõe e a interdiz, constrange a isso, mas como em situação de xeque...*²⁴². Assim, também foi, neste interessante caso biográfico de Saramago, o jogador, o *auctor*, punido por uma potência, o que lembra o jogo perdido na imagem bíblica de Babel.

²⁴¹ S/n *A Força da Ironia*. In *A Capital*. Lisboa, 26 de novembro de 1984. P.33

²⁴² DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*, trad. Junia Barreto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.18.

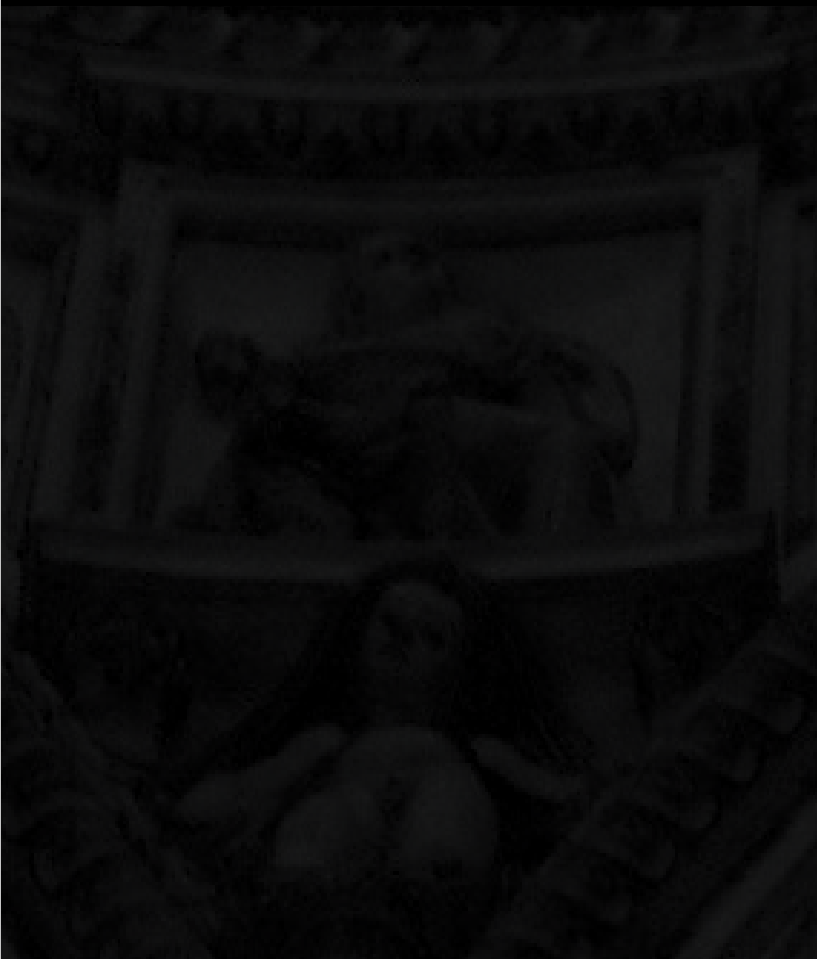
SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.188.

Entre Saramago e Camus.

C'est l'autre nuit.

**Talvez eu seja a mais
cega de todos.**

mulher do médico



Luz e sigilo

No romance de José Saramago *Ensaio sobre a Cegueira*, apenas uma única personagem vem a ser capaz de atravessar o mundo da cegueira preservando sua sanidade. Uma personagem brilhante, a mulher do médico, que mantém uma misteriosa capacidade de proteção contra a peste, sempre pairando, ao avesso, como uma intensa possibilidade de contágio. Uma ausência em si que se mantém presente nos outros. Uma presença que somente pode presenciar porque está dela, como se sabe, ausente. No entanto a personagem precisa decididamente simular que foi tomada, tal como os companheiros das camaratas do manicômio, pela “*treva branca*”. Fingindo estar cega, ela assim pode permanecer com pessoas às quais passa a auxiliar, principalmente ao lado de seu marido, desempenhando o papel fundamental de guia, cintilando sempre com os primeiros *reflexos* de conduta, com os primeiros *lampejos* que orientarão os itinerários. Passando também a assumir, de imediato, o papel de liderança de todos, pois possui os melhores *esclarecimentos*, cobertos sempre pela perspicácia de um apagamento enganoso: sua falsa cegueira. Recurso este que a mãe do rapazinho estrábico não ousou por simplicidade ou ingenuidade, ou melhor, por não ter tido esporadicamente, enfim, uma *luz*.

O dilema da luminosidade parece evidente. É preciso justamente por estar longe do momento

sombrio, simular uma proximidade. Por manter ainda o poder pessoal de *apagar* os olhos, continuar a ver claramente e apostar no jogo da mentira necessária e paradoxal. Quando o médico já está submetido à cegueira branca, incapacitado de exercer sua profissão, a mulher do médico avoca e assume então o próprio espírito de “*Asclépio*”, o deus da medicina. (Na mitologia helênica, Asclépio aprendeu seu ofício com Quiron, o mais resplandecente e sensato dos centauros. Uma lenda diz que, quando menino, um pastor o avistou em sigilo, espantado com um brilho intenso que o rodeava).

uma cabra veio amamentar a criança, e um cão guardá-la. O pastor Arestanas, a quem perenciam a cabra e o cão, encontrou o menino e ficou espantado com o brilho que o rodeava. Compreendeu que estava perante um mistério e não ousou recolher o bebê. Este prosseguiu sozinho o seu destino divino.²⁴³

A luz e o sigilo: eis, em suma, as características mitológicas que circundam própria arte da Medicina. Fazer entender um desaparecimento da visão (uma *noite* perseverante) que não pode ser aclarado porque não aparece, ou seja, ensaiar uma reciprocidade entre o desaparecimento e a aparência, essa é a verdadeira lucidez, a responsabilidade basilar,

²⁴³ GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3 ed. Trad. Victor Jabouille, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.49b. Ver também GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*, São Paulo: Cultrix, 1989.

da mulher do médico. *Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu".*²⁴⁴

Beneficiada, uma mulher consegue distinguir a noite e o dia, a noite branca dá-se por generalizada, devido dissimulações corporais e discursivas, mas ainda há para alguém uma *outra noite*, ou essa noite vem a ser uma outra pois está remota. Transita-se, portanto, de vários modos na extensão de um não-lugar. Em determinado sentido, joga-se com os dados de um discurso duplo (o da mulher que vivencia uma contradição indispensável com o que diz) e, em outro, é um trânsito espacial mesmo (experiência compartilhada por todos no desnorreamento das camaratas). Isso significa propor também que a protagonista encontra-se em um espaçamento-lapso, instaurando uma trajetória heterogênea, um intervalo, entre o lugar físico e o lugar de discurso.²⁴⁵

²⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. «Le dehors, la nuit» in *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard. 1955, p.213. «[...] Mas quando tudo desapareceu na noite, «tudo desapareceu» aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de «tudo desapareceu[...]» BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

²⁴⁵ Vale a pena apontar para a questão da mediação num sentido antropológico da heterogeneidade. O VIII Congresso Internacional da ABRALIC 2002, em Belo Horizonte, focalizava o tema “Mediações” e em uma mesa-redonda, o antropólogo Gilberto Velho (UFRJ/Museu Nacional) explanou sobre a experiência da mediação. Contornou-a no sentido de uma intermediação entre pólos de viagens, como fenômeno simples da heterogeneidade sócio-cultural. E assim o conferencista mostrou, de certo modo, uma interpretação que postula a mesma cisão que estamos notando na mulher do médico. A de que, levando em conta as “representações da heterogeneidade”, os lugares físicos nem sempre coincidem com os lugares de discurso que os fundam. Mas agem como núcleos que soltariam, por assim dizer,

Ou seja, percebe-se, de certo ângulo de vista, a materialização de uma simultaneidade entre rompimento e força de interação, energias díspares e conjuntas que surgem desta instância de intermediação entre os pólos: a mulher do médico em um não-lugar.

A Vigilância Imanente

Para permanecer no não-lugar, a personagem está, de imediato, em relação contratual com as condições devidas, as regras e preceitos desta nova disponibilidade. O fingimento da cegueira é o cartão de entrada a essa nova pátria e a mulher logo torna-se dependente de sua identidade falsa. Afinal, não conquistou, tal como os outros, o direito ao anonimato, um *a priori*; mas permanece embaraçada num novelo de constantes e desconcertantes desafios identitários, um processo de disseminação indefinida onde não pode titubear. Os estudos antropológicos do não-lugar realizado por Marc Augé, apontam para esse espírito contratual que no romance de Saramago vem a incorporar-se na própria pele dos cegos.

“dedos” que pegam e arranham outras diversidades de experiências em outras instâncias de discursos. Esses dedos são corpos. O professor citou como exemplo o caso das empregadas domésticas que fazem “trabalhos” em centros de umbanda a pedido de suas patroas. As patroas não frequentam os lugares propriamente, mas seriam tomadas no interdiscurso religioso devido o papel atrator desempenhado pelos agentes mediadores de uma determinada devoção.

Seul mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernent) en relation contractuelle. L'existence de ce contrat lui est rappelée à l'occasion (le mode d'emploi du non-lieu en est un élément): le billet qu'il a acheté, la carte qu'il devra présenter au péage, ou même le chariot qu'il pousse dans les travées du supermarché, en sont la marque plus ou moins forte. Le contrat a toujours rapport avec l'identité individuelle de celui qui y souscrit. [...] D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu: on n'y accède qu'innocent. Les mots ici ne jouent presque plus. Pas d'individualisation (de droit à l'anonymat) sans contrôle d'identité.²⁴⁶

²⁴⁶ AUGÉ, Marc, «Des lieux aux non-lieux» in *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1992, p.128, 129. “[...] Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual. A existência desse contrato lhe é lembrada na oportunidade (o modo de uso do não-lugar é um dos elementos do contrato): a passagem que ele comprou, o cartão que deverá apresentar no pedágio, ou mesmo o carrinho que empurra nos corredores do supermercado são a marca mais ou menos forte desse contrato. O contrato sempre tem relação com a identidade individual daquele que a subscreve. [...] De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. O controle *a priori* ou *a posteriori* da identidade e do contrato coloca o espaço do consumo contemporâneo sob o signo do não-lugar: só se tem acesso a ele se inocente. As palavras aqui quase não funcionam mais. Não existe individualização (de direito ao anonimato) sem controle da identidade.[...]” AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Papirus, 1994, p.93,94.

Encarcerada no manicômio, a mulher do médico se encontra submetida a instâncias de controle, todavia não somente o controle de fora, a hostilidade dos guardas e suas armas. A relação contratual rompe pressionada por todos os parceiros, que não deixam de ser sentinelas de sua inocência, de sua autenticidade, ofuscados pelo fulgor à sua frente; orientados por uma condutora que omite a habilidade que eles, por sua vez, almejavam desfrutar, ambicionam com veemência. Ou, por outras palavras, é igualmente um poder, um controle, que se autocontrola, uma *vigilância imanente*. Tal concepção de poder e controle reincide à fórmula microfísica de Foucault, quando o filósofo estuda a política de fabricação de *corpos dóceis* acelerada pela era clássica.

La surveillance médicale des maladies et des contagions y est solidaire de toute une série d'autres contrôles: militaire sur les déserteurs, fiscal sur les marchandises, administratif sur les remèdes, les rations, les disparitions, les guérisons, les morts, les simulations.²⁴⁷

²⁴⁷ FOUCAULT, Michel. “Les corps dociles” in *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975, p.169. «[...] A vigilância médica das doenças e dos contágios é aí solidária de toda uma série de outros controles: militar sobre os desertores, fiscal sobre as mercadorias, administrativo sobre os remédios, as rações, os desaparecimentos, as curas, as mortes, as simulações [...]» FOUCAULT, Michel. «Os corpos dóceis» in *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. 22 ed. Trad. Raquel Ramalhe, Petrópolis: Vozes, 1987, p.123. Vejamos brevemente, ainda, como Michel de Certeau analisa o método foucaultiano de estudar a regulamentação da vigilância e assinala uma provável duplicidade funcional “[...] No livro onde estuda como é que se organizam os ‘procedimentos’ da ‘vigilância’ carcerária, escolar e médica no começo do século XIX, Michel Foucault multi-

Mas se, desses dispositivos de disciplina, porventura se desenvolve uma angústia, uma *tensão solitária*, como fala Augé²⁴⁸, há também uma duplicidade em sua angústia. De um lado há o risco de que a descubram, o risco da desconfiança. Contudo, por outro, a durabilidade de sua dissimulação já está sempre em risco pois a qualquer momento ela pode vir a cegar tal como os companheiros. Para ela, de todos os lados perdura um jogo duplo e indefinido do não-lugar.

plica os sinônimos, palavras dançantes, abordagens sucessivas de um impossível nome próprio: ‘dispositivos’, ‘instrumentalizações’, ‘técnicas’, ‘mecanismos’, ‘maquinarias’ etc. A incerteza e a constante mobilidade da coisa na linguagem já estão a indicá-lo. [...] Numa série de quadros clínicos (maravilhosamente ‘panópticos’, eles também), tenta por sua vez denominar e classificar as ‘regras gerais’, as ‘condições de funcionamento’, as ‘técnicas’ e os ‘procedimentos’, as ‘operações’ distintas, os ‘mecanismos’, ‘princípios’ e ‘elementos’ que compõem uma ‘microfísica do poder’. Esta galeria de diagramas tem como dupla função delimitar uma camada social de práticas sem discurso e instaurar um discurso sobre essas práticas. [...] (CERTEAU, Michel. “Tecnologias disseminadas: Foucault” in *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. 5 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 2000, p.112,113).

²⁴⁸ “[...] Vê-se bem que por ‘não-lugar’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, mesmo assim, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só diz respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária [...]” Augé, op.cit., p.87.

Saramago e Camus

O mesmo princípio de clausura ocorre também no clássico romance *A Peste*. Tanto o existencialismo de Camus quanto a sociologia espacial de Saramago põe em circulação momentos de portões que se fecham e se abrem. Há, em ambas narrativas, entre as balizas, conspirações frustradas de fuga, de superação das extremidades, e a desmoralização de olhares esperançosos e iluminados de seres impotentes, enfermos, incapacitados. Como protagonistas exclusivos da ação doentia, tanto Camus quanto Saramago, escolhem a singular anexação das características mitológicas de Asclépio. A impotência do olhar da mulher do médico confere com a impotência do Dr. Bernard Rieux, de Camus. É a incapacidade de um olhar que contempla, atende e zela olhares radiantes de impotência e resistentes. Ambiguidade da potência para uma missão impotente.

Rieux lui prit le bras, mais Tarrou, le regard détourné, ne réagissait plus. Et soudain, la fièvre reflua visiblement jusqu’à son front comme si elle avait crevé quelque digue intérieure. Quand le regard de Taurrou revint vers le docteur, celui-ci l’encourageait de son visage tendu. le sourire que Tarrou essaya encore de former ne put passer au-delà des maxillaires serrés et des lèvres cimentées par une écume blanchâtre. Mais, dans la face durcie, les yeux brillèrent encore de tout l’éclat du courage.²⁴⁹

²⁴⁹ CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris: Gallimard, 1947, p.260. «[...] Rieux

O problema do encerramento espacial, formulando um não-lugar, dando vez a um movimento migratório transformador, possibilitando novas posturas enunciativas (filosóficas), é algo bem assinalado e nada inédito na transferência psicológica dos personagens de Saramago²⁵⁰. Em “Jangada de Pedra”, por exemplo, é evidente tal característica. (Existe o encarceramento geográfico, mas as personagens transportam-se por sobre esse território de captura que, por sua vez, assume a autonomia de uma viagem global). Todavia, é o enigma da *vidência* algo que em *Ensaio Sobre a Cegueira* parece empossar-se como um dado distintivo e sutil. Para notar isso, basta recordar que em *Memorial do Convento*²⁵¹, também temos uma personagem feminina com uma

pegou-lhe no braço, mas Tarrou, com o olhar desviado, já não reagia. E, de repente, a febre refluiu visivelmente até sua fronte, como se tivesse arrebatado alguma represa interior. Quando o olhar de Tarrou voltou a pousar no médico, este o animava com o rosto tenso. O sorriso que Tarrou tentou ainda esboçar não conseguiu passar dos maxilares cerrados e dos lábios cimentados por uma espuma esbranquiçada. Mas, na face endurecida, os olhos brilharam ainda com todo o fulgor da coragem[...]. CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valery Rumjanek, São Paulo: Abril cultural, 1984, p.205.

²⁵⁰ A professora Maria Alzira Seixo, salientando a acentuação romanesca da problemática do lugar, a partir da segunda metade do séc XX, explica que “[...] 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 [...]” SEIXO, Maria Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1999, p.139,140.

²⁵¹ SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

capacidade poderosa de visão, é Blimunda. Assim como a mulher do médico, Blimunda precisa esconder seu poder. Entretanto, existe uma distinção crucial. Blimunda omite seu poder porque ela mesma é quem vem a ser uma estranha, uma diferença, com esse poder. Já para mulher do médico, torna-se necessário esconder a diferença quando, na verdade, todos é que estão diferentes. Há uma mudança de empatia entre luz e sigilo.

Entretanto, o mesmo princípio de diferença ocorre em paralelo com o personagem de Camus. Somente no final do romance é que o narrador confessa o seu grande segredo, o disfarce que não compartilhou com os leitores durante o momento da peste: o de ser o *autor*, o relator, a testemunha, de toda a história. Mais do que uma simples declaração, ou um impacto, essa é a revelação do desdobramento de uma outra impossibilidade. Além da irrealizável cura para a peste, Rieux não podia nos revelar que todo ponto de vista, a fusão entre o olhar-depoimento e a escritura de tudo aquilo, provinha de sua influência, sua totalidade hermenêutica. Isso nos dá a impressão, talvez, de uma *insensibilidade médica*. Uma frieza racional e uma capacidade de intervenção na realidade que somente poderia provir de sujeitos que possuem uma missão da cura que vai menos ao sentido de uma magia, uma magia branca²⁵², e sim mais como uma *cirurgia*, uma práti-

²⁵² Interessante, aqui, um lembrete à especificação distintiva da antropóloga Mary Douglas, que é uma distinção entre a feitiçaria e o mágico. A magia branca difere-se da magia negra por ser uma ati-

ca operativa com o corpo. Benjamin (ao observar a passagem do ofício do pintor para o do cinegrafista) já nos falava do modo de autoridade e da penetrabilidade relacionados à atividade do cirurgião.

O cirurgião está no pólo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo.²⁵³

Novamente voltamos à duplicidade alegórica de Asclépio: luz e sigilo. A transgressão da figura do cirurgião difere da do mágico por ser uma responsabilidade clínica. O cirurgião é ele mesmo o foco da cura, ele *olha* todas as vísceras e as cegueiras, possuindo uma potência (técnica) em relação ao paciente. (Tal como a mulher do médico possui a virtude de ver e, conjuntamente, um segundo poder: o da dissimulação de si). Distintamente do mágico, que não manipula, não disfarça, não instrumentaliza, como o fez a caligrafia do médico Rieux. Se se cria, na disposição mágica, um caráter ilusionístico não é por ordem de uma montagem, ou um simulacro, mas somente por ser uma das partes ritualísticas

vidade exercida “em nome da estrutura social”. Ver mais em DOUGLAS, Mary. “Poderes e Perigos” in *Pureza e Perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, São Paulo: Perspectiva, 1976, p.123.

²⁵³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p.187.

da cura. O cirurgião está, em outro lado, equipado, escondido, atrás de suas máscaras protetoras, atrás das paredes da sala operatória, atrás de uma cautela identitária da medicina, uma *sociedade de discurso*²⁵⁴, uma função de especialidade, se possível; enquanto poderíamos afirmar que o mágico sempre *revela-se*. Por isso a mulher do médico e o médico Rieux sincronizam-se mais na simbologia do cirurgião. Ambos *operam* uma valiosa desordem entre o lugar e o discurso. Principalmente a mulher do médico, por ser, evidentemente, a mais invasora.

A Mulher do médico

A peste de *Ensaio Sobre a Cegueira* vem a ser protagonizada não tão somente por um personagem anônimo qualquer, mas por uma mulher anônima. Outra coisa interessante é que o próprio reconhecimento da personagem é representativo, pois não deixa de ser, igualmente, uma designação invasora. Não a conhecemos tal como a *Dr. Rieux*, o médico da literatura de Camus. Ela, por sua vez, atua clinicamente, pode-se dizer, cuidando das personagens doentes, porém não dispõe de um nome próprio,

²⁵⁴ “[...] D’un fonctionnement en partie différent sont les ‘sociétés de discours’, qui ont pour fonction de conserver ou de produire des discours, mais pour les faire circuler dans un espace fermé, ne les distribuer que selon des règles strictes et sans que les détenteurs soient dépossédés par cette distribuion même [...]” FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. Éditions Gallimard, 1971, p.41.

simplesmente é a “mulher do médico”. Em seu rótulo desponta a mentira de um ofício que enunciativamente não lhe está atribuído, nem administrativa ou oficialmente, e sim ao seu marido. Entretanto sabemos que a verdadeira médica passa a ser ela, tão somente. Há, desta maneira, o movimento de uma transgressão atuada na emboscada do nome próprio e que nos faz voltar a atenção, mais uma vez, ao indicativo de um não-lugar de discurso. Retorna-se à questão antropológica do mito e do símbolo:

também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolúvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser cuidadosamente reservado.²⁵⁵

A característica pessoal decisiva da mulher do médico é algo que teria de passar pela estrutura de seu nome. Saramago fez isso muito bem. A enunciação “mulher do médico” torna luminoso e, simultaneamente, obscuro o fazer da personagem, sua ocupação, pondo em evidência, além da tradição patriarcal do homem-médico, também a própria conjuntura narrativa na trama da personagem. A protagonista, de personalidade brilhante, assume

forças de seu anonimato, seu lugar opaco, escuro, estando, desde o próprio nome próprio, situada em um não-lugar, numa região tática entre luz e sigilo, revelação e obscuridade. No entanto, vale a pena considerar uma modalidade mais física dessa transgressão. Por exemplo: uma topoanálise do manicômio, revelaria também o quanto reflete-se essa força do não-lugar no sentido da infração das etiquetas espaciais da ordem patriarcal.²⁵⁶ Para além dos problemas higiênicos e opressivos que efetuam uma experiência desestruturante, no interior do espaço da quarentena, temos uma configuração homogênea e de amplidão. Todos os personagens unem-se afetivamente como uma espécie de nova família, mas a disposição dos objetos acaba sendo sempre imparcial, pois a desordem impõe-se em meio a toda claridade. Os personagens sentem-se com “pouca” moral, mas o não-lugar elabora igualmente uma desmoralização do ambiente tradicional familiar e uma desmontagem da regularização cronológica das condutas, das hierarquias, uma banalização arquitetônica do regime patriarcal. Pois bem, essas ideias desembocariam até num outro estudo, quer seja, tentar vislumbrar o aprofundamento destes dados na relação possível com *A Peste*, de Camus, por exemplo...

²⁵⁶ Baudrillard, debruçado sobre a questão dos sistemas dos objetos, já estudou bem a relação simbólica entre a dimensão objetiva da estrutura mobiliária de uma casa e a dimensão moral da família para si mesma. Ver em: BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos Objetos*. 3 ed. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo: Perspectiva, 1997.

²⁵⁵ CASSIRER, Ernest. «A Palavra mágica» in *Linguagem e Mito*. 4 ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva. 2000. p.68.

E a mulher do médico assume naturalmente a liderança de toda essa nova disposição familiar. Brota uma objeção imobiliária pela residência típica imanente ao estilo mitológico-burguês de um pai de família médico, ou seja, vinculado a um campo profissional de estigma de destacamento social. Toda a estrutura simbólica do mobiliário promove, nos personagens, uma readaptação psicológica tão intensa que se acaba por cegar mais do que os objetos, mais do que as fisionomias, mais do que as pessoas. Muito mais também do que um primeiro poder da mulher do médico. Entretanto a *noite branca* atua e pesa, sim, sobre o seu segundo valor, sua função, sua perspicácia, sua máscara.

O entre-lugar de Saramago



Dia 18 de junho de 2010 perdemos o maior escritor de nossa língua das últimas décadas, José Saramago, que faleceu aos 87 anos de leucemia crônica e foi cremado em Lisboa, no cemitério do Alto de São João. Em entrevistas, Saramago já vinha falando da morte, desde alguns anos; bem como sua ficção mostrava, ultimamente, interesse maior pelo tema. Entretanto, a surpresa, o luto, a consternação e a tristeza coletiva por sua morte são extremamente inevitáveis.

Sobre o tema da morte, bem como outros temas, sua escrita oscila... ora temos um romance filosoficamente profundo, como *Intermitências da Morte* (2005), ora voltamos a um pastiche de seus antigos temas bíblicos, para quem já conhece bem sua obra, como em *Caim* (2009). O que considero interessante em Saramago é que, por mais que vendesse mais livros, cada vez mais tínhamos um Saramago para poucos. Como se sua escritura definhasse em direção a um aperfeiçoamento mortal. Como explicar este paradoxo? Ele não está apenas na dualidade do

escritor, mas sim em quanto mais a estilística saramaguiana se tornava dual e nebulosa (o que já está desde as crônicas dos anos 70 – como expõe o poeta e ensaísta Horácio Costa), mais esta utopia que lhe é característica sobrevive, a “utopia de clarear névoas”, como disse recentemente o pesquisador paranaense Saulo Thimóteo. Como pode ser conscientizadora, clarificadora, iluminadora, uma crítica que se regula, em magnitude, pela ironia e pelas obscuridades da literatura? Uma escritura que vai deixando de ser iluminadora, que se torna cada vez mais oscilante, barroca e fantástica...

Muitas das personagens de Saramago estão em situação de neutralidade. Talvez reflitam o próprio sentimento de entre-lugar de Saramago. Jesus de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, diferentemente do Jesus de D. H. Lawrence, não é blasfemo, está sim no entre-lugar de uma séria representação Bíblica e de uma troça ultrajante. Em suas crônicas mais recentes, como nos seus “posts” no blog “O Caderno de Saramago”, na crônica intitulada “Direito a pecar”, o autor justamente reivindica o direito de ser cristão e de ser ao mesmo tempo ateu. Ele reivindica o direito à heresia a partir de sua formação católica e cristã portuguesa: eis o entre-lugar que dificulta iluminá-lo até mesmo como ateu, quando se julga também cristão. Saramago era o típico desterrado, ao mesmo tempo em que jamais deixava de representar Portugal a todo momento. O dilema parece evidente em “Ensaio sobre a Cegueira”, por exemplo. Assim como “a mulher do médico” – re-

cém-atuada, no filme de Meirelles, pela atriz norte-americana Julianne Moore – também está Blimunda, Sr. José, e outros personagens neste espaçamento-lapso. Pergunto-me se Saramago, como um personagem histórico vidente em um mundo de massas cegas, inocentes, controladas, de algum modo, não ocupava um entre-lugar em seu próprio espaço de confiança política, em sua missão de porta-voz, uma vez que em sua escritura notamos uma noção mais ampla de poder do que aquela, mais tradicionalmente comunista, que freqüentemente o autor sustentava.

É bem verdade que Saramago teve sempre a característica da frontalidade. A começar como um aluno atípico que passava horas a lambuzar de graxa os exemplares da biblioteca da Escola de Serralheiros. Deve ter dado muito trabalho aos bibliotecários! Depois trabalhou em mil lugares, até em uma Seguradora. Quando crítico literário, afastou-se da Seara Nova, em 69, por discordâncias ideológicas. Um homem 100% frontal que em 70 se tornava editorialista do Diário de Lisboa, tendo sido demitido 5 anos depois. Sabe-se de uma pequena rixa entre ele e o poeta Mário Cesariny que, por sinal, disse que iria dar uma “estalada” (um tapa) em Saramago; pois bem, em um Cinema, ele pára na frente do sujeito: “Olá, sou José Saramago, cadê minha “estalada””. Frontalidade saramaguiana, eu diria... Frontalidade que foi apurada, aguçada, no entre-lugar, quando ele não fazia ficção, entre Terra do Pecado (1947) até Manual de Pintura e Caligrafia (1977).

Como escritor-cidadão, Saramago se engaja em um topos de discurso como escritor atuante na sociedade, posição de seriedade que vem desde sua vida jornalística, com posturas que às vezes mudavam: já foi amigo de Fidel Castro, hoje, publicamente assumia sua desilusão com o regime cubano, desilusão com a esquerda, chegando a lembrar uma declaração provocativa, em outra crônica de seus cadernos virtuais: “A esquerda não tem nem uma puta ideia do mundo em que vive” (palavras mais frontais que estas?). Também dizia: “Mas que socialismo vai trazer Godot?”.

Por mais que, em suas crônicas ou ensaios, ele defendesse que o narrador não existe, acredito que uma coisa é o que Saramago fala como sujeito escritor, outra, o que ele profissionalmente escreveu como cronista ou como literato. Tenho resistências neste sentido, em vê-lo como dono flaubertiano de sua voz, esse “Madame Bovary c’est moi” presente em sua retórica pessoal. Eu aproximaria, muitas vezes, até mesmo mais das noções de poder e discurso trabalhadas por um filósofo francês, Michel Foucault, e menos pelas noções de Sartre. Todo modo, Saramago é eterno.

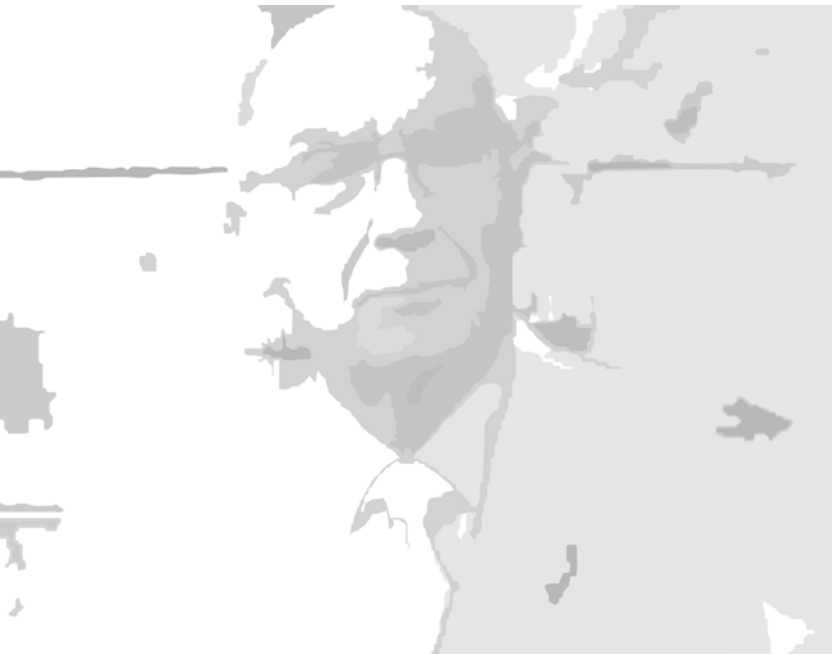
Ele representava uma última esperança na mediação cultural, o seu grande fenômeno, sua capacidade, não foi ganhar o Nobel, e sim foi produzir uma literatura para massa que não era “de massa”, uma literatura de gigantes que ainda vendia para o povo. Sua popularidade não vinha do aplanamento do conteúdo literário. Após o Nobel, a sua escrita

tornou-se ainda mais nebulosa e individualizada, e cada vez mais era um legítimo Saramago! Fico feliz de tê-lo conhecido pessoalmente; de ter lido sua obra. Sentiremos falta de Saramago; pois atualmente, em Língua Portuguesa, não vislumbro nenhum escritor que venha a público como ele, que tenha semelhantes sabedoria, reverência e polêmica políticas. Que repouse em paz. Pois sua voz não repousará...

Referências



Referências



ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor possible*. 1. ed. Barcelona: Planeta 1998.

AKOUN, André. *Dicionário de Antropologia. Do homem primitivo às sociedades atuais*. Tradução de Geminiano Cascais Franco, Lisboa: Verbo, 1983.

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

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. 5. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. "As matérias da moleza. A valorização da lama". In: *A terra e os devaneios da vontade*. 1. ed. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BANDEIRA, Manuel. "Norah y Oliverio". *A manhã*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1943 (Tradução de Raul Antelo). In: GIRONDO, O. *Obra Completa*. Edição crítica e coordenação de Raúl Antelo, Paris: Colección Archivos (ALLCA XX), 1999.

BAKHTIN, Mikhail. "A forma espacial do herói". In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. "Formas de tempo e de cronotopo no romance". In: *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp Editora, 1993.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinielli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. "Turistas e Vagabundos". In: *Globalização. As conseqüências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____. "Saponáceos e detergentes". In: *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993a.

_____. *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993b.

BAUDRILLARD, Jean *O sistema dos objetos*. 3. ed. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. "Profilaxia e Virulência". In: *A transparência do Mal. Ensaios sobre os fenômenos extremos*. 4. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu, São Paulo: Papyrus, 1998.

_____. "A grande faxina". In: *Tela Total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. 2. ed. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. *À Sombra das Maiorias Silenciosas. O fim do social e o surgimento das massas*. 4. ed. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*. Tradução de Julieta Fombona, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*. 2. ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNADET, Arnaud. L'Historicité de l'auteur: une catégorie problématique» in *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* (org. Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard), Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLINGER, Rosemarie. Odisséia com o Cão-Piloto. Tradução de Maria José de Almeida Müller. *Revista Humboldt*, v. 33, n. 66, p. 16-17, oct. 1992.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o Homem*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê, 1999.

CERTEAU, Michel. "L'innommable: Mourir. In: *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. Relatos de espaço". In: *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 2000.

COSTA, Horácio. *José Saramago - O período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DERRIDA, Jacques, "Da gramatologia como ciência positiva". In: *Gramatologia*. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002

DOUGLAS, Mary. "Poderes e Perigos". In: *Pureza e Perigo*. Tradução de Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GENETTE, Gérard. “Espaço e Linguagem”. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIRRI, Alberto. *Obra Poética I*. Buenos Aires: Corregidor, 1977a.

_____. “La máquina de café express”. In: *Prosas*, Caracas: Monte Ávila Editores C. A., 1977b.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 3. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GUIMARÃES, Eduardo. Sentido e acontecimento. Um estudo do nome próprio de pessoa. *Revista Gragoatá*, UFF, 2004.

HABERMAS, Jürgen. “Progresso técnico e mundo social da vida”. In: *Técnica e Ciência como Ideologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1997.

HARTNACK, Justus. *Breve História de la Filosofía*. Madrid: Catedra, 1996. (Colección Teorema).

HÚNGARO, Susana Regina Vaz. *Romance, revolução e utopia : um estudo comparado entre Capitães da areia, Levantado do chão e a Geração da utopia*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

JAMESON, Frederic. “O utopismo depois do fim da utopia”. In: *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KAYSER, Wolfgang. “Determinação do autor”. In: *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Tradução de Paulo Quintela. 4. ed. v. I, Coimbra: Armênio Amado editor, 1967.

KAUFMAN, Helena. “A metaficção historiográfica de José Saramago”. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, n.120, abr.1991.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. “O desespero humano”. In: *Os Pensadores*. Tradução de Carlos Drifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Gráficas Rógar, 2000.

LÉVY, Pierre. “O ciberespaço ou a virtualização da comunicação”. In: *Cibercultura*. 1. ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LIMA, Beatriz de Mendonça. *O Evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago: uma nova escritura de antigos testamentos*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2003.

MACHADO, Arlindo. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MACIEL, Katia. A última imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique, *Términos claves del análisis del discurso*. Tradução de Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de Análise do Discurso*. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

MNES, Maria Leonor. Uma vida com palavras. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, Ano XVIII, n.731, oct. 1998.

RAMOND, Charles. "Répétition". In: *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses, 2001.

REGARD, Frédéric. L'auteur remis en place: topologie et tropologie du sujet autobiographique. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Regard (Org.). *Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?* Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001.

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

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Editora UFSM, 1986.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza. "Cidadania, emancipação e utopia". In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1997a.

_____. *A Natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997b.

_____. *Pensando o Espaço do Homem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997c.

SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

_____. *História do Cerco de Lisboa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Jangada de pedra*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Todos os Nomes*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Levantado do Chão*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998a.

_____. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *Memorial do Convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *As Intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHMIDT, Simone Pereira. “O ‘ex-cêntrico’: um produtor de polifônicos edifícios verbais”. In: *Gênero e História no Romance Português. Novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000a.

SEIXO, Maria Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

SERRES, Michel. *O Contrato Natural*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

SOARES, Maria Antonia. *José Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis*. Tese (Doutorado) – UNESP, São Paulo, 2005.

STORTINI, Carlos R. “Escritor”. In: *O Dicionário de Borges. O Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p.70.

THIMÓTEO, Saulo Gomes. *Entre o Literário e o Político: as formas de conscientização nas crônicas de José Saramago*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d’Aguíar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIRILIO, Paul, *Espaço crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. 2. ed. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 1999.



Poder e Espaço em José Saramago

**Acerca dos romances e o mal-estar
na pós-modernidade**

foi produzido por
Estúdio Texto Edições,
na tipologia Impact e Book Antiqua,
impresso em papel sulfite 80 g/m²,
capa em couché 230 g/m², acabamento em
laminação fosca, sistema de impressão digital da
Gráfica *Iprint*, em Ponta Grossa,
estado do Paraná, no ano de 2011.
A tiragem é de 500 exemplares e a distribuição é
nacional, por Portal Sul (www.portalsullivraria.com.br), e internacional,
por Cosmorama Edições
(www.cosmoramaedicoes.com.br).

