UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

MURILO DE ASSIS MACEDO GOMES

A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva

São Paulo
2016
CORRIGIDA

MURILO DE ASSIS MACEDO GOMES

A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de Concentração:
Literatura Portuguesa

Orientadora:
Profª. Drª. Raquel de Sousa Ribeiro

São Paulo
2016
CORRIGIDA

GOMES, Murilo A. M. **A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva**. Tese apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras (Literatura Portuguesa).

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Drª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Drª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Drª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Drª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Drª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Às minhas filhas, Manuela e Melissa, com amor, por seu carinho e por sua alegria.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Mírlei, com amor, pelo companheirismo, pelo incentivo, pela dedicação e pelas leituras e revisões do meu texto.

Às minhas filhas Melissa e Manuela pela compreensão em momentos difíceis da execução deste trabalho.

Aos meus pais pelo interesse com que acompanharam esta importante fase da minha vida.

À Profª. Drª. Raquel de Sousa Ribeiro pela orientação desta tese, pela confiança e pelas oportunidades acadêmicas a mim concedidas.

À Profª Drª Annie Gisele Fernandes e à Profª. Drª. Aurora Gedra Ruiz por participarem da qualificação e por fazerem apontamentos importantíssimos sobre esta tese.

Aos professores doutores Annie Gisele Fernandes (USP), Aurora Gedra Ruiz (UPM), Beth Brait (USP), Carlos Renato Lopes (UNIFESP), Cielo Griselda Festino (UNIP), Fernanda Verdasca Botton (FATEC), Lígia Menna (UNIP), Lilian Jacoto (USP), Maria Luiza Guarnieri Atik (UPM) por aceitarem gentilmente participar da banca de defesa desta tese.

A todos familiares, amigos e colegas que, de alguma maneira, contribuíram, ainda que indiretamente, para a construção dessas ideias.

RESUMO

GOMES, M. A. M.. 2016. **A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva**. 214 f. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Tem-se como objetivo nesta tese defender a existência em algumas obras de José Saramago de uma unidade discursiva intertextualizada com a imagem do labirinto. Para defender a ideia da existência do que será nomeado como discurso do labirinto em sua obra serão analisados textos de três momentos distintos da produção literária de José Saramago. Partir-se-á de duas crônicas *E agora, José?* e *O jardim de Boboli* publicadas nos jornais *A capital* e *Jornal do Fundão*, entre os anos de 1969 e 1972, que foram recolhidas na obra **A bagagem do viajante** (1996) a fim de verificar de que modo Saramago enquanto leitor interpretava labirinticamente textos verbais e não-verbais da tradição artística. Posteriormente, estudar-se-á como o percurso labiríntico da personagem, intertextualizado com textos literários e outras obras de arte, é construído no romance **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988). No terceiro e último momento será analisado um diálogo entre as personagens do romance **Ensaio sobre a cegueira** (1995), em que se poderá observar a orientação dialógica da palavra do outro, conforme conceituado por Bakhtin (2015), e verificar o uso da intertextualidade, de acordo com Kristeva (1974), no diálogo das personagens entre si e com obras de arte que perpassariam por variados momentos da História, do século XV ao XX, propondo um percurso labiríntico e reflexivo ao leitor do romance acerca da realidade e da vida do homem no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: José Saramago. Intertextualidade. Labirinto. Discurso.

ABSTRACT

GOMES, M. A. M. 2016. **Intertextuality in José Saramago's work: labyrinth and discursive unit**. 214 f. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

The objective of this thesis is to defend the existence of a discursive unit in the intertextual relation some of José Saramago's works establish with the labyrinth image. In order to support what is to be called the labyrinth discourse in his works, three literary pieces published by José Saramago in different moments will be analysed. The first texts will be the chronicles *E agora, José?* and *O jardim de Boboli* published in the newspapers *A capital* and *Jornal do Fundão*, between 1969 and 1972 and collected in the book **A bagagem do viajante** (1996). The aim in these texts is to see how Saramago as a reader used to interpret traditional verbal and non-verbal texts in a labyrinthic way. After that, it is going to be studied how the character's labyrinth discourse is built in the book **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988), showing intertextual relations with other texts and other pieces of art. Finally, in the third chapter, a dialogue among the characters in the book **Ensaio sobre a cegueira** (1995) will also be analysed so as to observe the dialogical guidance in the Other's words, as developed by Bakhtin (2015), and to verify the use of intertextuality according to Kristeva (1974) in the dialogues characters have with themselves and with pieces of art which would occur in different times in History, from the fifteenth to the twentieth century, suggesting to the reader a labyrinthic and reflexive way about reality and human life in a contemporary world.

Key-words: José Saramago. Intertextuality. Labyrinth. Discourse.

SUMÁRIO

1. Introdução 01
1.1 Objetivos 10
1.2 Metodologia 12
1.3 Pressupostos teóricos 16

2. *E agora, José?:* a trajetória intertextual de Saramago e a busca do Outro 35
2.1 O José de Drummond e os Josés de Saramago: entre o individual e o social 39
2.2 José Junior e a busca da alteridade: entre a ficção e a realidade 46
2.3 José Saramago e *O jardim de Boboli*: uma concepção labiríntica da Arte 55

3. *O ano da morte de Ricardo Reis*: a trajetória labiríntica da personagem no romance 65
3.1 Reis e Camões: aqui o mar acaba e a terra principia 67
3.2 Reis e Quain: o discurso duplicado 73
3.3 Reis e Vieira: as leituras que se bifurcam 80
3.4 Camões e a estátua: a suspensão provisória da narrativa 87
3.5 Eça de Queirós e a estátua: verdade ou fantasia? 91

4. *Ensaio sobre a cegueira*: o diálogo das personagens com um quadro de múltiplas pinturas 101
4.1 Bruegel e *A parábola dos cegos*: a tragédia humana 104
4.2 Van Gogh e o campo de trigo com corvos: o presságio do artista 110
4.3 Goya e o desastre da História: a loucura do artista 114
4.4 John Constable e *A carroça de feno:* o caminho da volta 119
4.5 O leitor e o labirinto: o apagamento das referências 126
4.6 A última ceia e as últimas ceias: uma citação de múltiplas referências 128
4.7 Boticcelli e Vênus: o caminho do amor 135

4.8 Da Vinci, Rubens ou Delacroix: uma reflexão sobre a cegueira contemporânea 137

5. Considerações finais 143

Referências bibliográficas 162

Anexos 175

1. Introdução

Nas últimas décadas, o interesse pelo estudo da obra de José Saramago vem aumentando significativamente. Basta observar o número crescente de dissertações, teses e artigos acadêmicos publicados a respeito de sua obra. As linhas de pesquisa também são variadas. Alguns estudiosos deram importantes contribuições no campo da metaficção historiográfica, analisando a obra saramaguiana sob o prisma da reconstrução discursiva da "história oficial" através da ficção.[1] Conforme essa perspectiva, o autor "dá voz" aos excluídos e àqueles que não puderam estabelecer um relato sobre os acontecimentos que vivenciaram. Nas palavras de Arnaut (1996, p. 58)[2], esse processo se constitui da seguinte maneira

> a História é neste universo saramaguiano submetida a um peculiar tratamento. Não se trata, com efeito, de reproduzir fielmente os inabaláveis factos da História mas, pelo contrário, de aproveitar acontecimentos e figuras que, mesclados com a imaginação (re)criadora do autor, viabilizam a construção de uma História marginal à versão oficial.

A estudiosa entrevê, na obra do autor, a dicotomia entre a História Oficial e a História Marginal, ou seja, aquela que já se apresenta construída pelos documentos e pelos livros, e essa última que se mostra como um projeto de correção a partir da ficção literária. Berrini (1998, p. 19)[3] chama também a atenção para esse caráter de retificação histórica das obras de José Saramago ao dizer que

> Ao diálogo História/Ficção soma-se outro: Passado/ Presente. O resultado que se objectiva é a criação de um mundo completo, nem que para tanto necessário seja *inventar* ou, se quiser, *corrigir* os factos.

[1] Destaca-se, nessa linha teórica, a obra de SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de Portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
[2] ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do convento: história, ficção e ideologia**. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
[3] BERRINI, Beatriz**. Ler Saramago: O romance**. Lisboa. Editorial Caminho, 1998.

Muitos são os estudiosos que compartilham dessa visão acerca do caráter de revisão historiográfica que perfaz parte da obra de Saramago, atribuindo ao autor o papel de preencher o vazio de História construída a partir tão somente da perspectiva dos poderosos, ou como diz Oliveira Filho (1993, p. 106)[4], referindo-se ao romance **Memorial do Convento** (1982)

> o que o romance de Saramago pretende é, justamente, contar a história possível ("o que poderia ter sido") disso que é calado pela História oficial, ou seja, ficcionalizar *o vazio*, preenchendo-o, reconstruindo, através da invenção, uma possível vida que ficcionalmente resgatasse aquela que em ruínas desapareceu ali.

Percebe-se, na definição do estudioso, que a obra de Saramago teria como papel fundamental o preenchimento ficcional das lacunas deixadas pela História oficial, dizer o que poderia ter sido. Entretanto, percebe-se que, a partir da publicação de **Ensaio sobre a cegueira** (1995), a obra de Saramago mudaria de direção ao deixar de lado, pelo menos aparentemente, o romance histórico com o qual parte da crítica acadêmica, como os estudiosos mencionados anteriormente identificavam sua obra. Em outros termos, a partir de 1995, Saramago deixaria, ao menos na aparência, de ficcionalizar o passado, dando voz aos excluídos, e passaria a abordar questões relacionadas à contemporaneidade. Isso se comprova se observarmos o espaço de sua ficção a partir de 1995, que passa a se constituir de maneira neutra, quer dizer, não diretamente relacionado a Portugal como em grande parte de sua produção literária da década de 80, em que se destacam obras como **História do Cerco de Lisboa** (1989), **Memorial do Convento** (1982) e **O ano da morte de Ricardo Reis** (1983), por exemplo, nas quais o espaço central da trama é Portugal em três momentos distintos de sua História nos séculos XII, XVII e XX. Com a publicação de **Ensaio sobre a cegueira** (1995) haveria uma mudança de paradigma, uma vez que, pelo caráter inespecífico de tempo e de espaço no enredo de suas obras, não seria mais possível relacionar a temática de suas narrativas com Portugal. As tramas poderiam ser desenvolvidas em qualquer lugar do mundo contemporâneo, dado o grau de universalidade das características do espaço e das personagens que são descritas a partir de sua

[4] OLIVEIRA FILHO, Odil de. **O carnaval no convento. Intertextualidade e paródia em José Saramago.** São Paulo: Edunesp, 1993.

função social: o médico, a mulher do médico, o Conservador Geral, os eleitores, o violinista, o oleiro e etc..

Em 1999, em Turim, em uma conferência, o próprio autor, no discurso *A estátua e a pedra* indicaria essa mudança de perspectiva de sua obra. Parte desse discurso foi reproduzido na obra **Ensaio sobre a cegueira: A arquitetura de um romance** (2015)[5], texto comemorativo dos 20 anos de publicação do romance **Ensaio sobre a cegueira** (1995). Nele, como se pode observar, o autor de fato delimita uma linha que separa **Ensaio sobre a cegueira** dos outros romances publicados até **O Evangelho Segundo Jesus Cristo** (1992):

> Quando terminei **O Evangelho** ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com **Ensaio sobre a Cegueira**. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (SARAMAGO, 2015, p. 7)

Feita pelo próprio autor, essa divisão de sua obra em duas fases conhecidas como fase da estátua – que englobaria principalmente suas obras publicadas entre 1979 e 1992 – e fase da pedra – que integraria os romances publicados a partir de 1995 – pôs em xeque parte da crítica acadêmica como aquela que seguia a perspectiva da metaficção historiográfica, pois não haveria mais possibilidade de enquadramento dos novos romances do autor nas características de reconstituição da História oficial portuguesa através da ficção. Ainda que pudesse haver estudos que promoviam essa relação, essas obras já não faziam mais o resgate histórico de Portugal. Além disso, a divisão gerou uma tendência da crítica acadêmica, ainda que pouco recorrente, que passou a seguir a proposta do autor, segmentando sua obra nas duas fases por ele estabelecidas, o que também seria questionado por Saramago posteriormente, como será visto adiante.

Se for feita uma leitura da crítica acadêmica no período posterior à publicação de **Ensaio sobre a cegueira** (1995) será possível notar uma

[5] SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira: a arquitetura de um romance (notas do autor).** Lisboa: Porto Editora, 2015. Esse material foi publicado pela Fundação José Saramago em comemoração ao 20º aniversário de publicação do romance *Ensaio sobre a cegueira* e pode ser acessado no site www.josesaramago.org

diminuição dos estudos feitos a partir da relação entre História e ficção na obra de José Saramago.

Nesse período, estudiosos como Perrone-Moisés (1999, p. 101)[6], que não estariam vinculados diretamente à linha da metaficção historiográfica, se referiam à abordagem da obra de Saramago por essa perspectiva da seguinte maneira

> Tratar das relações entre História e ficção em José Saramago é algo que tende, de antemão, ao previsível ou ao já dito. Além de ser um tema de dissertação que poderíamos chamar de clássico, pois a crítica já o tem explorado, agrava a dificuldade o fato de o próprio escritor fornecer numerosas reflexões sobre essa questão, no seu próprio texto. (...) Saramago não é um "romancista histórico". (...) Quando se fala em "romance histórico", tem-se habitualmente, como modelo a ficção do século 19. É evidente que os romances "históricos" de Saramago são muito diferentes dos romances históricos do século 19, tanto nos seus projetos como em sua escrita. Saramago não busca transportar-se e transportar o leitor ao passado por uma reconstituição de época pretendendo a objetividade, o realismo ou o pitoresco. Embora seja mestre em dar vida e ação aos dados documentais, em reconstituir ambientes e personagens de épocas passadas, também é mestre na desconstrução de todo realismo, pelos voluntários anacronismos, pelas bruscas mudanças de enunciador e de tom, pela mistura de registros altos e baixos, pela ironia e pelo humor de seus autocomentários. Muitos desses procedimentos são conquistas da técnica romanesca de nosso século que Saramago utiliza com maestria.

Pode-se notar que, em 1999, segundo Perrone-Moisés, a relação crítica entre História e ficção na obra de José Saramago era ainda muito estudada e também reforçada pelos depoimentos do autor sobre o assunto. Contudo, para Perrone-Moisés haveria uma dificuldade no entendimento do termo 'romance histórico' que poderia confundir a devida crítica da produção romanesca de Saramago com os romances históricos do século XIX. E isso comprometeria a interpretação da obra do autor que, conforme a estudiosa, fazia uso da relaboração do passado com 'técnica romanesca de nosso século' para refletir sobre o presente. Portanto, a leitura e interpretação de romances como **Ensaio sobre a cegueira** (1995) se deslocaria do eixo analítico do romance histórico como resgate do passado de uma nação, uma vez que características

[6] PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago". In Tânia F. Carvalhal & Jane Tuhkian (orgs.) **Literatura e História**. Porto Alegre, UFRGS, 1999.

atemporais e inespaciais impossibilitariam esse tipo de reflexão acerca da obra saramaguiana.

É importante ressaltar que Perrone-Moisés (1999) não fazia menção *a priori* ao romance histórico pós-moderno analisado pelo viés da teoria da metaficção historiográfica de Hutcheon (1991)[7].

A estudiosa estaria comparando as obras de Saramago com os romances históricos do século XIX como os de Walter Scott, ou ainda, se pensarmos num autor português, os de Alexandre Herculano. Nesse sentido, a autora, afastaria a possibilidade das obras de Saramago terem características comuns às daqueles autores, uma vez que o autor se reportaria ao passado não de maneira idealizada como um romântico, mas com técnicas de narrativa modernas e olhar crítico sobre esse passado. Contudo, se os romances de Saramago não são históricos no sentido empregado no Romantismo, já que faz uso de ironia, humor e cortes anacrônicos, como dito por Perrone-Moisés (1999, p. 102), eles também não se enquadrariam na perspectiva da metaficção historiográfica, como a estudiosa define

> Por outro lado, "os romances históricos" de Saramago coincidem, em data, com outra voga, dita pós-moderna, do romance histórico. Mas pouco têm a ver com essa moda. Os "romances históricos" da pós-modernidade respondem a uma demanda de entretenimento e de turismo no tempo passado. O que os romancistas históricos pós-modernos reivindicam como novidade é , na verdade, ou anterior à modernidade, ou conquista desta. Suas técnicas, no que se refere à narração, à descrição, a caracterização das personagens e os diálogos são frequentemente as do século 19. Quanto às inovações, elas aí aparecem desprovidas de significação. A introdução de anacronismos, a paródia, o pastiche ou colagem de documentos são aí gratuitos, meras gracinhas do narrador. Sob pretexto da morte das ideologias e do fim dos grandes relatos, os romancistas ditos pós-modernos se permitem deixar a estrutura e a significação de suas obras mal definidas, mal amarradas, mal acabadas, confundindo obra aberta com obra escancarada. Nada disso ocorre na obra de Saramago, e é por isso que ele pode ser caracterizado como um grande romancista moderno, usando-se o termo "moderno" não no sentido pós-moderno de "superado", mas no sentido de uma reescritura e perlaboração da modernidade, buscando chegar às suas últimas consequências, tal como o propõe Lyotard (1988). O que, em Saramago, é moderno se resume em

[7] HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

> palavras ausentes no vocabulário pós-moderno: projeto, construção, valor, moral.

Diante disso, ao menos pela óptica de Perrone-Moisés, a obra de Saramago não teria relação nem com o romance histórico do século XIX nem com o romance histórico pós-moderno do final do século XX. Isso demonstra que nem toda a crítica acadêmica comungava naquele momento do mesmo posicionamento crítico sobre a obra saramaguiana.

Para Perrone-Moisés (1999), Saramago se distanciaria da ausência de valores comuns, proposta assumida pela perspectiva pós-moderna que vislumbraria a fragmentação e a morte da História como grande narrativa da humanidade, uma vez que sua obra anunciaria um conjunto de elementos como projeto, construção, valor e moral que não seriam encontrados nas obras pós-modernas.

Mesmo havendo quem discorde do conceito de romance histórico atribuído à obra de Saramago antes e após a publicação de **Ensaio sobre a cegueira** em 1995, como parece ser o caso de Perrone-Moisés (1999, p. 106), como se demonstrou, já que para a autora "**Ensaio sobre a cegueira** não é um romance histórico, mas pode ser lido como um romance de antecipação, que relata um momento presente-futuro da humanidade.", parte considerável dos trabalhos acadêmicos é orientado nesse sentido, tanto quando se apegam à linha da metaficção historiográfica, o que ocorre com maior frequência, quanto no momento em que assimilam as fases empregadas pelo autor para denominar sua obra, o que seria menos estudado.

No primeiro caso, esse fato seria ressaltado até mesmo por quem é especialista na área, como é o caso da estudiosa Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 109)[8], que afirma que "O debate sobre os limites entre os discursos da ficção e da história há muito se tornou tema recorrente na leitura dos romances de José Saramago". Assim como Perrone-Moisés (1999), que via nesse viés um tema clássico de dissertação, Silva (1989) admite que os estudos acerca da relação entre História e ficção na obra de Saramago são recorrentes.

[8] SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de Portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

Para exemplificar, foram selecionados alguns títulos e alguns autores de dissertações de mestrado e teses de doutorado que seguem essa linha, tais como **Ficção e história em O ano da morte de Ricardo Reis** (2002), de Haidê Silva, dissertação de mestrado orientada pela Profª. Drª. Lilian Lopondo da FFLCH-USP, que no resumo aponta para a conclusão de que "a multiplicidade de vozes narrativas garante o testemunho daqueles que foram excluídos do processo histórico e, portanto, a ficção, nesse romance, é o meio através do qual a História pode ser contada do ponto de vista dos vencidos e não dos vencedores." (SILVA, 2002, s/n); **Identidades em Saramago***: a busca do eu,* de Vanessa da Costa, tese de doutorado orientada pela Profª. Drª. Marlise Vaz Bridi da FFLCH-USP, que mostra "como o narrador reconstrói a história de Portugal elegendo a ficção como o verdadeiro fato histórico ao desconstruir a História oficial." (COSTA, 2008, s/n); e **História e poder: uma leitura de 'Levantado do Chão'***,* de Camile Carolina Pereira da Silva Tesche (2007), dissertação de mestrado orientada pela Prof. Drª. Mônica Simas da FFLCH-USP, cujo objetivo entre outros era o de "compreender as articulações entre os discursos e as práticas, bem como notar as articulações entre História e Ficção." (TESCHE, 2007: s/n).

Inúmeras teses e dissertações poderiam ser citadas, já que, como foi dito por Perrone-Moisés (1999) e Silva (1989), essa leitura da obra de Saramago é clássica e recorrente. Entretanto, esses exemplos já são suficientes para demonstrar o quão forte é essa linha de estudo da obra do autor.

Cabe ressaltar que alguns desses trabalhos englobam tanto a primeira década de produção dos romances de Saramago como a segunda etapa a partir de **Ensaio sobre a cegueira**, ainda que a maioria tenha, como ponto de partida, os romances ditos históricos, da fase da estátua, como designado pelo autor. É importante dizer também que, dentro dessa perspectiva, os autores não parecem fazer distinção entre as fases da obra de Saramago. O que há em comum nesses trabalhos é que a maior parte deles vê a ficção como uma possibilidade de correção e de reconstituição da História oficial portuguesa e/ou ocidental, e nisso enxergam a possibilidade de alteração do presente-futuro da sociedade ao menos na ficção.

O segundo caso ocorre quando a crítica segue a orientação do autor e segmenta a obra em duas fases conhecidas como fase da estátua e fase da pedra. Essa abordagem é menos recorrente.

Encontrou-se apenas um trabalho que segue essa linha, como é o caso da tese de Ferreira (2004), intitulada **Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago***,* que considera parte da obra de Saramago com características de viés histórico-nacionalista de abordagem de temas mais localizados nas questões sociais e políticas de Portugal e outra parte como fase universal em que a temática se volta para questões mais amplas da condição humana na contemporaneidade.

Em sua obra, Ferreira (2004, p.11) enfatiza a fase universal que, conforme a estudiosa, englobaria os romances **A caverna** (2000), **Ensaio sobre a cegueira** (1995) e **Todos os nomes** (1997). Partindo da análise comparativa entre essas duas fases, baseada *a priori* no romance para ela nacionalista **A jangada de pedra** (1986), a autora busca entender as semelhanças e diferenças entre um período e outro da obra de Saramago. Em suas palavras, o foco de sua tese estaria no "exame detido de um romance da fase mais nacional, **A jangada de Pedra**, contraposto a uma trilogia romanesca da fase mais universal, compreendendo **Ensaio sobre a cegueira**, **Todos os nomes** e **A caverna**".

No entanto, tal delimitação temporal e estilística da obra saramaguiana esbarraria novamente em uma dificuldade crítica posta pelo autor com a publicação de suas obras derradeiras em vida **A viagem do elefante** (2008) e **Caim** (2009).

Pode-se dizer que essas obras configurariam a volta do escritor ao resgate histórico e/ou nacionalista que o havia consagrado em seus primeiros romances? O que se percebe é que Saramago soube, de maneira criativa, confundir mais uma vez parte da crítica acadêmica, que já havia segmentado esteticamente seus romances em duas fases delimitadas: a primeira como romance histórico e/ou nacionalista, e a segunda como universal. Com isso, também contrariava a visão que tinha acerca de sua obra em 1999 no discurso proferido em Turim, que dividia sua obra nas fases por ele designadas como estátua (histórica e/ou nacionalista) e pedra (universal).

Além disso, é importante ressaltar que parte de sua produção literária anterior à publicação de **Memorial do Convento** (1982), romance que marcaria o início da fase da metaficção historiográfica e nacionalista foi fundamental para o entendimento da linha estética adotada por Saramago posteriormente, como assinala Costa (1997, p. 221)[9]

> é esta mistura de efeitos surrealistas com o discurso ideológico da literatura participante o que nos permite observar em *O ano de 1993* um estatuto de antecipação, em relação à obra do escritor, do realismo maravilhoso, que em si reúne crítica e imaginário, que se obviará num bom número dos seus romances da década de 1980.

Desse modo, torna-se inviável e injusto para consideração estética de seus escritos levar em conta apenas os romances da fase conhecida como metaficcional historiográfica ou da fase dita universal.

Torna-se necessário perambular pela obra de Saramago em seus diversos períodos, antes dos romances de 80, por exemplo, para tentar encontrar nela elementos que possam dar informação tanto a respeito da constituição de um discurso comum como sobre a construção de um projeto estético também comum no decorrer de, pelo menos, duas décadas e meia – de 1969 a 1995 – de sua produção literária.

Sendo assim, não se deixará de considerar como foram feitas até o momento todas as linhas de força de estudo da obra de Saramago. Vê-se que todas são fundamentais para a busca do entendimento da complexidade discursiva de seus textos e para a busca de um denominador comum que perfaça a maior parte de sua obra.

Tem-se ciência da importante contribuição dada por todos os estudiosos mencionados anteriormente nesse trabalho, quer eles sigam a linha da metaficção historiográfica, quer eles discordem dessa perspectiva de estudo, e ainda, quer assimilem a divisão da obra em duas fases – da estátua e da pedra – como sugerida por José Saramago.

Entende-se que todas essas perspectivas são importantes para a reflexão crítica sobre o conjunto dos textos saramaguianos.

[9] COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

Entretanto, tem-se como objetivo propor, singelamente, uma linha de reflexão sobre a obra de Saramago que sirva para agregar outra perspectiva de entendimento do discurso literário do autor.

Para tanto, estudar-se-ão obras anteriores à estabelecida fase da estátua dos romances ditos históricos como é o caso das crônicas escritas e publicadas em jornais *A capital* e *Jornal do Fundão* entre os anos de 1969 e 1972 e reunidas na obra **A bagagem do viajante** (1996). Posteriormente analisar-se-á um romance da fase histórica ou fase da estátua: **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988). Por último, será analisado o romance tido como mais importante da sugerida fase de pedra ou universal, que é **Ensaio sobre a cegueira** (1995).

O objetivo, com isso, é o de buscar linhas de força comuns entre obras de épocas e de fases distintas que estejam sedimentadas em um mesmo tipo de construção discursiva, independente do gênero – crônica e romance histórico ou universal – e da fase em que esses textos foram publicados. Para tanto, a análise dar-se-á com base em três conceitos elementares para o entendimento de características comuns a obras de gêneros e momentos distintos, que são, a saber: o labirinto, o discurso e a intertextualidade.

A justificativa da presente tese repousa na necessidade de demonstrar que as obras saramaguianas são atravessadas por um mesmo modo de elaboração discursiva (labiríntico), independente do período de publicação (anos 70, 80 e 90) com base na reconstituição intertextual da imagem do labirinto com as mais variadas expressões da arte, tais como a pintura e a escultura, por exemplo.

Os conceitos de discurso e intertextualidade serão discutidos a partir das teorias do discurso literário de Mikhail Bakhtin (1997/ 2015) e de Julia Kristeva (1974), entre outros teóricos à medida que forem necessários. Entretanto, a teoria será aprofundada mais à frente.

1.1 Objetivos

Já foi traçado nas linhas anteriores o objetivo primário que é o de examinar possíveis características discursivas comuns nas obras de Saramago

de gênero e de época distintas. Faz-se necessário o estabelecimento de objetivos secundários, e não menos importantes, para a defesa da tese que é a presença de um discurso dialógico (BAKHTIN, 1997/ 2015) baseado no uso da intertextualidade (KRISTEVA, 1974) como elemento criador de um discurso literário labiríntico.

O intuito é verificar como Saramago faz uso de intertextos em obras de gêneros e épocas distintas a fim de criar efeitos labirínticos na experiência do leitor, capazes de promover o confronto e a tensão no discurso literário ao bifurcá-lo em múltiplas referências quando suspende brevemente a narrativa e, por consequência, apresenta ao leitor múltiplos caminhos de assimilação do sentido com o objetivo de levá-lo, bem como o narrador e as personagens, à reflexão da realidade concreta a partir da realidade ficcional.

Buscar-se-á entender de que modo a construção de um discurso labiríntico se dá e de que maneira seus efeitos se direcionam para a reflexão do homem como ser integrante da vida em sociedade.

Procurar-se-á mostrar como as referências intertextuais às obras de arte de diversas expressões – escultura, literatura, pintura – e sua reelaboração discursiva por Saramago levam à reflexão do homem frente a problemas recorrentes na História da humanidade, da Antiguidade à Era Moderna, tais como a fome, a opressão, a violência e a exclusão social. Será demonstrado como o discurso do labirinto concebido a partir das múltiplas referências intertextuais visa a propor ao leitor, a partir do resgate histórico, a reflexão das condições da vida do homem contemporâneo, português ou não, que procura uma solução para os problemas enfrentados na contemporaneidade, tais como a privação de recursos naturais como água e alimento.

Em última instância, será analisado de que modo essas alianças intertextuais servem para indicar uma possível solução para o impasse da contemporaneidade do consumismo exagerado e do esgotamento das reservas naturais que colocariam em risco, na mundividência de Saramago, a sobrevivência das espécies, inclusive do homem. Tal solução, proposta no centro do labirinto discursivo, que é toda obra de Saramago e que o leitor pode acessar ainda que tenha que transpor alguns obstáculos, estaria na reconciliação do homem à natureza, na aceitação mútua, no amor e na união entre os homens, cujo ponto de maior culminância seria a obra **Ensaio sobre a**

cegueira que não exclui o uso da violência, na ausência de outros recursos, como o caso da violência praticada pela mulher do médico contra os agressores que invadiram o local onde estava o grupo.

1.2 Metodologia

Para que os objetivos propostos sejam atingidos, será feito um percurso analítico que se inicia com duas das crônicas reunidas na obra **A bagagem do viajante** (1996), concebidas pelo autor entre 1969 e 1972. É importante ressaltar que esses textos trazem características que foram atribuídas à obra de Saramago posteriormente, na conhecida fase universal, como a reflexão acerca do homem contemporâneo, português ou não, como ocorre na maior parte das obras publicadas depois de **Ensaio sobre a cegueira** (1995). Ainda que tais textos façam referência concreta à sociedade portuguesa, eles também propõem, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre todo e qualquer homem, o que não teria, portanto, o viés nacionalista dos romances da década de 80.

Tudo isso contrariaria a divisão feita por Saramago de sua obra nas fases estátua e pedra, pois as crônicas de **A bagagem do viajante** (1996) conteria, já naquela época, as características da dita fase da pedra ou universal**.**

Da obra **A bagagem do viajante** (1996), será analisado como Saramago constitui seu discurso com base na imagem de um labirinto que parte da condição errante da personagem José do poema de Carlos Drummond de Andrade. A personagem do poema pode ser bipartida em: José Saramago e José Júnior – homem e personagem, respectivamente – que teriam, assim como todos Josés e homens do mundo, o mesmo destino de busca do outro como uma saída possível para as escolhas que se apresentam na vida.

Saramago, então, a partir da intertextualidade, como busca do outro, com a tradição literária, bifurcaria seu texto em múltiplos caminhos, possibilidades de interpretação da vida e da arte, e, assim, refletiria sobre sua

representação da realidade, biográfica, e contextual, portuguesa, em direção à condição geral, humana.

No segundo momento, será analisada a obra **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988). Primeiramente, será seguido o percurso da personagem que se propõe como um labirinto interior devido às suas dúvidas existenciais, como a perambulação física pelo espaço da cidade de Lisboa. A partir disso, buscar-se-á as referências (inter)textuais com a obra de Herbert Quain (Jorge Luís Borges) *The God of Labyrinth,* e com autores da tradição literária portuguesa: Camões, Tomé Vieira, Eça e Pessoa.

Neste capítulo, será demonstrado como o deslocamento físico da personagem pelos pontos turísticos na cidade de Lisboa, onde se localizam as estátuas dos principais cânones da Literatura Portuguesa, contribui para a criação de um labirinto que parte da condição física, espacial da personagem para as referências intertextuais que reelaboram o sentido de textos já consolidados pela tradição literária portuguesa. Em outras palavras, no capítulo**,** analisar-se-á de que modo o diálogo intertextual de Saramago com a Literatura Portuguesa promoveria a reflexão do leitor acerca das múltiplas vozes e ideologias que constituem uma determinada sociedade em diversos momentos de sua História.

Nesse sentido, mesmo quando sua obra dialoga com a especificidade da tradição literária portuguesa, o debate que ela enseja seria sobre o homem e sua reflexão sobre o mundo que o cerca. Portanto, sua obra teria um projeto objetivo, ainda que não explicitado, que seria o de levar o homem, no caso, o leitor, à reflexão da realidade da qual ele é parte integrante. Dessa forma, o leitor estabeleceria com Ricardo Reis uma relação de catarse, uma vez que o primeiro assim como o segundo trilhariam um caminho na busca de sentido para a vida.

E esse sentido só poderia ser construído e concebido a partir de um deslocamento físico (no caso, da personagem) e intelectual (tanto da personagem como do leitor). Enfim, nesse capítulo, será demonstrado como a leitura é um exercício vital, físico e intelectual, e incessante de busca de entendimento do mundo e do outro.

Na terceira e última parte da presente análise, mostrar-se-á como o discurso labiríntico em **Ensaio sobre a cegueira** (1995) se constrói em um

diálogo entre as personagens do romance permeado de referências intertextuais com as artes plásticas, principalmente a pintura de artistas renomados da cultura ocidental dentre eles: Bruegel, Van Gogh, Goya, John Constable, Da Vinci, Rubens, Delacroix, dentre outros.

Nesta parte da tese, será analisado o diálogo entre as personagens a respeito de um sonho que uma delas teve, no qual era notado um grande quadro formado por outras telas menores cujas referências diretas ou indiretas farão compreender que se trata dos pintores mencionados anteriormente.

O objetivo no terceiro capítulo será o de demonstrar como essas relações intertextuais, formadas a partir de um discurso labiríntico, pois não se trataria de um discurso linear, mas repleto de idas e vindas, digressões, criariam um sentido que ultrapassaria a realidade ficcional e chegaria ao mundo real do qual o leitor e o autor fazem parte.

Em outras palavras, será analisado de que maneira o conjunto de referências intertextuais feitas no diálogo das personagens propõe um sentido ideológico para percepção do leitor acerca da realidade histórica e contemporânea da humanidade e do mundo.

Sendo assim, o intuito é de mostrar como esses intertextos justapostos labirinticamente podem ser formadores de uma reflexão proposta pelo autor ao leitor sobre a condição humana em qualquer etapa da História, inclusive e principalmente no período contemporâneo a ambos. Isso quer dizer que poderá se verificar de que forma as referências intertextuais no diálogo das personagens do **Ensaio sobre a cegueira** (1995) formariam caminhos labirínticos que levariam o leitor à busca de um sentido que, nesse caso, diz respeito à reflexão do homem como ser integrante e participante da vida em sociedade.

Ainda no terceiro capítulo será visto que a digressão feita a partir das referências intertextuais não é definitiva, mas serve para suspender momentaneamente a narrativa que logo é retomada, e isso não afastaria o leitor definitivamente da história central que está sendo desenvolvida pelo narrador. Ademais, é importante dizer que as novas possibilidades de leitura, e dos intertextos, não anulariam as primeiras do texto de Saramago, mas acrescentariam outras possibilidades de leitura que poderiam ser realizadas ou

não pelo leitor. Entretanto isso não descartaria a inter-relação e a construção de um sentido comum entre o texto e seus intertextos.

Além de analisar a reflexão e o sentido propostos pelo percurso intertextual no diálogo das personagens de **Ensaio sobre a cegueira** (1995), buscar-se-á, em última instância, defender a ideia de que, apesar da divisão da obra de Saramago em fases, ou ainda, apesar da consideração de que seus romances sejam históricos, existiria um *continuum* estilístico, discursivo, com base na imagem do labirinto. Entretanto, essa coerência interna de seus textos tem tido pouca relevância no entendimento de sua obra.

Em entrevista a Reis (1998, p.37)[10], Saramago admitiu a existência de uma linha mestra em seus textos em períodos distintos de publicação. Isso ocorreu quando o entrevistador o questionou sobre características de seus romances já presentes em suas crônicas, como a existência de personagens naqueles primeiros textos. Saramago respondeu da seguinte maneira

> CR - Mas há personagens nas suas crónicas...
> JS - Há personagens, situações, ambientes, embriões de coisas que vieram a ser tratadas mais tarde. E contudo tudo isto ocorre não como quem vestiu o fato de treino para se preparar para a maratona que vem depois; ou sem a ideia de que, se não tivesse escrito aquelas crónicas, não viria a escrever o *Manual de Pintura e Caligrafia* ou o **Memorial do Convento**. Provavelmente o que há é o seguinte: é que não só nas crónicas, mas em tudo aquilo que foi sendo escrito, incluindo as crónicas políticas, incluindo a poesia de que se fala pouco (mas também não acho que valha a pena falar muito: é o que é e acabou-se) é possível fazer isso a que chamo as preocupações da pessoa que o autor é, independentemente de méritos estéticos. E penso que assim se observaria uma coerência, uma tentativa, um esforço para dizer e para **dizer-se** que pode ser uma espécie de *fil rouge* que acompanha toda a obra. O que provavelmente será verificável em qualquer outro autor, acho eu. (REIS, 1998, p. 37)

Viu-se anteriormente que o romancista havia dividido sua obra em duas fases: estátua e pedra, no discurso proferido em Turim, no ano de 1999. Contudo, verifica-se acima que em 1998 Saramago admitia ao entrevistador Carlos Reis a existência de características internas de suas obras de prosa e de poesia que lhe emprestariam uma ordenação lógica, uma coerência, ou como o autor denomina o *fil rouge*, que perpassaria toda a sua obra

[10] REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Editorial Caminho: Lisboa, 1998.

independentemente da qualidade estética, ou seja, do juízo de valor feito pela crítica em relação à sua obra.

Sua obra de prosa, crônicas e romances, seria construída a partir de uma unidade. Essa unidade estaria sedimentada na intertextualidade e na (des)organização de referências, na concepção de uma temática e de um discurso promotores da reflexão do leitor acerca da realidade concreta. É isso que se buscará provar no desenvolvimento do trabalho.

1.3 Pressupostos teóricos

Torna-se necessário, nesse momento, explicitar o embasamento teórico dessa tese. Três serão os conceitos norteadores do trabalho, a saber: o labirinto, o discurso e a intertextualidade. Com base no exame dessas três ideias, fundamentar-se-á a análise do fio condutor que sustentaria a obra de José Saramago, criando a unidade que pode ser encontrada na maior parte de seus textos. Independente do período em que vieram a lume, essa unidade se dá a partir da imagem do labirinto.

Primeiramente, trabalhar-se-á com o conceito do labirinto que, na obra do autor, pode tanto ser localizado na sua temática[11] ou no seu discurso, como se propõe na presente tese.

Conforme Peyronie (1997, p. 556)[12]

> O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado, e foi por isso que se tornou uma das representações mais fascinantes dos mistérios do sentido. O que se entende, propriamente, quando recorremos à imagem do labirinto e o que essa imagem permite dizer? A resposta tem variado incessantemente com as épocas, pois, além desse mínimo de consenso que existe em torno da figura como construção tortuosa que se destina a desorientar as pessoas, o labirinto continua um desafio à imaginação, e suas implicações ainda estão por ser descobertas.

[11] Como foi analisado em nosso livro: GOMES, Murilo de Assis Macedo. **Entre as trevas e a luz: o percurso labiríntico em Todos os nomes de José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2011.

[12] PEYRONIE, André. “Labirinto” p. 555-581 In: BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de mitos literários***.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Pode-se verificar que, de acordo com o estudioso, a imagem do labirinto pode ser contextualizada a partir da época em que está sendo utilizada e/ou analisada, já que para Peyronie (1997) haveria na imagem apenas um consenso mínimo em relação ao sentido que tem de desorientar as pessoas por caminhos tortuosos. O fato de a imagem do labirinto ser passível de contextualização ajudaria a entendê-la de maneira distinta a cada vez que for referida na obra de José Saramago. Isso quer dizer que, ainda que a imagem do labirinto, tanto na temática quanto no discurso das obras do autor, criasse uma unidade, como já foi afirmado, tal imagem temática e discursiva deveria ser lida conforme o contexto de produção da obra em análise.

Sendo assim, a imagem do labirinto pode ser tanto específica, conforme o sentido particular de cada obra, como geral, no que diz respeito à obra saramaguiana em seu conjunto.

Quando se estiver fazendo referência à imagem do labirinto (temática e discursiva) das três obras (**A bagagem do viajante** - 1996, **O ano da morte de Ricardo Reis** – 1988, e **Ensaio sobre a cegueira** - 1995), será levado em consideração a particularidade da imagem do labirinto em cada obra, sem, contudo, deixar de fora o sentido amplo que a imagem discursiva tem como elemento que empresta coerência a toda e qualquer obra de Saramago.

Em outros termos, empregar-se-á o conceito de imagem do labirinto como uma figura mental prevista por Peyronie (1997) que pode ser construída por José Saramago de maneira diversa, levando em consideração o contexto de produção de cada texto, em cada momento da sua obra, tanto no plano temático quanto no plano discursivo, mas que estaria presente na maior parte de seus textos como elemento de ligação entre eles.

Dessa forma, cada imagem labiríntica teria um sentido dentro do universo narrativo de cada obra. Por exemplo, nas crônicas analisadas de **A bagagem do viajante** (1996), Saramago construiria suas primeiras relações biográficas e intertextuais com tal imagem nas referências feitas a obras distintas, como ao poema José, de Drummond e à estátua de Pietro Barbino nos jardins de Boboli em Florença, como será analisado.

N'**O ano da morte de Ricardo Reis** (1988), o labirinto, como será visto, estaria associado às relações intertextuais do texto com as obras de Borges e Pessoa, principalmente, mas também pode ser transposto para a condição do

homem frente às escolhas que devem ser feitas ao longo da vida, como no caso da personagem Ricardo Reis, que se depara a todo instante com dúvidas existenciais, quando tem de decidir se fica em Portugal ou volta ao Brasil, se deve lutar pelo amor de Marcenda ou permanecer seduzido pelos caprichos de Lídia. Por essa perspectiva humanística, o impasse de Reis poderia representar as incertezas da vida diante dos caminhos que se bifurcam, deixando a todo e qualquer homem a possibilidade da escolha. Nesse sentido, a imagem do labirinto poderia corresponder às escolhas dos indivíduos por um caminho em detrimento de outras possibilidades.

Em **Ensaio sobre a cegueira** (1995), a imagem pode corresponder, como será analisado, tanto ao destino das personagens que se encontram cegas e perdidas e até mesmo sem possibilidade de escolha em algum momento da vida quanto ao próprio destino da humanidade diante das escolhas feitas, mas que podem não ter sido satisfatórias para a integração do homem ao mundo no decorrer da História.

Entretanto, como será visto, a obra de Saramago indicaria caminhos contrários à desintegração da vida em relação à natureza e do uso inapropriado da razão pela humanidade a partir da construção discursiva baseada no intertexto com outras expressões e vozes das Artes, indicando com esse procedimento a necessidade constante do diálogo com o outro.

Conforme Peyronie (1997, p. 556),

> A primeira tensão que o labirinto põe em cena é, por conseguinte, aquela do um e do múltiplo. (...) faz entrever a pluralidade, mas imediatamente após, oferece os meios de reduzi-la à unidade.

Desse modo, quando se trata da imagem do labirinto na obra de Saramago, inserida no seu discurso, pensa-se que a assimilação de tal imagem dialoga com um tema clássico da literatura, uma vez que a construção discursiva de seus textos se pauta nessa imagem a fim de abrir possibilidades de escolha às personagens, num primeiro momento diante dos impasses vividos, e ao leitor frente aos dilemas vividos na realidade.

Tem-se no labirinto na obra de Saramago o diálogo de cada obra isoladamente com o labirinto – imagem clássica da mitologia. Considera-se a imagem clássica como aquela que remete ao labirinto de Creta, construído por

Dedálo a mando do rei Minos onde se aprisionou o minotauro. Conforme Bulfinch (2006, p. 154)[13]

> Os atenienses encontravam-se, naquela época, em estado de grande aflição, devido ao tributo que eram obrigados a pagar a Minos, rei de Tebas. Esse tributo consistia em sete jovens e sete donzelas, que eram entregues todos os anos, a fim de serem devorados pelo Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de touro, forte e feroz, que era mantido num labirinto construído por Dédalo, e tão habilmente projetado que quem se visse ali encerrado não conseguiria sair, sem ajuda. Teseu resolveu livrar seus patrícios dessa calamidade, ou morrer na tentativa. Assim, quando chegou a ocasião de enviar o tributo e os jovens foram sorteados, de acordo com o costume, ele se ofereceu para ser uma das vítimas, a despeito dos rogos de seu pai. O navio partiu, como era de hábito, com velas negras, que Teseu prometeu ao pai mudar para brancas, no caso de regressar vitorioso. Chegando a Creta, os jovens e donzelas foram todos exibidos diante de Minos, e Ariadne, filha do rei, que estava presente, apaixonou-se por Teseu, e este amor foi correspondido. A jovem deu-lhe, então, uma espada, para enfrentar o Minotauro, e um novelo de linha, graças ao qual poderia encontrar o caminho. Teseu foi bem sucedido, matando o Minotauro e saindo do labirinto. Levando, então, Ariadne, ele regressou a Atenas, juntamente com os companheiros salvos do monstro. Durante a viagem, pararam na Ilha de Naxos, onde Teseu abandonou Ariadne, deixando-a adormecida. A desculpa que deu para tratar com tanta ingratidão sua benfeitora foi que Minerva lhe apareceu num sonho ordenando que assim o fizesse.

Nesse caso, as personagens de Saramago vivenciariam condição semelhante a de Teseu, que tinha de buscar uma saída do labirinto para garantir sua sobrevivência. A imagem do labirinto cretense seria uma referência literária clássica na obra de Saramago, bem como de inúmeros escritores ao longo dos séculos. Contudo, é importante ressaltar que cada autor a reconstituiria e a reatualizaria a sua maneira.

Como afirma Bachelard (1990, p.178)[14], fazendo referência ao labirinto: “todo grande escritor individualiza as grandes imagens.”. Nessa óptica, o labirinto funcionaria como um arquétipo (coletivo e impessoal) que poderia ser reinterpretado de modo individual, ou seja: “Cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição

[13] BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
[14] BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal.” (BACHELARD, p. 174, 1990).

Sendo assim, poder-se-ia afirmar que haveria, na obra de Saramago, a construção de um labirinto individual próprio de seu discurso literário inspirado intertextualmente em suas leituras dessa “imagem fundamental” que podem estar relacionados ao mito clássico de Teseu, como visto acima, ou ainda a outras referências da escultura, da literatura e da pintura, que ajudariam a compor sua imagem individual do labirinto.

Na perspectiva do labirinto mitológico clássico, visto anteriormente, ficaria não apenas a referência direta a personagens tais como Teseu e Ariadne como ocorreu, por exemplo, no romance **Todos os nomes** (1997), mas a ideia do caminho que se bifurcaria, do obstáculo a ser superado na resolução de um problema cuja solução estaria na busca do outro.

Saramago colocaria suas personagens frente a, no mínimo, duas possibilidades de caminhos diversos, ou seja, escolhas a serem feitas pelo indivíduo ou até mesmo pelo grupo, ainda que direcionados por um líder como a mulher do cego em **Ensaio sobre a cegueira** (1995). Isso ocorreria na maior parte de suas obras nas quais as personagens teriam de tomar decisões e optariam por um caminho em meio a múltiplas possibilidades. Como foi dito por Peyronie (1997), a tensão do labirinto estaria no fato de a pluralidade ter de ser reduzida à unidade, ou seja, na possibilidade de escolha apresentada ao sujeito que se defrontaria frente aos caminhos propostos pelo labirinto, tendo que escolher um dentre muitos (unidade X pluralidade).

Isso ocorreria, por exemplo, na **História do cerco de Lisboa** (1989), na qual ao editor Raimundo Silva é concedida a possibilidade de escolha de um caminho, que é o de colocar um não em um livro de História e, com isso, mudar tanto a História de Portugal quanto a sua própria história. Em **Todos os nomes** (1997), a personagem protagonista, o Sr. José, foi apresentada a uma multiplicidade de caminhos a partir do momento em que a ficha com as informações da mulher desconhecida cai em suas mãos. Tal evento mudaria a vida do pacato escriturário da Conservatória Geral do Registro Civil, pois, à medida em que ele passa a investigar a vida da mulher desconhecida, novas e outras possibilidades ou caminhos lhe são apresentadas.

Não se podem esquecer os impasses na vida de Blimunda e Baltazar, de D. João e D. Maria em **Memorial do Convento** (1982), de Ricardo Reis em **O ano da morte de Ricardo Reis** (1983), do grupo de **A jangada de pedra** (1986), de Jesus e Madalena no **Evangelho Segundo Jesus Cristo** (1992), dos cegos em **Ensaio sobre a cegueira** (1995), dos eleitores em **Ensaio sobre a Lucidez** (2004) da família de Cipriano Algor em **A Caverna** (2000), de Caim na obra de mesmo nome (2009).

Em qualquer uma dessas obras, ou até mesmo em outras que não foram mencionadas, é possível estabelecer a relação do enredo e das personagens com a imagem do labirinto, como ocorre em **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988), quando o narrador menciona a obra *The God of Labyrinth,* de Quain, pseudônimo de Borges, ou ainda, na citação direta do fio de Ariadne em **A jangada de Pedra** (1986) e em **Todos os nomes** (1997), por exemplo. Entretanto, a dúvida posta às personagens e a possibilidade da escolha de um caminho em detrimento de outros, bem como a constituição do espaço de grande parte de sua obra, são tensões próprias do universo do labirinto, como foi visto anteriormente. E isso, a princípio, por si só já estabeleceria uma unidade para a obra de José Saramago.

Todavia, o aspecto temático seria um dos pontos dessa unidade labiríntica que poderia ser encontrada na maior parte da obra de José Saramago. O outro ponto que se juntaria a esse se dá a partir da concepção do discurso literário do autor construído a partir do uso do intertexto de modo a apresentar não somente às personagens mas também ao leitor outras possibilidades ou caminhos de leitura a serem feitas na construção de um sentido para sua vida enquanto ser pertencente ao mundo e à humanidade.

Nesse sentido, a outra faceta do labirinto na obra de José Saramago ocorre a partir das relações intertextuais feitas pelos seus textos, o que apresentaria ao leitor a tensão do labirinto, ou seja, da multiplicidade, (intertextos) frente à unidade (obra de Saramago).

As referências intertextuais apresentadas ao leitor seriam caminhos, multiplicidade, que poderiam ser seguidos ou não a fim de complementarem o sentido, a unidade da obra saramaguiana. Tais pistas intertextuais poderiam indicar ao leitor o caminho correto ou errado para a assimilação da unidade (sentido geral) de sua obra. Dessa maneira, as relações intertextuais seriam

geradoras de impasse e, por consequência, da reflexão feita por cada leitor diante de outras possibilidades de interpretação do texto literário de José Saramago e do sentido que tal texto poderia estabelecer com a vida.

Sendo assim, os intertextos seriam utilizados como recurso literário que visariam à atualização e à ressignificação de textos da tradição literária, mas também inseririam com isso novas possibilidades de leitura das obras de Saramago em seu conjunto.

Além disso, os intertextos referidos seriam fundamentais para o entendimento da condição do homem histórico e contemporâneo e das opções de escolhas a serem realizadas pelo homem que se apresenta na figura do narrador, da personagem, do autor e do leitor na medida em que cada um desses elementos se relaciona com o outro (os dois primeiros através da construção narrativa no plano ficcional; já os dois últimos na aproximação entre a ficção e a realidade concreta), quer dizer, na comparação entre o que se passa na narrativa e o que poderia se passar na vida, como será visto nas análises.

Desse modo, a literatura de Saramago poderia ser vista como integradora do homem (narrador, personagem e leitor) à vida em seu sentido mais pleno, possibilitando a ele a chegada ao centro do labirinto em meio ao caos imposto por uma ideologia dominante que tenta retirar do homem a possibilidade de sonhar.

Conforme Peyronie (1997, p. 565), o labirinto pode representar simbolicamente a “imagem dos enganos do mundo que se deve aprender a desfazer”, alem de poder “tornar-se o caminho simbólico de muitos outros conhecimentos.” Diante disso, pode-se compreender que, ao apresentar ao leitor intertextos, em seu discurso literário, que se relacionam diretamente com o sentido de seu texto, Saramago lhe indicaria os caminhos simbólicos, labirínticos, que levariam a outros conhecimentos, ou seja, a outras interpretações textuais, em sentido amplo tanto verbal como não verbal, acerca da vida do homem em sociedade em quaisquer épocas da História.

Portanto, o intertexto, em sua obra, está em consonância com o labirinto enquanto percurso de leitura que não só reelabora textos conhecidos da tradição cultural, mas os integra como elementos geradores de tensão que abrem outras perspectivas a respeito do homem como ser social. Em outras

palavras, os textos de Saramago apresentam ao leitor, a partir de um labirinto simbólico e discursivo de referências intertextuais, outros conhecimentos (visões de mundo de cada pintor, escritor, escultor etc.) sobre a vida do homem em sociedade.

Portanto, o labirinto em sua obra pode ser temático, com referências diretas à imagem clássica e mitológica do labirinto, como também pode se constituir como construção discursiva de um percurso de leitura que se propõe como um labirinto simbólico de referências intertextuais não relacionadas propriamente à imagem do labirinto, mas à condição humana ao longo da História. E é dessa construção simbólica do discurso enquanto labirinto que se tratará na presente tese.

Para tanto, faz-se necessário, entender os conceitos de intertextualidade e de discurso literário que estão diretamente relacionados com a concepção do labirinto como unidade estilística que perpassa o conjunto da obra de José Saramago.

Segundo Kristeva (1974, p. 64)[15],

> todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.

Levando em consideração o conceito de intertextualidade discutido por Kristeva (1974), pode-se deduzir que a linguagem literária se constitui a partir do diálogo que estabelece com outros textos da tradição, o que na visão da estudiosa tornaria o texto literário um mosaico de citações.

Isso quer dizer que a intertextualidade pode se apresentar na linguagem poética na superfície do texto como em sua profundidade dependendo do grau de absorção e transformação feita por cada autor. Sendo assim, cada autor poderia fazer uso do intertexto a sua maneira, ou seja, construir seu mosaico de citações de forma singular a fim de poder criar, assim, seu próprio discurso, apesar de a ideia de intersubjetividade ser substituída pela intertextualidade na teoria de Kristeva (1974), como foi dito por ela.

Ainda de acordo com Kristeva (1974, p. 63),

[15] KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

> Estudar o estatuto da palavra significa estudar as articulações desta palavra (como complexo sêmico) com as outras palavras da frase, e encontrar as mesmas funções (relações) ao nível das articulações maiores. Face a esta concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, é necessário definir, primeiramente, as três dimensões do espaço textual, onde vão se realizar as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas. Essas três dimensões são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Com base nas três dimensões da palavra, que são consideradas por Kristeva (1974) como sujeito (escritor), destinatário (leitor) e contexto (orientações diacrônicas e sincrônicas da palavra no texto), buscar-se-á estudar o modo como se configura o espaço textual na obra de José Saramago, capaz de constituir uma unidade discursiva labiríntica comum à maior parte de seus textos, que se desenvolve a partir do diálogo permanente que o autor estabelece com uma multiplicidade intertextual.

Ainda que, como havia sido mencionado por Kristeva (1974), a relação entre os eixos horizontal (escritor e leitor) e vertical (contexto) faça parte de toda e qualquer palavra poética (literária), o intuito da presente tese é verificar o modo como a relação entre esses eixos é construída na obra saramaguiana.

Em outras palavras, o objetivo é verificar de que modo o diálogo entre o escritor, o leitor e o contexto é capaz de criar um universo discursivo único que atravessa toda sua obra, que tem o labirinto como imagem principal desse discurso. O labirinto se constituiria, conforme Peyronie (1997), como espaço do discurso gerador da tensão, o que possibilitaria ao leitor saramaguiano a escolha por um ou outro caminho de construção de sentido frente à multiplicidade de intertextos justapostos pelo autor-narrador.

Dentre esses caminhos de interpretação das citações poderá haver desde o reconhecimento do intertexto referido até a busca da relação de sentido entre o intertexto e o texto de Saramago. Outro aspecto relevante acerca da imagem do labirinto no discurso, como será mostrado adiante, é o fato de os intertextos serem utilizados também para breve suspensão da narrativa, que fariam com que o leitor refletisse sobre sua própria realidade, e

retomasse, sem prejuízo, o caminho da leitura da narrativa principal na busca de um sentido da obra e da vida, ou ainda, do centro do labirinto.

Desse modo, o diálogo promovido entre o texto de Saramago e os textos exteriores, das mais distintas mundividências, tem, como se verá, uma função discursiva, que é a de promover a reflexão do leitor sobre a vida do homem em sociedade e também sobre sua própria vida diante da realidade.

A obra saramaguiana, como qualquer outra obra literária, se constrói a partir do diálogo entre as três dimensões vistas anteriormente, do sujeito da escritura, do destinatário e do contexto. Entretanto, o modo como esse diálogo ocorre cria um discurso inspirado na imagem do labirinto, cujo princípio é o de propiciar a reflexão da realidade a partir de múltiplas citações (visões de mundo) a respeito dos temas desenvolvidos por sua obra, dentre eles: a História, a política, a religião, a filosofia, a autorrealização etc.

A imagem do labirinto ocorre, primeiramente, no impasse na vida das personagens, como já foi dito, que tem de fazer escolhas em determinado momento da vida. Todas as personagens de Saramago sairiam em busca de algum sentido para a vida. Por isso suas obras estariam repletas de viagens tanto exteriores, no espaço, como interiores, no indivíduo.

Posteriormente, tal imagem se inseriria no plano discursivo, uma vez que Saramago apresentaria ao leitor cosmovisões distintas a partir das referências intertextuais, indicando-lhe mais de um caminho interpretativo a ser seguido para a busca do entendimento do homem e da vida.

O leitor, uma vez confrontado diante de mais de uma possibilidade de apreensão do fictício e do real, teria de fazer escolhas, assim como as personagens, que o levaria à construção de um sentido maior em relação a sua condição de homem da contemporaneidade.

Isso se pode verificar, como se mostrará adiante, na preferência de Saramago pela relação do seu texto a intertextos (telas e esculturas) que possibilitem a capacidade do leitor de reconhecê-las com uma narrativa que também pode ser contada com base no real experimentado por ele.

As obras referidas pelo narrador ao longo do enredo estariam *a priori* relacionadas a uma concepção clássica da arte em que a pintura ou escultura poderiam ser consideradas uma representação do real, capazes, então, de

narrar um fato por si só, ainda que inspiradas na realidade do mundo exterior à obra.

Para Kristeva (1969, p.356-357), na obra **História da linguagem**, uma das concepções da arte pictórica diz respeito a essa possibilidade de representação do real

> Numa concepção clássica da arte, a pintura é considerada como uma representação do real, face ao qual se encontraria na posição de espelho. Ela *conta* ou *traduz* um facto, uma narrativa realmente existente. Para essa tradição, utiliza uma linguagem particular de formas e de cores que, em cada quadro, se organiza num sistema baseado no signo pictural.

Nessa perspectiva, a pintura clássica se transformaria num texto narrativo, na medida em que se organizaria a partir de um código pictórico para tentar representar algum evento do real. Ou ainda "o código do quadro articula-se sobre a história que o rodeia e produz assim o texto que o quadro constitui." (KRISTEVA, 1969, p. 358).

Kristeva (1969) lembra que, a partir da obra de Cézanne, haveria uma modificação na estrutura da linguagem pictural em que o quadro como representação de um objeto pintado deixaria de existir e o artista passaria a considerar o conjunto das formas produzidas e transformadas em toda a sua diversidade. Nessa óptica, o quadro já não seria um objeto, pois a tentativa de representação do real no quadro seria substituída pela produção da tela.

De acordo com Kristeva (1969, p. 359), "podemos opor ao quadro – estrutura fechada atravessada pela língua – a pintura – processo que atravessa o objecto (o signo, a estrutura) por ele produzido". Nesse sentido, o quadro seria atravessado por palavras (língua), já que, numa concepção clássica da arte, os fatos do quadro representariam eventos da realidade concreta, contariam uma história por si só, enquanto que a pintura moderna romperia essa capacidade de representação do real da pintura, uma vez que na tela não seria mais possível se reconhecer o dizível. Isso quer dizer que "a pintura tornou-se um processo de produção que não representa nenhum signo nem nenhum sentido" (KRISTEVA, 1969, p. 359). Ou ainda,

> a pintura (moderna) faz calar a linguagem verbal, que habitualmente se acrescentava ao quadro (clássico) que

> pretendia representação. Diante de uma pintura, os fantasmas desaparecem, a fala cala-se. (KRISTEVA, 1969, p. 360).

Nessa explanação, pode-se verificar que haveria pelo menos duas concepções de arte distintas. A primeira falaria sobre a arte como representação da realidade concreta experimentada por todos. Nessa concepção clássica, o quadro apareceria como um objeto (imagem) de um referente no exterior (real), por exemplo, a pintura de paisagens ou de pessoas. Já na segunda ideia, a pintura deixaria de ser objeto (imagem) de um referente do mundo (exterior, real) e, por isso, romperia com a linguagem verbal, uma vez que não faria nenhuma representação de objetos exteriores a ela mesma. As duas concepções demonstram que a arte tanto pode querer representar o real quanto romper com ele, conforme o entendimento e a opção feita pelo artista.

Contudo, é inegável que os dois modos de apreensão da arte se manifestariam paralelamente ainda na contemporaneidade e ambos teriam aceitação de público e de crítica. Isso quer dizer que uma possibilidade não excluiria a outra. É interessante notar que o hiper-realismo, por exemplo, ganha força a partir da década de 60 nos Estados Unidos, contrariando a arte abstrata em voga. Entretanto, as duas linhas de força coexistem, tanto a tradicional quanto a de vanguarda.

Fez-se esse parêntesis para se chegar à concepção de arte apresentada por Saramago em sua obra. Constata-se que o romancista português dialoga principalmente com a arte considerada clássica e tradicional, como será demonstrado nas análises feitas nos capítulos seguintes. Entretanto, haveria uma razão para isso, que é o fato de Saramago integrar em sua narrativa, a partir do intertexto, outras breves narrativas, contadas em telas e esculturas, por exemplo, que, de algum modo, se distanciam e se aproximam simultaneamente da história fictícia de suas personagens e da História do homem em sociedade.

Nessa perspectiva, José Saramago seria um contador de histórias e, por essa razão, procuraria nos objetos artísticos (telas e esculturas) uma história para contar. Essas histórias encontradas nas obras de arte, assim como as suas narrativas, formariam em conjunto, no mínimo, o duplo de um simulacro do real. Desse modo, o discurso literário na obra do romancista português

criaria uma espécie de caleidoscópio, no qual as imagens referidas intertextualmente são reduplicações, releituras de simulacros da realidade, uma vez que o quadro, ainda que se coloque como representação do real, não conseguiria realizá-la plenamente, pois conforme Kristeva (1969, p. 358),

> Nesse <tornar-se texto> do quadro, compreendemos que o quadro (e por conseguinte o signo icónico) não representa um real, mas um <simulacro-entre-o-mundo-e-a-linguagem>, no qual se baseia toda uma constelação de textos que se recortam e se associam numa leitura do dito quadro, leitura que nunca está terminada. Aquilo que se julgou ser uma simples representação revela-se como uma destruição da estrutura representada no jogo infinito das correlações da linguagem.

Seguindo essa ideia, poder-se-á verificar que os caminhos de interpretação de um simples quadro como recorte da realidade poderiam levar o leitor do quadro (Saramago) e o leitor de sua obra (que se apresenta como texto) a outros textos a ele relacionados. Portanto, a leitura do texto que o quadro encerra advém de uma

> encruzilhada de significantes, e as suas unidades sintácticas e semânticas remetem a outros textos diferentes que formam o espaço cultural da leitura. Decifra-se o código do quadro atribuindo a cada um dos seus elementos (as figuras, as formas, as posições) um ou vários sentidos que lhes poderiam ter sido dados pelos textos (tratados filosóficos, romances, poesias, etc.) evocados no processo de leitura. (KRISTEVA, 1969, p. 358).

Sendo assim, quando a obra de José Saramago faz referência a pinturas clássicas de artistas consagrados, tais como Bruegel, Van Gogh, Goya, John Constable, Da Vinci, Rubens, Delacroix e também de artistas não canônicos, seu texto traria simultaneamente sua leitura dessas obras como a leitura que aqueles artistas faziam do mundo real que os circundava. Saramago, então, apresentaria ao leitor ‘outros textos diferentes que formam o espaço cultural da leitura’, tanto daquelas pinturas como de sua obra, em uma ‘encruzilhada de significantes’, que propõem ao leitor significados diversos e simulacros do mundo real vivido também pelo leitor.

É nesse processo de leituras duplicadas e reduplicadas em que Saramago lê o duplo, o simulacro do real de outros artistas e transmite sua interpretação dessas pinturas a seu leitor que, por sua vez, lê essas referências

do real já reduplicadas (pintores e Saramago) que se constrói a unidade de sua obra que se denomina discurso labiríntico.

Sabe-se que o trânsito desse discurso se dá a partir das referências intertextuais construídas pela narrativa saramaguiana como feito por todo texto literário. Todavia, o que difere sua obra de todo e qualquer texto produzido a partir de uma "constelação de textos" no processo intertextual é o fato de Saramago mostrar, através do narrador (percurso discursivo) ou das personagens (percurso temático) que a leitura é também um processo de escolhas feitas pelo sujeito conforme suas condições individuais, culturais e de conhecimento de mundo relacionadas ao contexto no qual ele está inserido. Desse modo, Saramago demonstraria a sua interpretação da História coletiva (do Homem) e pessoal (de um artista) a partir de outras interpretações do real sem, contudo, tirar do leitor sua autonomia para construir o seu próprio caminho, que tanto pode ser acertado, caso corresponda às expectativas criadas pelo narrador, como pode ser errático por se abrir para a construção de outros sentidos (caminhos) válidos, mas não erradas, caso se distancie delas. Sendo assim, sua obra se abriria a múltiplas possibilidades de interpretação da realidade, a partir das relações intertextuais, sem abrir mão de sua interpretação do mundo também como uma possibilidade dentre muitas. Por essa óptica, o conhecimento e a verdade seriam provisórios e passíveis de construção a partir da busca e do diálogo com o outro.

Nesse sentido, ao leitor da obra saramaguiana caberia interpretar o real a partir da leitura e da interpretação de vários simulacros apresentados a ele. O primeiro seria a ficção de Saramago como interpretação do autor da realidade; os outros simulacros se constituiriam a partir das referências intertextuais a pinturas, a esculturas, etc. Nesse último caso, haveria, no mínimo, uma duplicidade de interpretação da realidade, uma vez que José Saramago reinterpretaria obras de arte que, por si só, já se constituiriam como interpretação da realidade do mundo e até mesmo de outras obras de arte. Desse modo, o autor indicaria, com sua obra labiríntica, que a busca do conhecimento, ou ainda, a chegada ao centro do labirinto, dependeria da capacidade do sujeito em estabelecer o contacto através do diálogo com o outro.

Daí a importância das relações intertextuais em sua obra como constructo de um discurso que se quer labiríntico, na medida em que se orienta em direção ao entendimento do mundo real pelas perspectivas de outrem. Como tais perspectivas são diversas, seu discurso literário se bifurcaria em múltiplas direções, como ocorre em um labirinto, apresentando ao leitor mais de uma possibilidade de interpretação sobre os mesmos fenômenos que afetaram e afetam o homem.

A busca do entendimento da vida do homem em sociedade, sob esse ponto de vista, é construída, como será mostrado, a partir da aproximação do olhar do outro. Por isso, o tema da viagem é tão explorado na obra de Saramago, pois essa viagem leva sempre ao outro. Ela pode tanto ser das personagens, Baltazar e Blimunda; Ricardo Reis; Joana Carda e seu grupo; Jesus Cristo; A mulher do médico e seu grupo, em direção ao outro e ao entendimento de si próprio que esse outro pode lhe trazer em meio a um mundo que se configura como um labirinto no qual há inúmeros caminhos, como também remeter à viagem feita pelo leitor da obra saramaguiana que se depara com “uma constelação de textos que se recortam e se associam numa leitura” (KRISTEVA, 1969, p. 358) acerca da realidade.

Viu-se, conforme Kristeva (1974), que o estatuto da palavra poética se baseia em três dimensões, que são: sujeito da escritura, destinatário e contexto. Ademais, observou-se também que essas três dimensões estabeleceriam entre si um diálogo constante, o que, por sua vez, geraria a noção de intertextualidade como a tensão, o cruzamento, de uma palavra/ texto, com outras palavras, textos. Ocorre que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) de Kristeva (1974) estão diretamente relacionados aos eixos de diálogo e ambivalência de Bakhtin. Segundo Kristeva (1974, p. 64),

> Em Bakhtine (...) os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.

Sendo assim, pode-se observar que o conceito de intertextualidade de Kristeva (1974) está imbricado à ideia do dialogismo presente na teoria de

Bakhtin, como afirma a própria estudiosa. Portanto, cabe situar o conceito de discurso dialógico, conforme o pensamento de Bakhtin.

Na obra **Teoria do romance I: A estilística**, Bakhtin (2015, p. 51) se refere ao prosador da seguinte maneira

> Para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes de sua prosa ficcional são imperceptíveis, "não ecoam".

Nota-se que, para Bakhtin (2015), o prosador (romancista, neste estudo) se concentra na captação das diversas vozes sociais para que, a partir delas, possa fazer ecoar a sua própria voz. Desse modo, o prosador apareceria como uma espécie de maestro que orquestraria os heterodiscursos[16] que transitam no meio social e, a partir da tensão de vozes distintas, revelaria a sua própria voz. Isso ocorreria na obra de José Saramago, principalmente, quando o autor faz uso do intertexto com o propósito de incorporar em sua narrativa outras vozes sociais sincrônicas e diacrônicas acentuadas por sua própria voz como leitor, intérprete de outros textos.

No entanto, é preciso ressaltar que de acordo com Bakhtin (2015, p. 51), "A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso", ou seja, "todo discurso da prosa extraliterária – discurso do dia a dia, o retórico, o científico – não pode deixar de orientar-se 'dentro do que já foi dito', 'do conhecido', 'da opinião geral', etc.".

Desse modo, está-se examinando também a orientação dialógica do discurso na obra de José Saramago, já que todo e qualquer discurso se constrói a partir da palavra do outro.

Entretanto, o intuito é o de verificar como a intertextualidade, que também acaba seguindo essa orientação dialógica do discurso, se constrói na obra de José Saramago a partir de um conjunto de referências que unifica toda

[16] Na recente publicação do livro de BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015, o tradutor Paulo Bezerra preferiu traduzir a palavra russa *raznorétchie* por heterodiscurso no lugar de heteroglossia ou plurilinguismo, expressões já consagradas em traduções anteriores da obra de Bakhtin no Brasil. O termo heterodiscurso, conforme Bezerra (2015), é formado a partir de *ráznie* (diversos) e *riétchi* (discursos, falas), que estaria mais próximo "do fio condutor de toda reflexão bakhtiniana" (p. 12) diferentemente do termo "heteroglossia", que se distanciaria da ideia da diversidade de discurso proposta pela teoria de Bakhtin.

sua obra em torno da imagem do labirinto que tanto pode se relacionar com a sua temática como com sua construção discursiva. Para tanto, é imprescindível que se leve em consideração a orientação dialógica de todo discurso já que: "Só o Adão mítico, que chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal ainda não precondicionado, o Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto." (BAKHTIN, 2015, p. 51) [17].

Contudo, é importante lembrar que "o discurso pode individualizar-se estilisticamente e enformar-se no processo mesmo de interação viva com esse meio específico." (BAKHTIN, 2015, p. 48). Isso quer dizer que, ainda que todo e qualquer discurso esteja condicionado ao que já foi dito pelo outro, ele pode se formar de maneira individual, isto é, pode ter suas características próprias que o diferencie dos demais discursos sobre um mesmo tema.

Desse modo, supondo que o assunto tratado por toda e qualquer literatura seja a condição humana em épocas diversas, haveria um modo de organização discursiva individual, que seria uma construção estilística de cada autor, que faria com que o leitor experimentado naquela obra conseguisse reconhecer o escritor pelo estilo. Logo, o que se buscará demonstrar na obra de Saramago é a organização individual do discurso que perpassa sua obra e que se inspiraria na imagem do labirinto.

Como foi visto anteriormente, a voz do prosador existe em contraste com as outras vozes heterodiscursivas que integram a obra. Isso quer dizer que o discurso é um fenômeno que nasce no âmbito social, mas que pode ganhar contornos pessoais, mesmo por que, como lembra Bakhtin (2015, p.47),

> A orientação dialógica do discurso entre discursos alheios (de todos os graus e qualidades do alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário, seu peculiar de *prosa literária*, que encontrou sua expressão mais plena e profunda no romance.

Vê-se que é a partir da orientação dialógica do discurso que nascem novas possibilidades de organização do discurso literário, como o surgimento do gênero romanesco, por exemplo. Com isso, novas possibilidades

[17] BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

discursivas do próprio romance podem ser experimentadas e criadas pelos autores a partir de sua visão de mundo e do contexto histórico.

Na mesma obra (**Teoria do romance I: a estilística,** 2015, p. 27), Bakhtin dá essa noção quando define o gênero romanesco da seguinte maneira: “O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal”. Ou ainda quando ele aprofunda a ideia do caráter heterodiscursivo do romance

> O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem a sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance; cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau). Tais nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, esse movimento do tema através das linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*. (BAKHTIN, 2015, p. 30)

Constata-se que Bakhtin (2015) ressalta a capacidade integradora do gênero romanesco como um heterodiscurso social artisticamente organizado em meio à multiplicidade de linguagens relacionada ao gênero, às profissões, à geração, à política, à moda etc.

Entretanto, Bakhtin (2015) evidencia que, dentre essa multiplicidade de vozes sociais, existiria uma “dissonância individual”, que abarcaria o artista da prosa (o romancista) que organizaria artisticamente à sua maneira, com estilo próprio, o heterodiscurso que seria o romance, e simultaneamente, expressaria suas escolhas, valores e ideologias. Sabendo disso, será demonstrado como a

obra de Saramago suscita a existência de uma manifestação discursiva peculiar que compõe um discurso pessoal do autor, o qual se denomina labiríntico.

Desse modo, com base no pensamento de Bakhtin (2015) e de Kristeva (1974), buscar-se-á entender como Saramago, enquanto criador ou "dissonância individual" em meio à diversidade discursiva – autor, narrador e personagens – engendrada em sua obra, 'orquestra' artisticamente seu romance também heterodiscursivo de linguagens e de discursos diversos, a fim de criar com isso um discurso próprio, labiríntico.

Esse discurso se construiria, principalmente, a partir da relação intertextual, dialógica, que seu texto estabelece com a tradição artística e literária, capaz de compor o fio condutor que dá unidade a sua obra como elemento de reflexão do leitor acerca da realidade e das possibilidades de caminhos de leituras que a vida oferece a partir da busca do outro.

2. *E agora, José?:* a trajetória intertextual de Saramago e a busca do Outro

> O leitor atento já compreendeu aonde eu quero chegar com esta prosa: é que por baixo ou por trás do que se vê, há sempre mais coisas que convém não ignorar, e que dão, se conhecidas, o único saber verdadeiro.
> (José Saramago)

No final da década de 1960 e início dos anos 70, José Saramago ainda não havia escrito seus primeiros romances (**Memorial do Convento** – 1982, e **O ano da morte de Ricardo Reis** – 1988) e não era, portanto, um renomado autor português. A consolidação de sua obra se deu durante as décadas de 1980 e 1990, e se solidificou com o recebimento do prêmio Nobel de literatura, em 1998, concedido pela primeira vez para um autor de literatura de língua portuguesa. Entretanto, naquele primeiro momento, especificamente entre 1969 e 1972, José Saramago já publicava crônicas nos jornais *A capital* (1969) e *Jornal do Fundão* (1971-2).[18] O período em questão, conforme Seixo na obra **O essencial sobre José Saramago** (1987, p. 15), foi crucial para a formação dos temas que seriam tratados pelo autor posteriormente, em sua produção romanesca

> Costuma dizer o autor, referindo-se à relação que as crônicas entretecem com sua restante obra, que <está lá tudo>; e, com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar.

A estudiosa ratifica o pensamento do autor que sugere que grande parte das características temáticas de sua obra já se apresentava nesses primeiros textos.

Dentre as características temáticas que perpassariam toda sua obra desde a publicação das crônicas entre 1969 e 1972, Seixo (1987, p. 15) destaca: “a relação identidade/ alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projecto humano e a sua transposição, ou transcedência; a concepção do <<homo viator>> e a sua incidência temporal”. Todos esses temas

[18] Essas informações estão disponíveis na edição brasileira da obra saramaguiana **A bagagem do viajante** (São Paulo: Companhia das Letras, 1996). O livro reúne as crônicas publicadas por José Saramago entre 1969 e 1972 nos jornais *A Capital* e *Jornal do Fundão* (em Portugal), nas cidades de Lisboa e Fundão, respectivamente.

atravessariam, na visão da estudiosa, a obra saramaguiana. Logo, tais temas seriam de suma importância para a compreensão também da construção discursiva do autor que, conforme Seixo (1987, p. 18), se constitui a partir de uma “arquitectura discursiva” que se bipolarizaria

> mantendo como resultado uma tensão ideológica, ou a sua conversão através da ironia ou da conclusão (ou abertura) claramente moralizante. Essa construção dual do texto aponta igualmente para uma oscilação de soluções, para um compromisso incómodo, para a necessidade de escolha, e outras atitudes humanas sempre definidas pela tensão, a incerteza ou mesmo a incompatibilidade.

Diante disso, a confluência entre temática e discurso na obra de Saramago se basearia na construção de um labirinto, no qual o homem – autor e leitor – estaria integrado em meio à “necessidade de escolha” de caminhos como um viajante, *homo viator* que vislumbra o espaço fictício, artístico ou real e tenta, diante das incertezas da vida, se constituir como sujeito a partir da relação com a alteridade.

Essa integração ao outro, indicada por Seixo (1987) na relação de “sujeito/ alteridade”, tanto poderia ser observada na obra de Saramago a partir da própria relação que o autor teria com o real, com o mundo da literatura e com o das artes na busca por referências intertextuais como motivo de sua concepção literária que se abre para outras visões de mundo – o que se verá no presente capítulo – como no destino de suas personagens que também procuram através do olhar alheio, de outros textos, uma outra perspectiva para a vida, como será analisado no Capítulo II, que versa a obra **O ano da morte de Ricardo Reis**, 1988. Por fim, serão sugeridos, com base no diálogo das personagens de **Ensaio sobre a cegueira** (1995), caminhos de interpretação do real e do homem nele integrado a partir da representação artística, em pinturas de perspectivas distintas sobre a vida.

Sendo assim, destaca-se, no presente capítulo, a relação que Saramago, como leitor, estabelecia com outros textos da tradição, absorvendo-os e transformando-os, conforme previsto por Kristeva (1974) na obra **Introdução à semanálise***,* na qual a autora apresenta o conceito de intertextualidade, já discutido na introdução da presente tese. Contudo, cabe lembrar que Kristeva (1974) remete, em sua obra, o conceito de

intertextualidade à capacidade do texto literário de se construir a partir da absorção e transformação de um texto já consolidado pela tradição.

No presente capítulo, o propósito é o de analisar as relações intertextuais nas primeiras crônicas de Saramago e verificar como o autor se coloca na posição de leitor da tradição literária e artística e como as escolhas, leituras, feitas por Saramago o levariam à reflexão da sua realidade.

A ideia seria demonstrar como a leitura da tradição literária ou artística aparecia, na obra de Saramago, como possibilidade de compreensão do mundo real por parte do autor como homem integrado à sociedade, o que estaria diretamente relacionado à função da literatura, na perspectiva de Saramago.

Desse modo, poder-se-ia estabelecer a gênese da relação intertextual em sua obra, e ainda notar a maneira como essas relações já criavam desdobramentos, caminhos de interpretação, como uma espécie de discurso que se bifurca como um labirinto e que apresentaria ao leitor, nesse caso, o próprio autor, múltiplas possibilidades de interpretação do texto e da vida. Sendo assim, tratar-se-ia de provar como a leitura de Saramago do mundo já se construía a partir da literatura e das artes – pintura e escultura – e como essa leitura se consolidava com base na imagem de um labirinto, que posteriormente, seria visto como tema em sua obra relacionado à vida de suas personagens e até mesmo a de seu leitor.

Conforme Peyronie (1997, p. 570), no **Dicionário de mitos literários** (org. Brunel)

> Toda viagem pode comportar, de um momento para outro, uma passagem labiríntica: arquitetura que desorienta, cidade desconhecida, paisagem que confunde... E pode também, enquanto percurso, ser comparada ou associada, como um todo, a um labirinto.

No trecho acima, Peyronie (1997, p.570, grifo nosso) se refere às narrativas de viagem, cujos relatos tiveram momentos mais fortes no romantismo, como por exemplo, em "*Voyage en Orient* (Viagem ao Oriente) de Lamartine (1835), *onde* Balbek, Damasco, Constantinopla sugerem, cada uma por uma razão particular, a metáfora do labirinto.".

Contudo, ainda com base no pensamento de Peyronie (1997, p.570), o percurso de uma viagem pode por si só ser comparado a um labirinto. Logo, a leitura poderia ser associada a um percurso de uma viagem que deve levar também à "arquitetura que desorienta, cidade desconhecida, paisagem que confunde".

Desse modo, entende-se a posição de Saramago como leitor a partir de um percurso de leitura que se configuraria como um labirinto, no qual a intertextualidade seria o movimento necessário para compreensão do autor como leitor, da literatura e da realidade que o cercava, ou ainda, das inter-relações que poderiam existir entre elas.

Essa ideia de leitura como percurso de uma viagem, que vai em direção ao outro, se evidencia em José Saramago, por exemplo, no título da obra **A bagagem do viajante** (1996), que reúne textos publicados nos jornais *A Capital* e *Jornal do Fundão* entre os anos de 1969 e 1972, com já foi mencionado.

A bagagem seria vista, nessa perspectiva, como o conhecimento adquirido e acumulado pelo viajante ao longo do percurso, mais como aquilo que se traz da viagem que o que se leva a ela. Portanto, nesse percurso, o autor se colocaria na posição de viajante (leitor/espectador), que acompanha a literatura e as artes e busca, nessas referências, entender o mundo, a vida, a partir do olhar do outro. Daí, a importância dada em sua obra à intertextualidade como possibilidade da busca de caminhos para a compreensão da realidade.

Para se entender como esses elementos se relacionam (autor-leitor, literatura e outras artes, e realidade concreta) serão analisadas duas crônicas da obra **A bagagem do viajante** (1996). A primeira dessas crônicas é intitulada "*E agora, José?",* como referência ao poema *José* (ANEXO A)[19], publicado na obra *Poesia* (1942)[20], por Carlos Drummond de Andrade. O objetivo da análise da crônica seria provar como a leitura intertextualizada de Saramago do poema drummondiano poderia ser vista para além da condição de mote para elaboração de uma crônica, mas, sobretudo, criaria desdobramentos, caminhos

[19] ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
[20] MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 29.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

de leitura, do original que levariam à vida do autor e a sua realidade numa primeira demonstração de uma estrutura ou discurso labiríntico.

A segunda crônica que será analisada tem como título *O jardim de Boboli.* Nela, será visto como o diálogo interartes poderia promover desdobramentos labirínticos que iriam da percepção imediata espacial do autor diante de objetos artísticos – o próprio Jardim e a estátua de Pietro Barbino, localizados em Florença, na Itália – reconstituídos em seu texto à reflexão do contexto em que Saramago estava inserido.

2.1 O José de Drummond e os Josés de Saramago: entre o individual e o social

Como já foi mencionado na introdução da presente tese, conforme Bakhtin, na obra **Teoria do romance I: A estilística** (2015, p.27), “o romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.”. Logo, na perspectiva bakhtiniana, o romancista teria a capacidade de orquestrar na obra os mais variados discursos e linguagens e, ao manejar a pluralidade de perspectivas sociais confrontadas, o prosador seria capaz de expor sua própria voz.

Nesse sentido, ao se adentrar na análise das crônicas saramaguianas, tem-se ciência de que a teoria de Bakhtin contemplaria o romance e também seus gêneros próximos, tal como a crônica literária, pois sabe-se que o teórico tinha como intuito a construção de uma teoria da prosa. Portanto, apesar de não se está tratando da análise de sua produção romanesca, sabe-se que “a crónica corresponde a um texto curto, de inspiração imediata e não necessariamente aprofundada, de diálogo com quotidiano ocasional” (SEIXO, 1987, p. 12). De certa forma, as crônicas introduzem características comuns a recursos estilísticos por ele empregados, uma vez que nessa fase o autor já as escreveria como “uma prática constante de uma prosa medida, susceptível de criar no escritor um treino acentuado dos recursos estilísticos em função da densidade e da economia expressivas” (SEIXO, 1987, p. 13).

Portanto, se temas e estilo já estão preconizados nessas crônicas, antecedentes a sua obra romanesca, pode-se encontrar também outras

características, como o uso da intertextualidade para a criação de um discurso do labirinto.

Dessa maneira, as crônicas serão consideradas como arquétipos da produção futura do autor, apesar de não serem romances no sentido proposto por Bakhtin (2015), como manifestação de um "heterodiscurso social artisticamente organizado" por Saramago, uma vez que nelas seria possível verificar a pluralidade de linguagens e de discurso que comporiam toda sua obra romanesca.

A heterodiscursividade das crônicas da obra **A bagagem do viajante** (1996) se apresentaria na pluralidade de interesses cobertos por elas. Como lembra Seixo (1987, p. 17), as crônicas falariam sobre a atualidade, com base em notícias de jornais; a memória, recordações e infância; os ambientes, cidade, cidades conhecidas e a ruralidade; os tipos humanos; as sugestões frásicas, um verso, uma frase – e sua capacidade evocativa podem ser assuntos de crônica; a cultura, arte, escritores, leituras, dentre outros aspectos.

Dentre essas diversas manifestações do discurso já antecipadas nas crônicas de Saramago, destacar-se-iam duas nas análises a seguir, que estariam relacionadas às sugestões frásicas a partir da evocação de um verso, como do poema drummondiano, e das citações das manifestações da cultura (arte, escritores, leitura etc.). Ambas estariam inter-relacionadas com o conceito de intertextualidade da teoria de Kristeva (1974) e com a ideia de heterodiscurso de Bakhtin (2015) na criação de uma "dissonância individual" que se constituiria como um labirinto discursivo cujas(os) referências/caminhos, passado, presente e futuro se entrelaçariam permanentemente.

No caso da crônica "*E agora, José*?", a sugestão frásica se dá pela citação direta no título do texto de Saramago de um dos versos que seria o refrão do poema de Drummond. A indagação proposta pelo título da crônica (verso do poema) criaria a tensão a partir do questionamento do sujeito que se lançaria diante das incertezas do mundo, o que geraria o impasse, mas, ao mesmo tempo, solicitaria uma solução do indivíduo que se vê sozinho no mundo.

A crônica de Saramago se aproximaria e se distanciaria do texto original intertextualizado na medida em que o autor proporia sua interpretação com

base na relação e na busca da alteridade através da identidade que o nome da personagem do poema traz consigo, que também se chama José.

Contudo, Saramago abriria outras possibilidades, outros caminhos de leitura, dos versos que o levariam da realidade ficcional, do José do poema, à realidade concreta, do José Saramago e tantos outros Josés que andam pelo mundo. Seria essa dispersão por caminhos diversos, leituras e interpretações, que levaria o autor da realidade da ficção, o José de Drummond, para o homem, Saramago e outros, em uma realidade da vida que vai constituindo paulatinamente o que se denomina como discurso do labirinto.

Logo às primeiras linhas da crônica, na obra **A bagagem do viajante**, Saramago indicava o valor dos versos de Drummond para si da seguinte maneira: “Há versos célebres que se transmitem através das idades do homem, como roteiros, bandeiras, cartas de marear, sinais de trânsito, bússolas – ou segredos.” (SARAMAGO, 1996, p. 33).

Percebe-se que os versos do poema de Drummond poderiam lhe servir como uma espécie de guia que perpassaria toda a vida de um homem. Nota-se que Saramago vislumbrava nos versos um conjunto de símbolos norteadores como sinais de trânsito e bússolas que servem para indicar a direção por onde o indivíduo deve seguir na busca do sentido, do conhecimento ou da verdade, dependendo do que o sujeito almeja, no caso do labirinto, a busca do centro – resolução do conflito – ou da saída. Nesse sentido, o poema seria uma espécie de fio de Ariadne na vida de Saramago como sua representação de escritor, que estaria sempre a se perguntar que caminho seguir, por onde ir. Na medida em que a crônica se desenvolve, isso vai se tornando evidente

> Este, que veio ao mundo muito depois de mim, pelas mãos de Carlos Drummond de Andrade, acompanha-me desde que nasci, por um desses **misteriosos acasos** que fazem do que **viveu já**, do que **vive** e do que ainda não **vive**, um mesmo nó apertado e **vertiginoso de tempo sem medida**. Considero privilégio meu dispor deste verso, porque me chamo José e muitas vezes na vida me tenho perguntado: “E agora?” Foram aquelas horas em que o **mundo escureceu**, em que o desânimo se fez **muralha**, **fosso** de víboras, em que as **mãos ficaram vazias e atónitas**. “E agora, José?” Grande, porém, é o poder da poesia para que aconteça, como juro que acontece, que esta pergunta simples aja como um tónico, um golpe de espora, e não seja, como poderia ser, tentação, o começo da interminável ladainha que é a piedade por nós próprios. (SARAMAGO, 1996, p. 33 – grifo nosso)

Nota-se no trecho acima que, no desenvolvimento da crônica, haveria um contraponto entre a referência simbólica que o verso de Drummond faz para Saramago como princípio norteador da vida representada do escritor e a descrição caótica do impasse que o verso também representa como um labirinto de múltiplos caminhos. Observa-se que os termos escolhidos para a descrição das incertezas de Saramago diante da vida se dão em um campo semântico que remete à ideia de sujeito perdido e desorientado.

Desse modo, o labirinto se configura, no discurso do escritor representado, na escolha de palavras que remetem a esse espaço, em expressões como: misteriosos acasos, vertiginoso, mundo escureceu, muralha e fosso de víboras. São, pois, termos que indicariam as dificuldades, os obstáculos, 'muralha' e 'fosso', diante dos problemas da vida, a falta de orientação, vertigem, e a falta de clareza, 'misteriosos acasos', que tornariam o mundo escuro e sem sentido.

Esse entrelaçamento do ser no espaço também ocorre no tempo, uma vez que passado, presente e futuro formam um "intricado nó" que tem que ser desfeito pelo sujeito que, por vezes, vive em um tempo "sem medida", ou seja, sem referência.

Contudo, se o verso "E agora, José?" pode estar associado ao veneno das víboras do fosso, já que desorientam e problematizam a vida, ele também poderia servir como um antídoto para cura, ou ainda, como um tônico que, na visão de Saramago, revigoraria o sujeito e o faria buscar um novo caminho para uma solução, ainda que provisória, para os problemas da vida.

Fica perceptível que o labirinto não se construía apenas como espaço e tema de suas obras, mas ele se insere em um discurso intertextual, que busca a solução para os desequilíbrios da vida através de um outro olhar, uma vez que "reconstituído ou reconhecido, o labirinto se anula, o enigma se dissipa." (PEYRONIE, 1997, p. 571).

Todavia, seria interessante observar como esses caminhos do labirinto se reconstituiriam no discurso como enigma e se desdobrariam em direção ao outro.

A princípio, a relação intertextual com o poema de Drummond se dá na aproximação e na identificação de Saramago – leitor – com a personagem do

texto. Em seguida, outras relações são construídas. Isso ocorre quando o autor diz: “Mas outros Josés andam pelo mundo, não o esqueçamos nunca. A eles também sucedem **casos, desencontros, acidentes, agressões**, de que saem às vezes **vencedores**, às vezes **vencidos**.” (SARAMAGO, 1996, p. 33, grifo nosso). Verifica-se, neste trecho, que Saramago, enquanto cronista, passa, a partir da “evocação de um verso” reconhecido pela tradição literária, a refleti-lo e interpretá-lo com base em sua existência de homem que também se chama José e, em seguida, remete sua interpretação para um conjunto de homens que, como ele, tem o mesmo nome.

Desse modo, o autor vai se aproximando do outro e, nesse movimento, passa a descobrir através da alteridade da ficção outras possibilidades de leitura e interpretação do real no enfrentamento com o desconhecido, o porvir. Na busca do entendimento de si, como representação, através do outro, da realidade e da ficção, respectivamente, Saramago passaria a construir e a revelar sua própria identidade: assim como todos os Josés, ou ainda, como todos os homens, também lhe sucediam ‘casos, desencontros, acidentes, agressões’ de que saia às vezes vencedor, às vezes vencido.

De acordo com Landowski (2002, p. 4)[21],

> O sujeito tem necessidade de um ele – “dos outros” (*eles*) – para chegar a existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou (...) da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída.

Por essa óptica, a construção semiótica da autoimagem do sujeito se faz a partir da relação que ele tem com os outros (eles), tanto no que diz respeito às informações que o outro lhe envia quanto no que concerne a sua própria visão da alteridade que assinala a diferença entre o eu e o outro. Logo, o sujeito se constituiria a partir da relação entre semelhança – aquilo que faz com

[21] LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. Trad. Mary Amazonas Ribeiro de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

que uns se pareçam com outros – e diferença – aquilo que faz com que uns se distinguam dos outros. Isso tornaria a constituição do sujeito enquanto indivíduo ou grupo um processo de assimilação e transformação contínua de si mesmo, que seria sempre provisório e instável, como afirma Landowski (2002, p. 27) ainda na obra **Presenças do outro***:* "sua identidade só se constrói graças a uma série aberta de *transformações dinâmicas* que, mudando-o, tornam por si só possível o estabelecimento, sempre provisório, de uma relação justa com o Outro." Logo, trata-se de um processo ou de caminhos a serem trilhados na construção da identidade a partir da diferença que levaria o indivíduo ao enfrentamento de 'transformações dinâmicas', como em um labirinto no qual o sujeito é confrontado permanentemente com mais de uma única possibilidade.

Assim, constrói-se, paulatinamente, o discurso saramaguiano: como um labirinto onde o autor, já em seus primeiros textos, se põe como sujeito que tenta encontrar sua identidade a partir do olhar do outro, representado pelos intertextos, e para o outro, enquanto leitor.

É importante lembrar que essa construção se daria, a princípio, em dois níveis: o primeiro seria o da intertextualidade, como evocação da palavra do outro e, por consequência, do olhar – perspectiva – do outro, como acontece na referência ao poema *José* de Carlos Drummond de Andrade; o segundo ocorreria como reflexão da realidade por parte de Saramago como leitor da tradição e do mundo que o cercava.

Contudo, vale ressaltar que o nível desse momento reflexivo a partir do diálogo que estabelece com outras vozes literárias (Drummond, nesse caso) se aprofunda na medida em que Saramago desenvolve sua crônica "*E agora, José?*", e passa a dialogar com outras vozes sociais, (notícias de jornais, por exemplo) que partem do "real" para também se tornarem ficção, como se pode ver no desenvolvimento de seu texto.

Os seres "reais", como o José Junior da mesma crônica, ganham uma outra vida, que é própria da ficção, uma vez que

> O que ficou dito sobre a crónica terá mostrado como este tipo de textos, constituindo embora um tratamento peculiar de um género relativamente definido na sua frouxidão de estrutura, **abre perspectivas claramente ficcionais** na obra de José Saramago: porque utilizam **processos de tipo memorialístico**

> **que permitem caracterizar-se uma figura humana e o seus vários tempos, diversamente convocados**; porque se abeiram de ambiências psicológicas tanto como de concretos delineamentos físicos; porque urdem esboços de narrativa e de enredo, embrenhando o mais **concreto** acontecer em vagas e miríficas conjecturas de uma prodigiosa **imaginação**. (SEIXO: 1987, p. 21, grifo nosso)

Diante do exposto, pode-se verificar, na análise da crônica saramaguiana feita por Seixo (1987), que esse gênero textual 'abre perspectivas claramente ficcionais' em sua obra, e isso se construiria, principalmente, na relação com outro que o autor estabelecia para criação de suas personagens, com base na intertextualidade (ficção) e no real (fatos, notícias cotidianas).

Para a estudiosa, tais perspectivas ficcionais já apresentadas em seus primeiros textos se constituiriam a partir de 'processos de tipo memorialístico, que permitem caracterizar-se uma figura humana e os seus vários tempos diversamente convocados.' Logo, o intertexto funcionaria como uma espécie de memória cultural, a bagagem do viajante, que caracterizaria uma figura humana (Josés) em tempos e espaços diversos. Tudo isso se construiria através da imaginação do autor no preenchimento de "fissuras" encontradas em acontecimentos concretos.

Sendo assim, tem-se um discurso que se constitui como labirinto desde suas primeiras crônicas publicadas entre 1969 e 1972, pois tais textos abririam múltiplas "perspectivas ficcionais", caminhos de leitura e de interpretação de Saramago como leitor da tradição, a partir da realidade ficcional, de intertextos, e da realidade concreta: relatos de viagens, notícias, situações do cotidiano etc.

O labirinto discursivo se construiria com base na justaposição de caminhos, de interpretação do autor, a princípio, do concreto e do imaginário, dos tempos e dos espaços que formariam o percurso da leitura, a bagagem cultural, por onde Saramago transitava, e por onde, posteriormente, o leitor de sua obra passaria a transitar.

Todavia, os caminhos justapostos desse labirinto de referências textuais, temporais, espaciais, reais e imaginários conduziriam, na maior parte das vezes, a uma "figura humana". E isso geralmente implicaria na construção de uma identidade, ainda que provisória, que se constituiria na relação com o

outro, já que “o sujeito em semelhante caso, nunca é ele mesmo, mas *torna-se* ele – desde que aceite mudar.” (LANDOWSKI, 2002, p. 27).

2.2 José Junior e a busca da alteridade: entre a ficção e a realidade

Como se vê, haveria ao menos três desdobramentos (caminhos) de interpretação (aceitação do outro; busca da alteridade) para o nome José na crônica de Saramago: o primeiro remeteria ao texto original de Drummond; o segundo, a representação de José Saramago, enquanto escritor, autor da crônica em questão, como já foi analisado; o terceiro, a um coletivo, um grupo de homens chamados José, que teriam um destino semelhante ao do autor, pois veriam, de acordo com Saramago na pergunta do verso “*E agora, José?*”, um “mortal arranco (...) como um derradeiro apelo ao orgulho de ser homem.” (SARAMAGO, 1996, p. 34)

Todavia, existe no texto saramaguiano um quarto José, que se integra à narrativa e é apresentado pelo autor como José Júnior, da seguinte maneira

> Precisamente um desses casos me mostra que já falei demasiado de mim. Um outro José está diante da mesa onde escrevo. Não tem rosto, é um vulto apenas, uma superfície que treme como uma dor contínua. Sei que se chama José Júnior, sem mais riqueza de apelidos e genealogias, e vive em São Jorge da Beira. É novo, embriaga-se, e tratam-no como se fosse uma espécie de bobo. Divertem-se à sua custa alguns adultos, e as crianças fazem-lhes assuadas, **talvez o apedrejem de longe**. E **se** isto não fizeram, empurraram-no com aquela súbita crueldade das crianças, ao mesmo tempo feroz e cobarde, o José Júnior, **perdido de bêbedo,** caiu e partiu uma perna, **ou talvez não**, e foi para o hospital. Mísero corpo, alma pobre, orgulho ausente – “E agora, José?” (SARAMAGO: 1996, p. 34 – grifo nosso)

É importante notar que a crônica “*E agora, José?*” de Saramago é composta de 9 parágrafos dos quais 3, da parte inicial, associam o texto de Carlos Drummond de Andrade à vida do próprio Saramago e de tantos outros homens que têm o mesmo nome, José, e por vezes, um destino semelhante.

O restante da crônica, outros 6 parágrafos, dão conta da vida de José Júnior, homem e/ou personagem, cujo relato de vida está associado à história da freguesia de São Jorge da Beira, pertencente ao município de Covilhã.[22]

Desse modo, Saramago, teria partido de um relato histórico, real, para a criação de sua personagem de ficção. Contudo, é válido lembrar que existiria um entrelaçamento de tempos e espaços do real e da ficção em sua obra que conjuminariam para a criação do discurso do labirinto.

Saramago partiria da "ficção", poema **José**, e aproximaria o texto a sua "realidade" de vida enquanto uma referência que funcionaria "como roteiros, bandeiras, cartas de marear, sinais de trânsito, bússolas" (SARAMAGO, 1996, p. 33). Isso ocorria, por exemplo, quando ele se sentia perdido diante das escolhas a serem feitas por um escritor, como se percebe no final da crônica: "Cheguei ao fim da crónica, fiz o meu dever. "E agora, José?"" (SARAMAGO, 1996, p. 35).

O movimento posterior seria o de aproximar o seu texto à realidade de todo homem que tem de tomar uma decisão importante em dado momento de sua vida, pois a esses tantos outros Josés 'também sucedem casos, desencontros, acidentes'. (SARAMAGO, 1996, p. 33).

A seguir, em um terceiro e último movimento, Saramago proporia a reflexão sobre a inter-relação dos dois movimentos anteriores, ou seja, em que medida a vida do homem enquanto indivíduo, real ou fictício, no caso de José Junior, é dependente da relação que esse sujeito tem com os outros que estão inseridos em dada sociedade. Desse modo, a crônica proporia um movimento labiríntico que cruzaria tempos e espaços diversos para levar à reflexão acerca da vida do homem e de como sua identidade se constrói a partir da relação que ele, enquanto sujeito, tem com o outro.

José Júnior, ainda que esteja 'perdido de bêbedo', na perspectiva de Saramago, estaria 'perdido' no mundo como todo homem diante das escolhas que tem de fazer. Ocorre que, para sua infelicidade, ele teria escolhido a opção 'errada' diante das possibilidades – caminhos – que foram sugeridas ao longo

[22] Informações retiradas do site do município de Covilhã: http://www.cm-covilha.pt/. No sítio eletrônico, faz-se referência à história de José Junior, recontada por Saramago na obra *Viagem a Portugal* (1981), da seguinte maneira: "Uma freguesia onde viveu José Júnior, indivíduo de origem humilde, tal como relembrava Saramago, que ficou para a história como um homem bom, infeliz, que sofreu porventura as incompreensões de uma certa sociedade portuguesa na época pouco evoluída." Logo, entende-se que José Saramago parte de um relato histórico "real" para construir sua personagem de "ficção".

da vida. Contudo, é importante ressaltar que, nessa perspectiva, as pessoas que estavam à sua volta também não teriam feito boas escolhas, uma vez que 'tratam-no como se fosse uma espécie de bobo' e 'divertem-se à sua custa alguns adultos, e as crianças fazem-lhes assuadas'. Ademais, tanto a vítima (José Júnior) como seus algozes (parte da população do vilarejo) pareciam ser incapazes de enxergarem seus vícios e suas fraquezas e, ainda, de se verem um no lugar do outro.

Verifica-se, ainda, que Saramago, como afirma Seixo (1987), teceria "esboços de narrativa e de enredo, embrenhando o mais concreto acontecer em vagas e miríficas conjecturas de uma prodigiosa imaginação." (p. 21). Isso se constataria na criação fictícia de José Júnior, que parte de uma ideia genérica, da realidade concreta, sobre um homem alcoólatra do qual Saramago tem poucas informações, como ele diz no início do relato:

> Um outro José está diante da mesa onde escrevo. Não tem rosto, é um vulto apenas, uma superfície que treme como uma dor contínua. Sei que se chama José Júnior, sem mais riqueza de apelidos e genealogias, e vive em São Jorge da Beira. É novo, embriaga-se, e tratam-no como se fosse uma espécie de bobo. (SARAMAGO, 1996, p. 34).

Observa-se que nome, lugar de origem e papel social servem como mote para a criação de uma personagem de ficção a partir da imaginação do autor, pois José Junior 'é um vulto apenas'. Portanto, 'a história' que será narrada a seguir se compõe a partir de um mínimo de realidade em que grande parte da 'imaginação' do autor 'abre perspectivas claramente ficcionais' ao leitor de sua obra, que se vê enredado nesse labirinto criado pelo discurso literário empregado por Saramago, em que a história fictícia de José Junior ganha volume com a utilização de certas expressões como advérbios de dúvida, conjunções condicionais e verbos no tempo futuro do modo subjuntivo.

Tudo isso conjugado preencheria aquele que era um 'vulto apenas', do qual se conhecia o nome, o lugar de origem e o papel social. A ficção, desse modo, passaria a preencher as lacunas da realidade conforme a 'prodigiosa imaginação' de Saramago, abrindo ao leitor as possibilidades do que poderia ter sido em vez daquilo que 'realmente' o foi.

Percebe-se, então, que a ficção e os múltiplos caminhos que ela encena tomam conta do discurso saramaguiano, que se bifurca constantemente, já

que, ao José Júnior, ‘as crianças fazem-lhes assuadas, **talvez o apedrejem de longe**.’ (SARAMAGO, 1996, p. 34, grifo nosso).

Observa-se que existe um enunciado que parte da realidade, ‘as crianças fazem-lhes assuadas’, em que o verbo no presente do modo indicativo ‘fazem’ dá ao leitor uma certeza sobre o fato. Contudo, em contraposição ao concreto, real, o enunciado se bifurca em outra direção, e a verdade construída há pouco, assim como o sujeito (autor, personagem e leitor), torna-se provisória.

A ficção se colocaria na dúvida de um advérbio – ‘**talvez** o apedrejem de longe’ – da narrativa que, com isso, abriria hipóteses que poderiam ser confirmadas (ou não) pelo leitor. Em seguida, novos caminhos seriam postos pelo autor ao leitor: ‘E **se** isto não fizeram, empurraram-no com aquela súbita crueldade das crianças, ao mesmo tempo feroz e cobarde, e o José Júnior, perdido de bêbedo, caiu e partiu uma perna, **ou talvez não**, e foi para o hospital’. (SARAMAGO, 1996, p. 34).

As palavras escolhidas por Saramago na construção de seu discurso literário vão abrindo ao leitor múltiplas possibilidades do que poderia ter acontecido àquele homem de São Jorge da Beira, chamado José Júnior. Ele poderia ter sido ou não apedrejado pelas crianças; elas poderiam tê-lo empurrado ou não até que caísse e partisse a perna. Tudo gira em torno de múltiplas possibilidades, em um discurso que se faz labirinto, cabendo ao leitor a escolha de um ou outro caminho, ou ainda, ficar na dúvida, já que tudo isso é possível ter acontecido.

Desse modo, a verdade unívoca e o conhecimento acerca da realidade dos fatos seriam colocados em xeque, ainda que provisoriamente, através da subjetividade do autor que mostraria ao leitor de sua crônica outras possibilidades de interpretação da realidade, outras verdades.

Tudo isso se constituiria a partir da interação do sujeito, aqui se pensando, primeiramente, como leitor do mundo social e cultural, o autor José Saramago,.com o mundo cultural, dos intertextos, e social, dos fatos, que, em consonância, criariam um discurso literário labiríntico, no qual o enredo da ficção se faria com base nos entrelaçamentos de tempos e de espaços distintos.

Como já foi analisado, José Júnior deixaria a condição de ser ‘um vulto apenas’, distante da realidade de Saramago, pelo menos naquele momento, talvez pela força da memória ou do esquecimento promovido pela distância física ou temporal, mas ao mesmo tempo real, já que como foi visto, tratar-se-ia de uma história verídica que Saramago teria tido contato com ela, e passaria a se constituir também como sujeito, ao menos no espaço da ficção.

Foi através do olhar dos ‘outros’ que José Júnior se constituiu como um homem ‘pobre, fraco e bêbedo’ (SARAMAGO, 1996, p. 34). Contudo, foi também, com base na relação com a alteridade que Saramago mostrava como num espelho, o reflexo das fraquezas daquela sociedade que compunha um

> quadro desolado de uma degradação, do gozo infinito que é para os homens esmagarem outros homens, afogá-los deliberadamente, aviltá-los, fazer deles objecto de troça, de irrisão, de chacota — matando sem matar, sob a asa da lei ou perante a sua indiferença. (SARAMAGO, 1996, p. 34)

Percebe-se que esses homens também são fracos, pois se deixam levar pelo ‘desprezo pelo próximo, quando não o ódio, **tão constantes ali como aqui mesmo, em toda parte**, uma espécie de loucura epidêmica que prefere as vitimas fáceis.’ (SARAMAGO, 1996, p. 34, grifo nosso).

Na ficção ou na realidade, a partir da reflexão do autor ao José Júnior, outro destino seria possível se “**Tivesse** ele bens avultados na terra, conta forte no banco, automóvel à porta – e todos os vícios lhe seriam perdoados.” (SARAMAGO, 1996, p. 34, grifo nosso). Verifica-se que, assim como já foi analisado anteriormente, o discurso labiríntico de Saramago abre possibilidades, caminhos ficcionais a partir da realidade. E isso ocorreria no uso que o autor fazia de alguns recursos da língua, tais como as conjunções condicionais e alternativas ‘se’ e ‘ou’, por exemplo, o advérbio de dúvida ‘talvez’, e verbo no modo subjuntivo ‘tivesse’. Desse modo, o autor criava a tensão necessária do labirinto, que sugere mais de uma possibilidade (um caminho) de assimilação do outro, (da diferença), e, por consequência, da criação provisória da identidade do sujeito, que se constrói a partir da relação entre o real e o fictício, entre o particular e o geral, e entre o “nacional” e o “universal” que perfazem a maior parte de sua obra, desde suas primeiras crônicas, como se vê.

Saramago partiria da condição “universal” de todo e qualquer homem que tem de tomar decisões na vida, como o José do poema de Drummond, e levaria essa reflexão para o âmbito pessoal, quando fala de si mesmo, e, posteriormente, para o âmbito local, São Jorge da Beira, distrito de Covilhã, quando conta a história de José Júnior, e chegaria à conclusão de que “estes nomes apenas designam casos particulares de um fenômeno geral” (SARAMAGO, 1996, p. 34).

Logo, tem-se, no discurso labiríntico, o trânsito (entrecruzamento), que vai do particular – José Saramago e José Júnior de Portugal – ao geral – José de Drummond, Brasil, e “Josés” de todo o mundo.

Em todos os casos, o que menos importaria é o nome. O que estaria em jogo seriam as decisões e as dúvidas próprias do labirinto, nas relações entre indivíduos ao longo da vida em sociedade.

Conforme Berrini (1998, p. 11-12)[23], depois da publicação do **Evangelho segundo Jesus Cristo**, em 1991, a obra de Saramago teria passado por uma mudança que a estudiosa situa da seguinte maneira

> Talvez pudéssemos sintetizar a evolução recente do romance de Saramago em poucas palavras, afinal: um certo *desenraizamento* em favor de um *universalismo*, de uma globalização – para usar um termo actual. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* marcaria a transição. Até a década de 90, porém, a História esteve muito presente nos romances de Saramago: afirmação óbvia, enunciada por tantos críticos e leitores.

Sob esse aspecto, como já foi analisado anteriormente na crônica “*E agora, José?*”, esse ‘desenraizamento’ em direção a um ‘universalismo’ já estaria posto na obra de Saramago desde suas primeiras crônicas, na condição do que se defende como o discurso labiríntico, no qual o autor “orquestraria” as múltiplas vozes sociais[24] a partir de referências intertextuais – José de Drummond – que o levariam à reflexão do mundo particular, enraizado em Portugal, José Saramago e José Júnior, e do mundo geral, universal, todos na mesma condição de Josés, já que “estes nomes apenas designam casos particulares de um fenômeno geral: o desprezo pelo próximo, quando não o

[23] BERRINI, Beatriz**. Ler Saramago: O romance**. Lisboa. Editorial Caminho, 1998.
[24] BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015

ódio, tão constantes ali como aqui mesmo, **em toda a parte**, uma espécie de loucura epidémica que prefere as vítimas fáceis.” (SARAMAGO, 1996, p. 34 – grifo nosso).

Por esse viés, o movimento que vai do particular (nacional) ao geral (ao universal) e vice-versa, do eu ao outro, da identidade e da diferença já perfazia a obra de Saramago entre os anos de 1969 e 1972.

Como já foi lembrado por Seixo na obra **O essencial sobre José Saramago**, “Costuma dizer o autor, referindo-se à relação que as crônicas entretecem com a sua restante obra, que << está lá tudo>>; e com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar.” (SEIXO, 1987, p. 15).

Desse modo, entende-se que a reflexão que a obra de Saramago enseja faz parte do conjunto de seus textos desde suas primeiras crônicas, cujo ponto central seria o homem nas suas relações e nas suas escolhas diante do outro e da vida.

Portanto, sob essa perspectiva, é defensável a ideia de que haja na obra saramaguiana um fio condutor que sustentaria toda sua obra e daria a ela características próprias e fundamentais encontradas na construção discursiva, como se observou, uma vez que o trânsito entre o particular (Portugal) e o geral (o mundo), como se viu na análise da crônica “*E agora, José?*”, já estaria presente em sua obra. Sendo assim, o fio que guiaria sua obra estaria na construção do discurso labiríntico em que o eu (autor, personagem e leitor) se construiria como sujeito provisório a partir da busca labiríntica no real e na ficção da diferença, da alteridade.

Daí, o entendimento de que o autor se voltaria para o intertexto, o que representaria “o outro”, o diferente, da personagem que tem de fazer escolhas – corretas ou não – e que permanentemente se defronta com o “outro” e o leitor que vislumbra em sua obra caminhos – e interpretação – da condição do homem contemporâneo, independente de ele viver em um universo particular – Portugal – ou gera – o restante do mundo.

Nesse sentido, o discurso que promoveria inter-relações entre o geral e o particular, entre tempos e espaços distintos, entre o sujeito e o objeto, entre a identidade e a alteridade se construiria com base na imagem do labirinto, uma vez que abriria ao autor, ao leitor e aos personagens, de maneira diversa na

realidade e na ficção, caminhos que os levariam ao entendimento da vida com base na visão do outro.

A partir das crônicas, Saramago passaria a construir "um espaço romanesco como um labirinto de possibilidades" (PEYRONIE, 1997, p. 578), cujas características constituiriam a maior parte de sua obra de ficção futura. Essas características seriam a aproximação do autor, personagem e leitor, cada qual em seu tempo e espaço, devidamente localizados em direção à diferença, alteridade, para busca do entendimento de si como sujeito e da vida. Sendo assim,

> O quotidiano parece particularmente saliente, na obra de Saramago, enquanto duração vivida e enquanto afirmação de subjectividades: a subjectividade do escritor, a de seus heróis, a de personagens várias – o que nos leva a poder entender os seus textos, não como afirmações psicologistas, mas como captações da fala (comum, díspar ou mesmo conflituosa) de uma comunidade. (SEIXO, 1999, p. 124)[25]

Nessa perspectiva, a transição do particular, da realidade portuguesa, ao geral, da realidade humana, e vice-versa perpassaria toda sua obra, desde os seus primeiros textos até os seus últimos romances.

Na maior parte de suas obras haveria essa construção do labirinto no discurso como possibilidade de assimilação do mundo, da comunidade, e da vida pela perspectiva de outrem a partir da intertextualidade das subjetividades. Suas obras, *grosso modo*, nasceriam do interesse de Saramago como leitor dos mais variados tipos de textos, nas mais variadas expressões da linguagem (literatura, escultura, pintura etc.).

Percebe-se, em sua obra, a mirada do autor (como leitor) em sua constituição como sujeito da escrita na direção da alteridade encontrada, muitas vezes, na tradição cultural. José Saramago voltaria seu olhar ao José de Drummond na crônica "*E agora, José?*", à família Mau-Tempo no romance **Levantado do Chão** (1979), a Ricardo Reis de Fernando Pessoa na obra **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988), a Cristo da Bíblia no **Evangelho segundo Jesus Cristo** (1991), às "pequenas esculturas de madeira postas em

[25] SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

fila” na **Viagem do elefante** (2008, p. 5) para falar do homem e das escolhas que todos (Josés ou não) teriam de fazer ao longo da vida.

Nesse sentido, a maior parte de sua obra, independente do período de publicação, se constituiria a partir da relação intertextual na (re)leitura da tradição e, principalmente, na busca do confronto de perspectivas (visões, caminhos) a partir das “captações da fala (comum, díspar ou mesmo conflituosa) de uma comunidade” sobre as condições da vida, do homem e da sociedade. Em outros termos, “Saramago escreve sobre a sociedade contemporânea, e sobre as formas diversas que o contemporâneo tem de interpretar o passado e o reintegrar.” (SEIXO, 1999, p. 125).

Saramago posicionaria, assim, seu discurso labiríntico que se abre como possibilidades de (re)leitura da História e do outro para a reflexão do homem contemporâneo frente ao esfacelamento das ideologias, como sugerido pelas teorias da pós-modernidade, cuja tendência se “expressa no apagamento das axiologias e dos sistemas de valores, e voltada para indiferenciação político-social, a conhecida corrente do <<nothing matters, anything goes>>, não se verifica no romance sempre empenhado de José Saramago” (SEIXO, 1999, p. 126).

Desse modo, mesmo quando trata do passado (Histórico) ou do regional (Portugal) com “alguns processos do reconhecidamente pós-modernos da ficção contemporânea” (SEIXO, 1999, p. 126), tais como o “gosto de formas reescritas (literária ou histórica: **O ano da morte de Ricardo Reis**, **História do Cerco de Lisboa**, **O Evangelho segundo Jesus Cristo**), o gosto de correção do passado” (SEIXO, 1999, p. 126), Saramago colocaria seu pensamento reflexivo mesmo nessas obras sobre o contemporâneo e sobre o universal (o humano), já que “a marca da modernidade em Saramago (...) continua intacta, sobretudo na capacidade interventiva da sua escrita e na construção modelarmente elaborada e reflectida dos seus textos” (SEIXO, 1999, p. 126) cuja “intervenção social se torna de novo necessária, e imprescindível a sua intenção actuante.” (SEIXO, 1999, p. 127).

Por essa óptica, mesmo as obras saramaguianas enraizadas em questões regionais (Portugal), levariam à reflexão da “sociedade contemporânea, e sobre as formas diversas que o contemporâneo tem de interpretar o passado (…)”. Logo, a intertextualidade apareceria como um

recurso que ultrapassaria a condição de reabsorção e de reelaboração de um texto da tradição, e se colocaria como “formas diversas” que Saramago tem de integrar e de entender o passado e o presente, o particular e o geral. O intertexto irromperia nas obras de Saramago como sinônimo da busca incessante de um sentido para a vida através da perspectiva do outro e, simultaneamente, como elemento de recriação de um novo sentido para vida frente ao ‘falso’ declínio ‘das axiologias e sistemas de valores’.

Portanto, a busca do sentido da vida como construção provisória do sujeito estaria em sua obra no caminho a ser trilhado incessantemente entre o eu e outro, caminho esse que se bifurcaria constantemente e que exigiria permanentemente do sujeito – autor, personagem e leitor, cada qual em sua realidade – a assimilação da diferença.

Na crônica “*E agora, José?*” Saramago (leitor) buscaria no outro (poema de Drummond) a aceitação do diverso e, a partir disso, passaria a refletir sobre a realidade de “outros” tantos Josés que, assim como ele, ‘saem às vezes vencedores, às vezes vencidos.’ (SARAMAGO, 1996, p. 33). Diante da indiferença da sociedade em relação a um homem ‘pobre, fraco e bêbedo’ (SARAMAGO, 1996, p. 34), cria uma personagem de ficção inspirada na realidade, José Júnior. Em meio a essa criação, seu discurso se bifurca em supostos acontecimentos acerca da vida da personagem e da sociedade onde ela se integra.

Saramago abriria caminhos no intertexto e na criação da personagem, de aceitação da diferença que vão do geral – do poema de Drummond, de todos os Josés – ao particular – José Júnior, homem pobre e viciado – e vice-versa. Sua obra integradora acolheria o cânone literário e o marginal, refletiria sobre o homem e a sociedade num labirinto de vastas possibilidades.

2.3 José Saramago e *O jardim de Boboli*: uma concepção labiríntica da Arte

Além do intertexto feito com o poema “José” de Drummond, é possível encontrar, nas crônicas analisadas de **A bagagem do viajante** (1996), outros exemplos de relações dialógicas construídas pelo discurso literário de

Saramago em meio às múltiplas possibilidades que a intertextualidade lhe possibilita na disposição de tempos e espaços diversos, do particular ao geral.

Isso ocorre, por exemplo, na crônica denominada *O jardim de Boboli* como será analisado a frente. Nesse texto, é possível observar a concepção de arte de Saramago e o diálogo que ele estabelece com as outras linguagens, tais como escultura e pintura, na elaboração de sua obra construída discursivamente através da imagem do labirinto.

Para Bakhtin, na obra **Teoria do romance I: a estilística** (2015, p. 52), "o discurso surge no diálogo como sua réplica viva, forma-se na interação dinâmica com o discurso do outro no objeto. *A concepção do seu objeto pelo discurso é dialógica*." Logo, o discurso intertextual, inspirado na imagem do labirinto, na obra de Saramago se constrói com base na "interação dinâmica com o discurso do outro".

Sabe-se que, para Bakhtin (2015), todo discurso é dialógico, pois se constitui a partir da palavra do outro como refração no objeto. Bakhtin (2015) na mesma obra considera que existe, na prosa romanesca, além da "diversidade de linguagens" uma "dissonância individual" (do criador) que organizaria e orquestraria todas as vozes da narrativa (linguagens e discursos diversos).

Logo, o discurso labiríntico na obra de Saramago seria uma espécie de dissonância individual, ou seja, a maneira como o autor justapõe, a seu modo, as vozes sociais distintas (de linguagens variadas: literatura, escultura e pintura; de discursos diversos: do autor, do narrador e da personagem). Isso quer dizer que "o discurso pode individualizar-se estilisticamente e enformar-se no processo mesmo de interação viva" (BAKHTIN, 2015, p. 48), e é essa "individualização" estilística do discurso dialógico que se busca estudar na presente tese.

Em outros termos, o que se defende aqui é a existência de uma unidade discursiva na obra de Saramago que organiza o seu discurso individual, com base na imagem do labirinto, a partir da palavra do outro, a fim de levar o leitor à reflexão da sociedade contemporânea e da constituição do sujeito e de sua identidade com base na diferença e na alteridade.

Na crônica *O jardim de Boboli*, publicada na obra **A bagagem do viajante** (1996), cuja primeira versão surge entre os anos de 1969 e 1972

assim como outros textos da coletânea, Saramago expressaria sua concepção de arte com a função de promover a reflexão acerca da realidade do homem.

Contudo, ele também o fazia em outros textos, como na crônica chamada *Criado em Pisa* , publicada na mesma obra, onde deixava clara a importância da busca e do deslocamento no espaço – textual e físico – para construção do diálogo com o outro nas expressões da arte:

> No meu modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. (SARAMAGO, 1996, p. 181)

Percebe-se, no trecho acima, a importância que o autor dá à busca do sujeito – empreendida através do deslocamento, da viagem – às imagens, à arte que é o assunto da crônica. Tal experiência no espaço enriqueceria a memória do viajante. Esse caminhar "circular", sem direção exata, é o que emprestaria unidade à sua obra, o discurso labiríntico.

Nas crônicas, o caminhar é do próprio Saramago, que vai adquirindo "bagagem" cultural a partir dos relatos dos lugares por onde passa. Nos romances, posteriormente, as personagens e o leitor vão explorando caminhos de acordo com "a sensibilidade acordada, a cultura possível" de cada um. Todavia, é possível que o leitor embarque na viagem desde seus primeiros textos e passe a refletir juntamente com o autor sobre a importância da arte como elemento de reflexão do indivíduo e da sociedade, como será possível verificar na análise da crônica *O jardim de Boboli.*

Na crônica, Saramago relata sua percepção acerca dos jardins de Boboli (ANEXO B) e do Palácio Pitti (ANEXO C), em Florença, na Itália. Na verdade, ele se detém, especificamente, na descrição intertextualizada da estátua de Pietro Barbino (ANEXO D), "que foi um anão que distraiu o duque Cosme I" (SARAMAGO, 1996, p. 183), que é conhecido pelos florentinos como "Bacchino" (SARAMAGO, 1996, p. 183). É interessante notar como Saramago descreve sua andança pelos arredores do Palácio Pitti,

> Falo do Jardim de Boboli, para onde dá esse fabuloso e **anárquico** museu que é o Palácio Pitti, absurdo museológico de

> onde o visitante sai enfartado e **perdido**. **Circulei** pela alamedas, a *recuperar o* **equilíbrio**, ouvindo o murmurar das águas, descobrindo a brancura das estátuas entre a mansidão daqueles verdes toscanos, **a aprender**, enfim, aos poucos, já longe dos quadros, o que os mesmos quadros me tinham ficado a dever. (SARAMAGO,1996, p. 183, grifo nosso)

Observa-se, na descrição, a escolha de palavras que sugerem um campo semântico da condição de um indivíduo que explora um espaço semelhante ao de um labirinto. O museu é anárquico, sinônimo de "desorganizado, confuso, caótico" (HOUAISS, 2009, p.126). Nesse lugar o visitante se vê perdido e circula, explorando o espaço, tentando reestabelecer o "equilíbrio". Entretanto, é essa exploração, percepção, que leva o sujeito, autor/ visitante, a "aprender aos poucos, já longe dos quadros".

Evidencia-se, no trecho, um percurso do labirinto integrado ao discurso da narrativa, que identificaria na busca do sujeito uma possível aprendizagem, ainda que provisória, inspirada no diálogo entre o indivíduo e as expressões distintas da arte.

Para Saramago, a percepção do artista teria de estar aberta ao diálogo interartes (arquitetura, pintura, escultura e literatura). Tal integração entre as artes levaria "a maravilhosa cintilação da memória enriquecida" e faria, a princípio, o artista, homem de "sensibilidade acordada", almejar a "cultura possível" na concepção de um novo objeto artístico.

Esse caminho da busca do diálogo interartes se daria de maneira tortuosa como em um labirinto, onde o sujeito se deslocaria em direção a um centro, quer dizer, a constituição de seu próprio objeto, sem saber o que vai encontrar no caminho.

Desse modo, o discurso na obra de José Saramago se construiria como iImagem dos enganos do mundo que se deve aprender a desfazer, o labirinto pode tornar-se o caminho simbólico de muitos outros conhecimentos." (PEYRONIE, 1997, p. 565). Nesse sentido, o sujeito/artista estaria "provisoriamente" perdido no mundo na busca de variadas referências e teria de "abrir os olhos e deixar que *as imagens* **o** atravessem como o sol faz à vidraça" (SARAMAGO, 1996, p. 183) e "aprender aos poucos" (SARAMAGO, 1996, p. 183) para, paulatinamente, construir o seu sentido de arte e de vida.

Percebe-se na narrativa de Saramago a valorização e a incorporação de imagens – esculturas e pinturas, por exemplo – que seriam geradoras de suas

narrativas, pois “A imagem isolada (ou a fotografia) é um enunciado; disposta com outras produz uma narração.” (KRISTEVA, 1974, p. 362).

A narrativa empreendida por essas imagens levaria o escritor e o leitor à reflexão sobre as funções do objeto artístico na vida do homem. Conforme Machado (2010)[26], o escritor pode ser visto como

> um vidente (voyant) e um ouvinte (entendant), alguém que vê e ouve algo grande demais, forte demais, excessivo. O escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem com um objetivo crítico e clínico: captar forças, tornar sensíveis forças invisíveis e inaudíveis, e libertar a vida de uma prisão (MACHADO, 2010, p. 212)

Ao longo da crônica *O jardim de Boboli*, José Saramago vai moldando sua concepção de arte e, por consequência, seu ofício de escritor. A visão saramaguiana do artista se assemelharia à perspectiva apresentada por Machado (2010). Para Saramago, o artista tem de ‘abrir os olhos’ (SARAMAGO, 1996, p. 183), ouvir ‘o murmurar das águas’ (SARAMAGO, 1996, p. 183), descobrir ‘a brancura das estátuas entre a mansidão daqueles verdes toscanos’ (SARAMAGO, 1996, p. 183) e, com tudo isso, ‘aprender’ (SARAMAGO, 1996, p. 183), quer dizer, “captar forças, tornar sensíveis forças invisíveis e inaudíveis”. (MACHADO, 2010, p. 212).

Na crônica *O jardim de Boboli*, Saramago vai delineando essa ‘sensibilidade acordada’ do artista, escritor, em seu ofício de captação sensível da realidade em contraposição ao homem comum, que por vezes se detém mais na aparência do que propriamente na essência. Nesse sentido, o artista seria dotado de uma capacidade de ‘assimilação’, de ‘fruição’ e de ‘contemplação’ ímpar que lhe permitiria o trânsito do particular ao geral, vice-versa, e, consecutivamente, a reflexão acerca da condição existencial do homem.

Na continuidade da crônica, Saramago vai desvendando essa concepção da arte como elemento de reflexão do homem, e também, mais à frente, à diferença de percepção do artista comparado às pessoas comuns. A primeira se percebe no trecho abaixo:

[26] MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

> E é na volta de uma rua arborizada que a estátua de Pietro Barbino me aparece, nua e obesa, de mão na cinta e gesto de orador. É **enigmática** esta figura. Algo **repugnante** também. Há em toda ela uma espécie de insolência, como se Pietro Barbino fosse o **reflexo** animal de cada um dos visitantes que diante dele param: "Não te iludas, és exactamente como eu – anão e disforme, objecto de divertimento de outro mais poderoso do que tu. (SARAMAGO, 1996, p. 183, grifo nosso)

Verifica-se, na perspectiva saramaguiana, que a arte primeiramente se apresenta ao visitante como 'enigmática', que dizer, algo que deve ser desvendado pelo sujeito que se depara com o objeto. Desse modo, a escultura de Pietro Barbino se apresentava como um mistério de difícil compreensão ao observador. Logo, a primeira sensação descrita por Saramago frente à estátua de Barbino é a de repugnância, uma espécie de estranhamento, de aversão ao desconhecido.

Nota-se que a estátua propunha um enigma a Saramago, visitante, que se resolvera '**como se** Pietro Barbino **fosse** o reflexo animal de cada um dos visitantes que diante dele param'. Percebe-se que o emprego da conjunção comparativa 'como' e da conjunção condicional 'se' mais a forma verbal no subjuntivo 'fosse' abrem na narrativa a possibilidade da estátua interagir com o observador e de se integrar com a realidade dele, uma vez que, nessa condição, ela poderia o advertir: 'Não te iludas, és exactamente como eu – anão e disforme, objecto de divertimento de outro mais poderoso do que tu.' (SARAMAGO, 1999, p. 183). Sendo assim, o enigma e a repulsa diante da escultura cederiam lugar à "reflexão" do visitante e à construção de uma identidade provisória entre sujeito, observador, e objeto, escultura, a partir da diferença entre ambos.

Portanto, nessa perspectiva, o sujeito, artista/leitor, estaria 'perdido' a tentar desvendar, 'aprender', um enigma humano em meio a um espaço 'anárquico', labiríntico. Uma das possibilidades de resolução do impasse se daria a partir da aceitação do outro como 'reflexo' de si. Logo, não haveria 'nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça' (SARAMAGO, 1996, p. 181), já que

> a problemática da identidade não se origina somente de uma lógica da diferença e do descontínuo; ela pede, sobretudo, o desenvolvimento de uma semiótica do contínuo, do "devir" ou, como se diz às vezes hoje, da *instabilidade*." (LANDOWSKI, 2002, p. 29).

Sendo assim, o sujeito teria de se construir permanentemente na busca de uma identidade “provisória” e instável na relação com os outros.

Na visão proposta na crônica de Saramago, percebe-se que a arte poderia exercer, dentre muitas de suas funções, uma em especial, que seria a de propiciar a reflexão do sujeito de sua realidade no mundo a partir do outro, levando-o ao conhecimento ainda também provisório, já que, como ele diz adiante no texto,

> **Fiquei especado diante da estátua, sozinho, durante segundos, o tempo suficiente para pensar tudo isto, mais do que isto e menos lisonjeiro do que isto. Sei que bem que foram apenas uns poucos segundos, embora na ocasião me tivesse parecido que o tempo parara.** Havia um grande silêncio no jardim, e um grupo de japoneses que avançava do meu lado esquerdo parecia flutuar sem peso, relampejando óculos e camisas brancas. **Dei alguns passos na direção da estátua (para me ver melhor?***)*, mas de repente fui submergido por uma avalancha de homens suados e mulheres gordas, de roupas berrantes, com ridículos chapéus de palha atados na barbela, máquinas fotográficas – e gritos. Toda aquela gente se precipitou para o Bacchino, num grande estralejar de frases italianas e de interjeições universais. **E as mulheres gordas quiseram ser fotografadas ao lado da estátua nua, empurrando-se umas às outras histéricas e convulsas, frenéticas como bacantes embriagadas, enquanto os homens riam, pesados e lentos, dando cotoveladas uns nos outros e estendendo o queixo luzidio. O gesto de Bacchino tornara-se protector, abençoava aqueles seus fiéis peregrinos, ao mesmo tempo que a tartaruga lançava para longe os olhos vazios.** (SARAMAGO, 1996, p. 184, grifo nosso)

Observa-se que Saramago relata que contempla pormenorizadamente a obra de arte, a escultura do Bacchino, Pietro Barbino, mas que sua contemplação é interrompida pela chegada de outros visitantes japoneses e italianos. O tempo, na fruição do artista, parece ser suspenso, como ele diz: ‘foram apenas uns poucos segundos, embora na ocasião me tivesse parecido que o tempo parara.’ O artista isolado teria a capacidade da abstração diante do objeto artístico e enxergaria em tal objeto a si mesmo, ou ao menos, buscaria essa possibilidade: ‘Dei alguns passos na direção da estátua (para me ver melhor?)’.

Contudo, é importante ressaltar que, com a chegada dos outros turistas, especialmente das mulheres gordas, há uma quebra da contemplação de Saramago, que passaria a compor, através da narrativa, toda a cena, quer dizer, passaria a integrar como ficção o objeto artístico, a estátua de Pietro Barbino, à vida das pessoas que a visitavam, e vice-versa, como havia feito anteriormente em sua reflexão diante da imagem.

O uso de alguns termos, tais como os adjetivos 'histéricas e convulsas, frenéticas' para designar as visitantes da escultura, e a aproximação delas às 'bacantes', feita com a utilização da conjunção comparativa 'como', integrariam a realidade à ficção na crônica de Saramago. Nesse sentido, as mulheres gordas, reais parecem ter se transformado em personagem fictícias da mitologia (bacantes) que agora passariam a compor a cena juntamente com o Bacchino, a estátua como representação do deus do vinho da antiguidade, Baco, e tal cenário remeteria o leitor da crônica e o próprio autor, Saramago, a uma outra história da mitologia.

É interessante observar que, ao mesmo passo que as mulheres gordas se tornariam ficção na escrita saramaguiana, a estátua parece ganhar vida, já que 'O gesto de Bacchino **tornara-se** protector, **abençoava** aqueles seus fiéis peregrinos'. Assim, a estátua, que antes fora vista pelo escritor como uma 'enigmática figura', 'algo repugnante também' e que carregava em si 'uma espécie de insolência', passaria, agora, a compor uma cena harmoniosa entre a realidade e a ficção, onde Pietro Barbino, o Bacchino, se transformaria em um salvador que 'abençoava' seus 'fiéis peregrinos.'

O Bacchino seria assim uma unidade complexa de divindade e de bestialidade, de ficção e de realidade, portanto, humana, demasiadamente humana. Desse modo, a abertura dessas possibilidades de interpretação da ficção e do real na escolha semântica das palavras seria propriamente desdobramento do discurso labiríntico que se constituiria como unidade que perpassaria a maior parte de sua obra desde suas primeiras crônicas entre 1969 e 1972, como tem sido analisado na presente tese.

Nessa unidade encontrada na obra de Saramago, o ponto crucial seria o da construção das relações do homem na busca incessante por uma identidade na relação com a alteridade. Daí, a importância da intertextualidade como manifestação da intenção de Saramago como escritor de buscar o

diálogo constante com as múltiplas perspectivas da arte. Em uma visão harmônica da vida, Saramago proporia o 'equilíbrio' através do diálogo com o outro tanto na construção de sua obra como autor na realidade – por isso, o uso recorrente que faz do intertexto – quanto na construção de seus enredos ficcionais, onde suas personagens também partiriam constantemente em direção ao outro na busca do estabelecimento de novas relações e novos sentidos para a vida. Por essa perspectiva, sua obra se voltaria para a integração da arte à vida e vice-versa e, principalmente, para o resgate de valores éticos e morais em defesa da aceitação da diferença.

Nessa perspectiva, tanto José Júnior quanto a estátua de Pietro Barbino são compostos de qualidades e de defeitos bem como toda sociedade. Desse modo, o que se faz necessário é a aceitação da diferença. José Júnior é bêbado, mas é bom homem. O Bacchino, a princípio, parece repugnante e insolente, mas também protege e abençoa a seus visitantes. Verifica-se, então, que a unidade, o discurso labiríntico da obra de Saramago, vai ao encontro da aceitação do outro através do diálogo tanto no espaço da vida, realidade do autor e do leitor, quanto no espaço da ficção, realidade das personagens.

Desse modo, a obra de Saramago defenderia a assimilação da pluralidade e da multiplicidade da arte e da vida. Como já foi dito anteriormente por Seixo (1999, p. 125), 'Saramago escreve sobre a sociedade contemporânea, e sobre as formas diversas que o contemporâneo tem de interpretar o passado e de o reintegrar.' Nessa reintegração do passado, verifica-se a reintegração de perspectivas, visões do outro, a partir da intertextualidade como elemento de assimilação do diverso e da abertura de possibilidades de interpretação do sujeito frente às escolhas que tem de fazer em mundo que se apresenta como um labirinto.

De acordo com Fokkema[27] (19--, p. 64),

> Enquanto os modernistas aspiravam a estabelecer uma visão do mundo válida e autêntica, ainda que estritamente pessoal, o pós-modernista parece ter abandonado qualquer esforço no sentido de representar o mundo com as convicções e a sensibilidade de um sujeito. O modernista não reclamava a verdade geral dos seus pontos de vista, mas defendia as suas próprias concepções e os seus próprios juízos de valor. O pós-

[27] FOKKEMA, Douwe W. **História literária: modernismo e pós-modernismo**. Vega: Lisboa, 19--.....

> modernista poderá ter os seus pontos de vista particulares, mas não vê qualquer razão para os privilegiar relativamente aos pontos de vista sustentados pelos outros. Rejeita as hipóteses intelectuais dos modernistas como arrogantes e arbitrárias, e portanto, irrelevantes.

Diante do exposto pelo teórico sobre a diferença do modernismo e do pós-modernismo, e do que foi analisado nas crônicas saramaguianas, pode-se observar que a obra de José Saramago já proporia desde sua origem 'uma visão do mundo válida e autêntica ainda que estritamente pessoal' (FOKKEMA, 19--, p. 64), em sua obra haveria um esforço de 'representar o mundo com as convicções e a sensibilidade de um sujeito' (FOKKEMA, 19--, p. 64), o autor parece defender 'as suas próprias concepções e os seus próprios juízos de valor' (FOKKEMA, 19--, p. 64), pois em seu

> modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. (SARAMAGO, 1996, p. 181)

Desta feita, conclui-se que o autor representaria o mundo "com as convicções e a sensibilidade de um sujeito." (FOKKEMA, 19--, p. 64) ou, como ele diz, com a "sensibilidade acordada, a cultura possível", e sua representação do mundo seria a de um labirinto para o qual o seu discurso literário caminha em direção às múltiplas possibilidades que o outro pode lhe oferecer.

Sabendo disso, resta buscar na obra **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988) o modo como o universo do labirinto (representação do mundo de Saramago) se constrói no discurso, agora do romance, e não mais da crônica, e da interação da personagem com esse espaço da intertextualidade para além da inter-relação do autor, como se viu no presente capítulo.

3. *O ano da morte de Ricardo Reis*: a trajetória labiríntica da personagem no romance

> *Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinema sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões.* (Eça de Queirós)

O ano da morte de Ricardo Reis (1988), publicado por José Saramago logo após o aclamado romance **Memorial do Convento** (1982), narra o impasse vivido pelo heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, médico que se erradicara no Brasil e havia passado anos sem visitar Portugal. Reis volta a sua terra natal devido à morte de Fernando Pessoa, e acaba por fixar residência em Lisboa, onde decide montar um consultório para atender a seus pacientes.

Ao chegar a Lisboa, o médico encontra um Portugal e uma Europa diferentes daqueles que havia deixado, pois ele já encontra o período ditatorial salazariano precedente, em 1936, à Segunda Guerra Mundial que teria seu início três depois na Alemanha.

A personagem-poeta vai acompanhando diariamente as notícias sobre a guerra e, ao mesmo tempo, tenta ler a obra *The God of Labyrinth*, atribuída a Herbert Quain pelo escritor argentino Jorge Luís Borges. A leitura do livro por Reis o acompanharia desde a viagem de navio do Brasil a Portugal, e convergiria também para a imagem do labirinto, como o próprio título do livro sugere. Conforme Chevalier (2007, p. 531)[28],

> A origem do labirinto é o palácio cretense de Minos, onde estava encerrado o Minotauro e de onde Teseu só conseguiu sair com a ajuda do fio de Ariadne. Conservam-se pois, em suma, a complicação de seu plano e a dificuldade de seu percurso.

Além dessa origem mitológica da imagem do labirinto concebida por Chevalier, percebe-se em sua definição a ideia de complicação e de dificuldade que o percurso em um labirinto sugere a qualquer indivíduo e a superação de

[28] CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 21ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007

certos obstáculos, de desvios a serem feitos e de caminhos a serem retomados.

Sendo assim, o intertexto com o livro de Quain, *The God of Labyrinth*, seria uma espécie de espelho da condição da personagem de Saramago, que se apresentaria como um sujeito labirintado[29]. E seria também uma maneira de Saramago apresentar seu próprio discurso, sua dissonância individual, sobre uma imagem clássica já estabelecida na literatura desde a antiguidade.

Como já foi visto anteriormente, conforme Bachelard (1990, p. 174)[30], "cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal", ou ainda, "todo grande escritor individualiza as grandes imagens." (p. 178).

Nesse sentido, o que se busca é demonstrar de que modo Saramago elabora seu discurso literário com 'suas próprias características' a partir de um arquétipo clássico, a imagem do labirinto, com base no percurso da personagem protagonista.

Ricardo Reis vive no enredo do romance a condição do indivíduo que necessita a todo instante fazer escolhas acerca de seu destino. Ele estaria dividido entre a permanência no Brasil, onde já tinha uma condição estável como médico, e o recomeço profissional em Portugal. Dividido ainda estaria entre o desejo carnal pela camareira Lídia e o amor sublime por Marcenda.

O percurso da personagem de Saramago se apresentaria no impasse diante de decisões que devem ser tomadas, diante de caminhos que devem ser trilhados, o que representaria "a complicação de seu plano e a dificuldade de seu percurso" (CHEVALIER, 2007, p. 531).

Essa escolha serviria para apontar o caminho labiríntico que será trilhado pela personagem do romance, mas também indicaria de que modo o próprio discurso de **O ano da morte de Ricardo Reis** se desenvolveria como um labirinto, no qual a referência intertextual a obras de arte, literatura e escultura, se inseririam no caminho da personagem protagonista.

---

[29] Em nossa dissertação de mestrado (2010), foi feita uma análise do labirinto temático da obra **Todos os nomes**. Estudou-se, com base nas teorias de Bachelard (1990), a condição da personagem protagonista, Sr. José, como "sujeito labirintado" diante do percurso trilhado pela personagem no enredo do romance.

[30] BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

A princípio, já se percebe que a referência à obra *The God of Labyrinth* seria um recurso de intertextualidade que convergiria para a própria condição da personagem no enredo. Quando o narrador anuncia a obra do escritor ficcional de Jorge Luís Borges, ele estaria também anunciando a condição de Ricardo Reis no enredo e até mesmo a condição da elaboração do discurso desse romance que se basearia em um arquétipo clássico, a imagem do labirinto.

Aqui é importante notar que as relações intertextuais seriam construídas da superfície à profundidade. Elas surgiriam a partir do próprio título da obra, que se voltaria para obra pessoana e iria em direção a uma relação intertextual mais aprofundada na qual a referência a outras manifestações da arte e a outros textos da tradição literária seriam inerentes ao discurso empregado por Saramago, como analisado em suas primeiras crônicas no capítulo anterior.

Contudo, a diferença estaria na concepção do labirinto integrado intertextualmente, ao destino da personagem do romance para além de uma apreciação pessoal do autor em relação às obras de arte, literatura e escultura, como visto anteriormente. Desse modo, a personagem do romance, já por si só intertextualizada com a obra pessoana, estabeleceria outras relações intertextuais em sua vivência no espaço físico (Lisboa) e literário.

3.1 Reis e Camões: aqui o mar acaba e a terra principia

Como se sabe, o texto saramaguiano dialogaria com a tradição literária portuguesa, mais especificamente com a obra de Fernando Pessoa, como assinala o título do romance analisado no presente capítulo.

Essa relação é reafirmada a todo instante, na medida em que os versos de Ricardo Reis e do próprio Pessoa são incorporados à narrativa, como, por exemplo, nas epígrafes que abrem o livro: “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (SARAMAGO, 1988, epígrafe) ou “se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja” (SARAMAGO, 1988, epígrafe). O primeiro

trecho é atribuído ao heterônimo, Ricardo Reis; o segundo, ao ortônimo, Fernando Pessoa.

Na epígrafe de abertura, tem-se a citação direta aos poetas Ricardo Reis, Bernardo Soares e Fernando Pessoa. Contudo, no enredo do romance, haveria o apagamento dessas referências explicitas aos versos pessoanos que são incorporados ao texto saramaguiano, cabendo ao leitor demarcar os limites entre um e outro.

Além disso, existiriam referências indiretas a outros poetas da tradição, como Camões. Conforme Calbucci (1999)[31], as palavras de abertura do romance **O ano da morte de Ricardo Reis** fariam referência à estrofe 20 do canto III de **Os Lusíadas**. A oração que abre o enredo da obra saramaguiana é: "Aqui o mar acaba e a terra principia." (SARAMAGO, 1988, p. 7); já os versos do poema épico camoniano são

> Eis aqui, quase cume da cabeça
> De Europa toda, o Reino Lusitano,
> Onde **a terra se acaba e o mar começa**,
> E onde Febo repousa no Oceano.
> Este quis o Céu justo que floresça
> Nas armas contra o torpe Mauritano,
> Deitando-o de si fora, e lá na ardente
> África estar quieto o não consente.
> (CAMÕES, CANTO III, p. 108, grifo nosso)

Logo, destaca-se o terceiro verso com o propósito de se estabelecer uma comparação entre o texto matriz de Camões e o texto intertextualizado e ressignificado de Saramago.

Como se observou na referência feita ao poema *José* de Carlos Drummond de Andrade, na crônica analisada da obra **A bagagem do viajante** (1996), Saramago se remetia à tradição literária para repensar a sua realidade pessoal, contextual, em relação a Portugal, e universal, em relação ao homem. N'**O Ano da morte de Ricardo Reis** (1988), perceber-se-á que o autor utilizará procedimentos como a justaposição, o deslocamento, a ocultação e a substituição de termos, os quais serão explicados adiante na análise, a fim de atribuir novos sentidos a textos culturalmente reconhecidos.

[31] CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

Como se verifica na abertura do romance, o leitor leigo fica apenas com o enigma da oração: 'Aqui o mar acaba e a terra principia.' (SARAMAGO, 1988, p. 7), uma vez que o acesso ao sentido total do texto estaria condicionado ao (re)conhecimento de um texto anterior, no caso, do poema épico **Os Lusíadas**[32], de Camões, como foi indicado por Calbucci (1999).

Far-se-ia necessário ser um estudioso da literatura portuguesa ou até mesmo da obra camoniana para ter acesso à intertextualidade que a oração estabelece com a tradição literária portuguesa. Do contrário, perder-se-ia parte do sentido nos meandros do discurso original. Nesse caso, percebe-se que alguns termos são substituídos e outros invertidos. Desse modo, o discurso se bifurcaria e se deslocaria, mudar-se-ia o sentido das palavras do texto original a fim de adaptá-las ao novo contexto no qual estão inseridas, na obra **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988).

O discurso literário de Saramago, então, criaria outras possibilidades de interpretação do texto de origem, **Os Lusíadas**, e do próprio destino de sua personagem, Ricardo Reis.

Essa bifurcação do discurso de outrem que remeteria simultaneamente a um caminho anterior, proposto no texto de Camões, e que também criaria um novo sentido, encontrado no texto de Saramago e no destino da personagem, pode ser considerada uma das características essenciais do discurso labiríntico.

Observa-se que, nesse caso, a reabsorção e reatualização de um outro texto (KRISTEVA, 1974) convergiria para o diálogo com a tradição literária o que seria esperado em qualquer discurso intertextualizado mas, sobretudo, vai em direção ao caminho a ser trilhado pela personagem no romance, que também se configuraria como labiríntico.

Saramago inverteria o sentido do enunciado de Camões para estabelecer um diálogo com o cânone literário lusitano, e também para construir um novo sentido que tem a ver com o enredo do destino da personagem, Ricardo Reis, ao longo do romance. Nessa inversão discursiva, no lugar da saída dos navegantes, de Camões, de Portugal, haveria a chegada à terra lusitana de Ricardo Reis, poeta pessoano e personagem de Saramago.

[32] CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

No texto de **Os Lusíadas**, quando “a terra se acaba e o mar começa”, seria marcada a transição da terra em direção ao mar, uma vez que os portugueses estariam em plena expansão marítimo-comercial por “mares nunca dantes navegados”. (CAMÕES, 1983, canto I, p. 29). Já na narrativa de Saramago, a personagem Ricardo Reis estaria chegando de uma viagem feita do Rio de Janeiro a Lisboa, e quando aportava em terras lusitanas o narrador assinalaria a transição oposta: do mar à terra, já que ‘aqui o mar acaba e a terra principia’ (SARAMAGO, 1988, p. 7).

Além da inversão dos termos na oração que acabam por promover o sentido inverso daquilo que foi dito, há também a substituição do verbo ‘começar’ no texto camoniano pelo verbo ‘principiar’ no texto saramaguiano. Sabe-se que tal substituição não acarretaria significado distinto ao texto, pois os dois vocábulos são sinônimos. Contudo, essa estratégia serviria para enredar, confundir o leitor e até afastá-lo, ainda que provisoriamente, do texto original.

A troca de um termo pelo outro e a inversão da ordem dos sujeitos das frases – terra/mar, mar/terra – faria com que até mesmo o leitor mais atento e conhecedor da tradição literária se confundisse quanto à procedência daquelas palavras.

A frase de abertura do romance parece estar deslocada do que se segue: ‘Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias.’ (SARAMAGO, 1988, p. 3) A oração serviria para delimitar a chegada da personagem no espaço, onde os acontecimentos serão desenvolvidos; marcaria o fim de uma viagem e o início de outra. Na verdade, tratar-se-ia de uma oração aberta, em que o começo da terra seria também o princípio da história da personagem.

Assim como ocorrera na crônica analisada da obra **A bagagem do viajante** (1996), em que José Saramago se apossava do discurso do outro no texto drummondiano e criava um novo discurso num outro contexto (pessoal e nacional), algo semelhante se daria em **O ano da morte de Ricardo Reis**, uma vez que o discurso camoniano de **Os Lusíadas** seria ressignificado e inserido noutro contexto pelo narrador do romance. Para o leitor comum e até mesmo para o leitor especialista, torna-se difícil localizar a voz de Camões na voz do narrador saramaguiano, pois essas vozes estão justapostas, como afirma

Bakhtin na obra **Teoria do romance I: a estilística** (2015, p. 27): “O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal.”

É importante notar ainda que a inversão dos termos da oração ‘a terra se acaba e o mar começa’ para ‘Aqui o mar acaba e a terra principia’, utilizada por Saramago, teria um papel semântico para além da inversão sintática.

O narrador assinalaria, com tal inversão de ordem, não só a partida dos navegadores portugueses ou a chegada de Ricardo Reis, como analisado acima, mas também a função de espelhamento de seu próprio discurso. Inverter a ordem seria, nesse sentido, “refletir”, no sentido físico da palavra, a tradição e criar, com isso, o novo ao propor novas e outras significações da palavra no discurso. Sendo assim, caberia a cada leitor, de acordo com seu nível cultural, identificar as referências intertextuais e (re)atualizá-las conforme o sentido proposto texto de José Saramago.

Por essa perspectiva, as palavras de outrem emergiriam de seus textos ao mesmo tempo em que as referências seriam ocultadas em uma espécie de dessacralização da palavra já consolidada pela tradição literária.

Conforme Cassirer[33] (2009, p. 65),

> Deve haver alguma função determinada, essencialmente imutável que confere à Palavra este caráter distintamente religioso, elevando-a, desde o começo, à esfera religiosa, à esfera do “sagrado”. Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm.

É importante observar nas palavras do filósofo a disposição da palavra para o sagrado e o verdadeiro. Nessa concepção, a palavra estaria agregada à ideia de criação divina. Desse modo, aquele que detinha a palavra estava mais próximo do Deus criador. Entende-se que os procedimentos do discurso labiríntico de inversão e de ocultação de termos empregados pelo narrador saramaguiano tentam modificar essa condição intocável e sagrada da palavra.

[33] CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Saramago traria, assim, a palavra para a sua esfera humana, profana e terrena, carnavalizando-a no apagamento da ideia de autoria, já que não as associa a Camões, o cânone épico português.

O discurso labiríntico em uma função espelhar jogaria com a ocultação/ a ausência da citação direta, a substituição de termos e a inversão sintática e semântica dos textos de origem/ primitivos.

Quando o texto de Saramago dialoga com outros textos da tradição literária, sem que para isso haja menção direta aos autores dos textos de origem, as referências são ocultadas, restando ao leitor a busca das relações entre um texto e outro. Desse modo, pode-se afirmar que o narrador tentaria, ainda que provisoriamente, desmantelar 'essa função determinada, essencialmente imutável' da palavra que está relacionada a uma gênese e a um criador. Caberia ao leitor perspicaz buscar a origem de suas palavras, pois o papel de seu discurso seria o de embaralhar momentaneamente 'toda ordem de existência'.

Saramago dessacralizaria circunstancialmente a palavra do criador, autor canônico, Camões, e daria a ela autonomia em seu texto. Esse discurso, *a priori* aberto, incorporaria outros textos da tradição em um diálogo permanente com a palavra em todas as suas dimensões, ressignificando-a e reelaborando-a constantemente, independente, às vezes, da identificação de sua autoria.

O narrador em **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988) retiraria a palavra cristalizada de **Os Lusíadas** de Camões para trazê-la para a história da vida de outro poeta, também personagem de ficção do romance: Ricardo Reis.

As palavras de Camões assinalariam a chegada de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis às terras lusitanas. Elas marcariam o retorno do cânone literário da poesia, há muito tempo perdido em Portugal. Essa abertura mostraria, com clareza, que, para Saramago, a poesia portuguesa seria marcada por dois grandes nomes que estariam separados por pouco mais de três séculos: Camões e Pessoa.

Contudo, a compreensão disso só seria possível diante do desvendamento de um discurso que cria outros caminhos de leitura e

interpretação, em que as referências são ocultadas, alguns termos são trocados e outros invertidos.

3.2 Reis e Quain: o discurso duplicado

Além de Camões e Pessoa, há outras referências em **O ano da morte de Ricardo Reis**, como à obra de Herbert Quain, feita logo às primeiras páginas do romance.

A menção à obra *The God of Labyrinth* indicaria mais do que a condição de sujeito labirintado da personagem, Ricardo Reis: ela também acabaria delineando a própria concepção de discurso empregado no romance por José Saramago. A imagem dupla que o espelho concebe seria a própria imagem desse discurso, em que, algumas vezes, as referências são evidenciadas e, em alguns momentos, são ocultadas. No trecho a seguir, seria possível entender essa diferença:

> Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apetecendo, é seu título The God of Labyrinth, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassínio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não e como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (SARAMAGO, 1988, p. 19-20)

O narrador cita a obra de Quain e a contextualiza ao leitor, fazendo uma espécie de pequena resenha crítica, na qual colocaria inclusive seu julgamento de valor da obra do autor em questão. Haveria na passagem tão-somente a citação de autor e de obra; o discurso não seria reelaborado a partir de outro discurso e nenhuma palavra ou expressão seria incorporada intertextualmente

no trecho acima. Todavia, a referência ao autor e à obra serviria para indicar os caminhos da personagem e também da elaboração do discurso literário de **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988).

Haveria, além disso, no trecho, a ironia do narrador em relação à aparência e à essência da obra do autor criado por Borges.

Reis engana-se com o título enigmático da narrativa de Quain; pensa que ela se desenvolve em torno de uma figura mitológica, daquelas que permeiam seus poemas. Diante dessa concepção, o discurso abriria outras possibilidades de interpretação que induziria o leitor a criar expectativas que poderiam ou não se confirmar com o decorrer da narrativa acerca da narrativa borgiana e da vida de Reis no romance.

Reis, como um leitor comum, criaria suposições sobre o enredo de *The God of Labyrinth*, que poderiam ser confirmadas ou não. Com isso, o narrador saramaguiano espelharia a condição do seu próprio leitor que, diante do texto, precisaria avançar e vencê-lo a fim de superar hipóteses em busca de uma verdade ou de um conhecimento ainda que provisório.

Ricardo Reis, como heterônimo de Fernando Pessoa, por si só já teria uma condição de duplo. Entretanto, ele também é uma personagem de ficção do romance de Saramago, que lê nesse romance uma narrativa policial criada por um autor que é também uma espécie de heterônimo de Jorge Luís Borges, Herbert Quain. As relações do duplo permeariam a trajetória de Ricardo Reis e a própria concepção de discurso proposta pela obra de Saramago, que colocaria o leitor do romance nesse labirinto de múltiplas possibilidades.

Os limites entre ficção, realidade, personagem, leitor e narrador seriam embaralhados num jogo em que o discurso se colocaria como o protagonista da ação. E isso se evidenciaria até mesmo no trocadilho sonoro do nome de ‘Quain’ com o pronome ‘Quem’, como sugere o narrador

> *The God of Labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade (SARAMAGO, 1988, p. 19-20)

Ao brincar com a sonoridade e com o sentido do nome de Quain, o narrador saramaguiano demonstraria as múltiplas possibilidades de leitura e de

interpretação como caminhos da construção de sentido proposto em seu discurso.

O autor de *The God of Labyrinth* entraria no total anonimato, pois perderia a condição de nome para obter a de pronome indefinido, de Quain para Quem. O trocadilho feito pelo narrador ultrapassaria a questão fonética e implicaria uma questão semântica, uma vez que a troca sonora de uma palavra seria capaz de gerar significações distintas. Quain, que já seria, conforme o narrador, um autor desconhecido, se transformaria no pronome interrogativo "quem", e passaria, assim, a ter menos relevância.

Ricardo Reis vislumbraria a frustração diante do mal entendido proposto pelo título da obra de Quain, *The God of Labyrinth*, e não encontraria a grandiosa obra mitológica esperada, mas "um simples romance policial". O discurso empregado no título da narrativa levaria a personagem saramaguiana a uma outra possibilidade de leitura e de interpretação do real, nesse caso, desfazendo sua expectativa inicial de leitor.

Ao mesmo tempo, o trocadilho sonoro com o nome de Quain feito pelo narrador mostraria os meandros da interpretação e da leitura que poderiam mudar totalmente o sentido de um nome ou, até mesmo, apagá-lo da História.[34]

Conforme Rosset (2008)[35], o duplo é uma necessidade inerente à condição humana, que cria para si a ideia de realidade, de representação e de metafísica. De acordo com o filósofo, a realidade em si mesma é inexistente, pois ela é fruto do discurso e, portanto, é inacessível, uma vez que é apenas uma representação duplicada de objetos e de seres. Sendo assim, se o real é um duplo, pode-se dizer que ele não existe enquanto tal, mas que é somente representação. Sob esse prisma, toda a ideia de realidade seria perpassada anteriormente pela duplicidade de um discurso.

O jogo discursivo proposto em **O ano da morte de Ricardo Reis** e na totalidade das obras de José Saramago se dá pela ordem do duplo, que é a sua própria concepção de discurso, como elemento (in)suficiente de

[34] A preocupação com a construção semântica da linguagem na obra de José Saramago é constante. A título de exemplo, basta citar o romance **História do cerco de Lisboa** (1989), no qual o enredo é desenvolvido a partir de uma problemática de linguagem posta no caminho do revisor de textos Raimundo Silva. A narrativa se desenvolve em torno da inserção de um "não" pela personagem em uma importante passagem histórica das invasões árabes em Portugal. Esse advérbio de negação é capaz de mudar todo o sentido da vida de Raimundo Silva e da própria História de sua nação.

[35] ROSSET, Clemént. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

representação de uma dada realidade, que por si só já seria questionável enquanto verdade absoluta, como indicaria o pensamento de Rosset (2008).

Na visão do filósofo, o duplo criaria ilusões; já na visão saramaguiana, o discurso seria o promotor de caminhos que poderiam levar à verdade provisória, como foi observado na leitura feita pelo narrador e personagem de Quain. O discurso criaria bifurcações que afastariam e/ou aproximariam o leitor do essencial, da mesma maneira que o duplo se aproximaria e se afastaria do real.

Ricardo Reis, leitor, fora induzido a outros caminhos interpretativos pelo título da obra de Herbert Quain, *The God of Labyrinth*, como foi visto. Até mesmo o nome do autor, Quain, pôde gerar ambiguidade, uma vez que deixou a condição de nome para se tornar o pronome interrogativo "quem", como assinalara o narrador.

A ideia do labirinto como bifurcação de cópia – interpretação – e aproximação do original – texto – estaria incutida em um discurso duplicado. Esse espelhamento poderia aparecer tanto na temática das obras saramaguianas como também na constituição de sua estética textual[36].

Analisou-se até aqui a referência intertextual da obra de Saramago com outros textos consolidados pela tradição literária, como os de Camões e o de Borges, por exemplo. Viu-se de que modo essas referências são construídas na elaboração do discurso labiríntico que, como elemento duplo, distanciaria personagem e leitor do essencial da narrativa a fim de levá-los por outras trilhas da interpretação de textos da tradição.

Observou-se que as justaposições, as inversões frásicas e a reflexão acerca do discurso caracterizariam essa estética de criação literária que tornaria o texto de José Saramago esteticamente inspirado na imagem do labirinto.

A ausência de pontuação dos textos, a justaposição do diálogo das personagens e da voz do narrador e os longos parágrafos seriam

[36] Como exemplo temático do duplo pode-se citar a obra **O homem duplicado** (2002), cujo enredo é desenvolvido em torno do professor de História Tertuliano Máximo Afonso, que por acaso encontra em algumas fitas cassetes de filmes um ator que apresenta características físicas idênticas às suas. Ainda sobre esse tema do duplo, podemos citar a construção de alguns espaços nos romances e contos de Saramago, em **Todos os nomes**, por exemplo, A Conservatória Geral e O Cemitério Geral seriam espaços duplos, que se corresponderiam em alguns aspectos, como analisado por Ferreira (2004). No nível do discurso, a intertextualidade que suas obras exercem com outros textos da tradição verbais ou não-verbais já elaboraria por si só um duplo, que imitaria original e, ao mesmo tempo, se diferencia dele como cópia que é.

características primeiras desse discurso do labirinto, que também promoveria o diálogo com textos da tradição a fim de gerar a abertura de caminhos e a construção de novos sentidos a partir de textos já reconhecidos pela tradição literária.

O caminho analítico proposto até aqui daria conta do diálogo ficcional por intermédio do narrador e da personagem, Ricardo Reis, com a tradição cultural, uma vez que no primeiro capítulo se analisou principalmente o diálogo do autor, José Saramago, com essa mesma tradição em um processo de incorporação em suas primeiras crônicas de objetos artísticos – poema José de Drummond e estátua de Pietro Barbino – a sua realidade pessoal e local (Portugal), para a discussão de aspectos gerais a respeito do homem de qualquer lugar e de qualquer época.

É interessante notar ainda que, em relação à obra de Herbert Quain, *The God of Labyrinth*, em várias passagens do romance de Saramago, foi feita menção à tentativa frustrada de leitura do livro pela personagem, Ricardo Reis. O protagonista iniciaria e reiniciaria a todo instante a leitura da obra, sempre parando no mesmo ponto que tinha lido anteriormente.

Às vezes, o poeta retomava a leitura do início, pois já havia perdido o fio da meada. Isso ocorria permanentemente quando da referência à obra borgiana pelo narrador, como após o carnaval, na noite em que o heterônimo pessoano encontrava-se acamado e nos outros momentos da narrativa: “Acendeu a luz, abriu *The God of Labyrinth*, leu página e meia, percebeu que se falava de dois jogadores de xadrez, mas não chegou a concluir se eles jogavam ou conversavam, as letras confundiram-se-lhe diante dos olhos, largou o livro”. (SARAMAGO, 1988, p. 164) Ou ainda:

> À pilha de livros ainda não arrumados foi buscar The God of Labyrinth, sentou-se na cadeira onde estivera Fernando Pessoa, com um dos cobertores da cama tapou os joelhos, e pôs-se a ler, começando outra vez na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário. Continuou a leitura, mas, mesmo antes de chegar ao ponto em que deixara a história, começou a sentir-se sonolento. Deitou-se, leu ainda duas páginas com esforço, adormeceu na clareira de um parágrafo, entre os lances trigésimo sétimo e trigésimo oitavo, quando o segundo jogador reflectia sobre o destino do bispo. (SARAMAGO, 1988, p. 242)

E ‘abriu uma vez mais *The God of Labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou’ (SARAMAGO, 1988, p. 404). Isso também ocorre até mesmo nos últimos momentos antes do término da narrativa, em que Ricardo Reis acompanhava Fernando Pessoa rumo ao desconhecido:

> Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The God of Labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. (SARAMAGO, 1988, p. 427)

Nas passagens acima pode-se evidenciar que, na concepção de José Saramago, a leitura é um exercício que, às vezes, requer do leitor tentativa para resolução de um “enigma” e que, muitas vezes, pode até nem se consolidar completamente, como é o caso do enfrentamento de Ricardo Reis com a obra de Quain.

Além disso, haveria a ideia de que a leitura seria também um jogo como o xadrez, em que múltiplas possibilidades de lances estão à disposição do jogador que, no caso, seria o leitor. Caberia ao leitor, e somente a ele, avançar ou recuar nessa partida que seria a leitura à medida que fosse necessário.

Ricardo Reis seria o “sujeito labirintado” que se acharia envolvido pelas bifurcações do discurso, assim como o próprio leitor de Saramago, que vai e volta na leitura, que às vezes desiste e noutras retoma.

A personagem do romance, Ricardo Reis, corresponderia ao próprio leitor da obra saramaguiana como a imagem refletida de um espelho, enredado pelo discurso. Ele se reconheceria, por vezes, na figura do heterônimo pessoano.

É importante frisar também que o exercício da leitura e da interpretação seria uma virtude, como diz Fernando Pessoa na última passagem, do jogo da

vida. Desse modo, ler seria emprestar à vida um sentido, uma vez que caberia à morte pôr fim a qualquer sentido da vida, visto que Ricardo Reis havia decidido colocar fim ao enigma de *The God of Labyrinth*, levando-o consigo após a morte.

A morte se colocaria como aquela que seria capaz de esgotar a multiplicidade de sentidos da palavra enquanto elemento agregado à vida. Ela esgotaria as múltiplas possibilidades da leitura, do discurso, de uma obra, ou até mesmo do mundo, já que apagaria as palavras que dariam a Ricardo Reis, ainda que precariamente, algum sentido à vida, tornando-as 'uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja"' (SARAMAGO, 1988, p. 427).

A palavra perderia o lugar para o borrão e a mancha, deixaria sua integridade de signo representativo do sujeito e do objeto, e se tornaria algo impessoal e absoluto em si mesmo, passaria a não representar mais nada, estaria morta. Enfim, nessa visão, o discurso seria um jogo espelhar que pertenceria à vida e que seria capaz de envolver o sujeito em múltiplos caminhos que poderiam aproximá-lo ou afastá-lo da essência dos objetos.

Ricardo Reis criou, com o título *The God of Labyrinth*, expectativas que foram frustradas, mas, ao mesmo tempo, estabeleceu uma relação de identidade com a obra devido a sua condição de personagem dividido diante dos impasses da vida.

A obra de Borges, assim como o épico camoniano, foi incorporada ao discurso de **O ano da morte de Ricardo Reis**, pois ultrapassaria a condição de citação referencial ao se integrar ao próprio desenvolvimento da trama literária. Ela teria sido utilizada como espelho que refletiria num momento a situação vivida pela personagem e, em outro instante, a condição do leitor de ficção que, por vezes, esbarraria em momentos de impasse da narrativa.

As idas e vindas de Ricardo Reis ao enredo de *The God of Labyrinth* assinalariam a condição do indivíduo que não conseguiria vislumbrar uma saída ou uma resolução para um enigma a ser desvendado, ou seja, a conclusão e o entendimento da leitura da obra e da própria vida.

Tal situação seria também um espelho da condição do leitor da obra saramaguiana, uma vez que ele seria levado pelo narrador por caminhos, outras histórias; outras referências textuais como a obra de Quain, que se

distanciariam do núcleo da história, de Ricardo Reis, que estaria sendo contada. Esse procedimento justaporia distintas narrativas que formariam um novelo de múltiplas pontas que, uma vez puxadas, desenredariam uma nova história.

3.3 Reis e Vieira: as leituras que se bifurcam

O leitor acompanha a história central da vida do heterônimo pessoano, Ricardo Reis, mas, ao mesmo tempo, é envolvido em outras histórias que correm paralelamente à trama do heterônimo pessoano como ocorre, por exemplo, quando a Ricardo é indicada pelo Dr. Sampaio, pai de Marcenda, a obra *Conspiração* de Tomé Vieira. Nesse momento, observa-se, que a narrativa que envolvia a personagem de Saramago se suspenderia para dar espaço para outras histórias como das personagens de Vieira. Isso se daria a partir da incorporação de outros textos literários como será visto a frente.

Conforme Bakhtin (1997, p. 202), na obra **Problemas da poética de Dostoiévski**[37],

> Para o artista-prosador, o mundo está repleto das palavras do outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas. Ele deve introduzi-las no plano do seu discurso e deve fazê-lo de maneira a não destruir esse plano. Ele trabalha com uma paleta muito rica e o faz com perfeição.

Na obra de Saramago as palavras do outro estariam associadas à incorporação de outras obras, como a de Borges, por exemplo, que seriam introduzidas no "plano do seu discurso", cuja orientação seria a de apresentar ao leitor outras tramas, por exemplo.

À personagem e ao leitor seriam apresentados outros enredos, outros tempos, outros conflitos, outros espaços, outras personagens a partir da inserção de outras vozes sociais em seu discurso.

A narrativa nuclear da vida de Ricardo Reis se desenrolaria paralelamente a outras narrativas inseridas pelo narrador saramaguiano

[37] BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

através de uma ação da personagem central que poderia ser a leitura de um livro como simples passatempo, ou até mesmo o diálogo do protagonista com outras personagens.

Isso aconteceu, por exemplo, quando Ricardo Reis estava a conversar com o pai de Marcenda, o Dr. Sampaio, que lhe recomendara a leitura da obra *Conspiração*, de Tomé Vieira:

> Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente, Que livro é esse, O título é *Conspiração*, escreveu-o um jornalista patriota, nacionalista, um Tomé Vieira, não sei se já ouviu falar, Não, nunca ouvi, vivendo lá tão longe, O livro saiu há poucos dias, leia-o, leia-o, e depois me dirá, Não deixarei de o ler, se mo aconselha, já Ricardo Reis se arrependia de se ter declarado anti-socialista, antidemocrata, antibelchevista por acréscimo, não porque não fosse isto tudo, ponto por ponto, mas porque se sentia cansado de nacionalismo tão hiperbólico, talvez mais cansado ainda por não ter podido falar com Marcenda, muitas vezes acontece, mais fatiga o que não se faz, repousar é tê-lo feito. (SARAMAGO, 1988, p. 135)

A indicação do livro *Conspiração* pelo Dr. Sampaio se tratava, a princípio, apenas de uma citação de autor e de obra, desconhecidos pelo protagonista do romance de Saramago. Contudo, o diálogo entre Ricardo Reis e o pai de Marcenda abre a partir da citação o enredo de *Conspiração* dentro da própria história do heterônimo pessoano, o que seria a incorporação, no plano do discurso saramaguiano, de outras perspectivas/vozes sociais, a partir da integração de outra narrativa.

A incorporação de elementos dessa obra à narrativa da vida do poeta pessoano e, por consequência, o julgamento de valor concedido por Reis ao texto de Tomé Vieira serviriam para indicar os posicionamentos políticos divergentes do poeta e do Dr. Sampaio no contexto ultranacionalista, precedente à Segunda Guerra Mundial.

Na passagem acima foi apresentado, através da citação, a Ricardo Reis e ao leitor do romance de Saramago, o autor Tomé Vieira que publicara um romance intitulado *Conspiração*. A partir daí, a referência à obra ultrapassaria a citação, pois o narrador passaria a incorporar detalhes do texto e da leitura feita pelo protagonista da obra.

Nessa altura, Ricardo Reis já havia adquirido o livro indicado pelo Dr. Sampaio e estava sentado no sofá no quarto do hotel a lê-lo:

> Estão já lidos sete capítulos, a saber, Em véspera de eleições, Uma revolução sem tiros, A lenda do amor, A festa da Rainha Santa, Uma greve académica, *Conspiração*, A filha do senador, enfim, trocando o caso por miúdos, certo moço universitário, filho de um lavrador, meteu- se em rapaziadas, foi preso, trancado no Aljube, e vai ser a supradita filha de senador quem, por puras razões patrióticas, por missionação abnegada, moverá céus e terra para de lá o tirar, o que, afinal, não lhe será difícil, pois é muito estimada nas altas esferas da governação, com surpresa daquele que lhe deu o ser, senador que foi do partido democrata e agora conspirador ludibriado, um pai nunca sabe para o que cria uma filha. Ela o diz, como Joana de Arco à proporção, O papá esteve para ser preso há dois dias, dei a minha palavra de honra que o papá não fugiria a responsabilidades, mas também garanti que o papá deixaria de imiscuir-se em negócios conspiratórios, ai este amor filial, tão comovente, três vezes papá numa frase tão curta, a que extremos chegam na vida os afectuosos laços, e torna a dedicada menina, Pode comparecer à sua reunião de amanhã, nada lhe acontecerá, garanto-lho porque o sei, e a polícia também sabe que os conspiradores vão reunir mais uma vez, com o que não se importa. Generosa, benevolente polícia esta de Portugal que não se importa, pudera não, está a par de tudo, tem uma informadora no arraial inimigo, que é, quem tal diria, a filha de um antigo senador, adversário deste regime, assim traicionadas as tradições familiares, porém tudo acabará em felicidade para as partes, desde que tomemos a sério o autor da obra, ora ouçamo-lo, A situação do país merece à imprensa estrangeira referências entusiásticas, cita-se a nossa política financeira como modelo, há alusões às nossas condições financeiras, de modo a colocar-nos numa posição privilegiada, por todo o país continuam as obras de fomento que empregam milhares de operários, dia a dia os jornais inserem diplomas governativos no sentido de debelar a crise que, por fenómenos mundiais, também nos atingiu, o nível económico da nação, comparadamente a outros países, é o mais animador, o nome de Portugal e dos estadistas que o governam andam citados em todo o mundo, a doutrina política estabelecida entre nós é motivo de estudo em outros países, pode-se afirmar que o mundo nos olha com simpatia e admiração, os grandes periódicos de fama internacional enviam até nós os seus redactores categorizados a fim de colher elementos para conhecer o segredo da nossa vitória, o chefe do governo é, enfim, arrancado à sua pertinaz humildade, ao seu recolhimento de rebelde a reclames, e projectado em colunas de reportagem, através do mundo, a sua figura atinge as culminâncias, e as suas doutrinas transformam-se em apostolados, Perante isto, que é apenas uma pálida sombra do que podia ser dito, tem de concordar, Carlos, que foi uma loucura irresponsável meter-se em greves académicas que nunca trouxeram nada de bom, já pensou nos

> trabalhos que eu vou ter para o tirar daqui, Tem razão, Marília, e quanta, mas olhe que a polícia nada apurou de mau contra mim, somente a certeza de que fui eu quem desfraldou a bandeira vermelha, que não era bandeira nem coisa que se parecesse, apenas um lenço de vinte e cinco tostões, Brincadeira de rapazes, disseram ambos em coro, esta conversa passava-se na prisão, no parlatório, é assim o mundo carcerário. Lá na aldeia, por acaso também no distrito de Coimbra, outro lavrador, pai da gentil menina com quem este Carlos há-de vir a casar-se mais para o fim da história, explica numa roda de subalternos que ser comunista é ser pior que tudo, eles não querem que haja patrões nem operários, nem leis nem religião, ninguém se baptiza, ninguém se casa, o amor não existe, a mulher é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito, os filhos não têm que dar satisfação aos pais, cada um governa-se como entender. Em mais quatro capítulos e um epílogo, a suave mas valquíria Marília salva o estudante da prisão e da lepra política, regenera o pai que definitivamente abandona o vezo conspirativo, e proclama que dentro da actual solução corporativa o problema resolve-se sem mentiras, sem ódios e sem revoltas, a luta de classes acabou, substituída pela colaboração dos elementos que constituem valores iguais, o capital e o trabalho, em conclusão, a nação deve ser uma coisa assim como uma casa onde há muitos filhos e o pai tem de dar ordem à vida para a todos criar, ora os filhos, se não forem devidamente educados, se não tiverem respeito ao pai, tudo vai mal e a casa não resiste, por estas irrespondíveis razões é que os dois proprietários, pais dos noivos, sanadas algumas desinteligências menores, até contribuem para que acabem os pequenos conflitos entre os trabalhadores que ganham a sua vida ora servindo a um ora servindo a outro, afinal não valeu a pena ter-nos Deus expulsado do seu paraíso, se em tão pouco tempo o reconquistámos. Ricardo Reis fechou o livro, leu-o depressa, as melhores lições são estas, breves, concisas, fulminantes, Que estupidez, com tal exclamação se paga do doutor Sampaio, ausente, por um momento aborrece o mundo inteiro, a chuva que não pára, o hotel, o livro atirado para o chão (SARAMAGO, 1988, p. 138-141)[38]

Observa-se que a passagem pode ser divida em quatro partes: a leitura de *Conspiração* feita por Ricardo Reis, no quarto do hotel Bragança (ANEXO E); o resumo do livro feito pelo narrador saramaguiano; a inserção da voz do narrador e do enredo da obra de Tomé Vieira; e a volta ao quarto duzentos e um, em que o heterônimo pessoano daria o seu juízo de valor em relação à obra indicada pelo Dr. Sampaio.

Primeiramente, o narrador saramaguiano contaria a ação praticada pela personagem do seu enredo, que é Ricardo Reis, que tinha acabado de adquirir

[38] Optou-se por não fragmentar o trecho para que se possa dar a dimensão adequada do procedimento discursivo aplicado por Saramago.

o livro indicado pelo pai de Marcenda e que resolvera lê-lo em dia chuvoso. Depois, o narrador faria uma espécie de resenha da obra *Conspiração*, em que situaria o leitor acerca da problemática da trama e de suas principais personagens, que são o jovem estudante Carlos e a filha do Senador, Marília. Em seguida, em um movimento de digressão, o narrador inseriria a voz do narrador da obra de Tomé Vieira, 'porém tudo acabará em felicidade para as partes, desde que tomemos a sério o autor da obra, ora ouçamo-lo.'

O verbo 'ouvir', conjugado na primeira pessoa do plural no imperativo afirmativo, convidaria o leitor de **O ano da morte de Ricardo Reis** para adentrar no universo narrativo de *Conspiração* para que possa ele mesmo tirar suas conclusões sobre o enredo e o caráter da obra.

O narrador daria voz à narrativa de *Conspiração*, mas ficaria difícil para o leitor identificar o término dessa voz, pois a fala dos dois narradores se mistura entre si e com a fala das personagens:

> Tem razão, Marília, e quanta, mas olhe que a polícia nada apurou de mau contra mim, somente a certeza de que fui eu quem desfraldou a bandeira vermelha, que não era bandeira nem coisa que se parecesse, apenas um lenço de vinte e cinco tostões, Brincadeira de rapazes, disseram ambos em coro, esta conversa passava-se na prisão, no parlatório, é assim o mundo carcerário. (SARAMAGO, 1988, p. 140)

A partir da oração 'é assim o mundo carcerário', haveria uma mudança de direcionamento do discurso, e seria possível, com muita atenção, notar uma espécie de volta ao resumo da obra: 'Lá na aldeia, por acaso também no distrito de Coimbra, outro lavrador, pai da gentil menina com quem este Carlos há-de vir a casar-se mais para o fim da história.'

No entanto, essa transição do discurso de Tomé Vieira para o de Saramago seria tão sutil que poderia passar despercebida pelo leitor menos atento. Seria através desses desvios do discurso que se constituiria o labirinto na obra de Saramago: ele se construiria a partir da intertextualidade e da incorporação da voz do outro, narração de Tomé Vieira.

Se o enredo e o epílogo de *Conspiração* são considerados suaves pelo narrador saramaguiano, não seria possível dizer o mesmo do procedimento discursivo empregado por seu autor, pois ele embaralharia as vozes e as

referências ao leitor, criando um expediente literário desconfortável a quem não está acostumado com seu texto.

A obra borgiana *The God of Labyrinth* seria um enigma para ser desvendado pelo leitor, Ricardo Reis. Em contraposição, o livro *Conspiração* de Tomé Vieira seria uma novela previsível de leitura breve. Saramago incorporaria, assim, duas visões diametralmente opostas da literatura e da sociedade. Borges criaria estranhamento em Ricardo Reis, e seria capaz de levá-lo à reflexão sobre o processo de leitura, como um jogo onde os obstáculos têm de ser superados permanentemente, como numa espécie de labirinto em que o indivíduo tem de buscar um caminho dentre muitos.

A obra de Tomé Vieira, ainda que tenha um enredo previsível, também levaria Reis à reflexão acerca da sociedade na qual ele está inserido, uma vez que propunha uma perspectiva nacionalista e utópica que contrariava a ideologia do poeta.

A presença de obras como *The God of Labyrinth* e *Conspiração* integradas ao enredo de **O ano da morte de Ricardo Reis** indicaria a orientação dialógica do discurso saramaguiano, que se voltaria para palavra de outrem, inserindo na narrativa o contraditório, o embate de vozes, que se revelaria no julgamento de valor de Reis sobre as duas obras que teriam visões de mundo diversas – a primeira enigmática; a segunda didática – que poderiam ou não corresponder à mundividência do poeta.

A crítica à obra de Tomé Vieira se faria através das palavras de Ricardo Reis, ‘Que estupidez’, que conseguira acompanhar tranquilamente o desenvolvimento da trama linear e previsível da novela, diferentemente das tentativas frustradas de leitura da obra de *The God of Labyrinth,* de Quain, (Jorge Luís Borges).

A frustração de Ricardo Reis já havia sido antecipada nas palavras do Dr. Sampaio no momento em que ele indicara o livro ao poeta: ‘Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente.’ (SARAMAGO, 1988, p. 135). Isso indicaria também as diferentes finalidades a que se presta um determinado texto:

> Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e a

> prolixidade do mundo. Começará por aqueles títulos que a ninguém deveriam escapar, os livros de estudo, assim vulgarmente chamados, como se todos o não fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se vai beber e a autoridade que lhe vigia o caudal, neste caso de Ricardo Reis, aluno que foi de jesuítas, podemos fazer uma ideia aproximada, mesmo sendo os nossos mestres tão diferentes, os de ontem e os de hoje. Depois virão as inclinações da mocidade, os autores de cabeceira, os apaixonamentos temporários, os Werther para o suicídio ou para fugir dele, as graves leituras da adultidade, chegando a uma certa altura da vida já todos, mais ou menos, lemos as mesmas coisas, embora o primeiro ponto de partida nunca venha a perder a sua influência, com aquela importantíssima e geral vantagem que têm os vivos, vivos por enquanto, de poderem ler o que outros, por antes de tempo mortos, não chegaram a conhecer. (SARAMAGO, 1988, p. 137)

Ricardo Reis parece preferir, conforme o narrador, a leitura dos clássicos e dos cânones da literatura ocidental. Isso seria justificado pela formação escolar e cultural do poeta pelos padres jesuítas, embora seja feita ressalva de que os mestres de outrora eram melhores. Haveria também a citação de Goethe e a explanação de que o gosto literário é formado a partir da idade que vai desde a preferência pelas aventuras amorosas na mocidade às 'graves leituras da adultidade'.

O narrador, entretanto, faria a ressalva de que seriam as primeiras leituras que teriam importância crucial na formação do leitor e nas suas futuras escolhas literárias, uma vez que 'o primeiro ponto de partida nunca venha a perder a sua influência.' (SARAMAGO, 1988, p. 137).

É importante ressaltar que existe, ainda, uma questão ideológica que permeia a indicação do livro *Conspiração* pelo Dr. Sampaio e a rejeição de Ricardo Reis. Ricardo Reis se declarara antinacionalista, antipatriota e anticomunista, posição oposta à do pai de Marcenda, que defendia os preceitos patriotas encontrados no livro de Tomé Vieira que, conforme Guerreiro (2012)[39], foi um texto publicado a serviço do regime ditatorial de Salazar.

Na visão da estudiosa, a ficção literária, nesse caso, estaria relacionada diretamente aos interesses do Estado Novo em Portugal, logo em seu início em

---

[39] GUERREIRO, Emmanuelle. **La fiction au service de la propagande salazariste: Conspiração de Tomé Vieira.** 2012. Disponível em: <http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/embed.1/la_fiction_au_service_de_la_propagande_salazariste_conspiracao_de_tome_vieira_emmanuelle_guerreiro.8896>. Acesso em: 13. mai. 2013.

1936. Desse modo, o livro *Conspiração* estaria carregado de uma significação ideológica que se opunha ao pensamento da personagem de **O ano da morte de Ricardo Reis,** por se tratar de um paradigma de reafirmação do contexto autoritário em que fora concebido.

Nessa perspectiva, o autor incorporaria em seu discurso as diversas vozes sociais e as contradições inerentes a elas, demonstrando a tensão própria do labirinto como espaço de abertura dos mais variados caminhos.

Ricardo Reis rejeitaria a estética e a ideologia de *Conspiração* pelo seu caráter político-dogmático, pois acreditaria numa literatura enigmática, em que o indivíduo teria autonomia para seguir seus caminhos de interpretação. Já o Dr. Sampaio buscaria na leitura um ensinamento prático para a vida. Sendo assim, a narrativa central de Ricardo Reis é posta em suspensão e outras histórias passam a ser contadas, não somente pelo narrador saramaguiano, mas também por outros narradores que assumem a voz de suas narrativas. Essas histórias se interseccionam e se relacionam entre si, já que trazem julgamentos de valor estético da arte, de Ricardo Reis e do Dr. Sampaio.

A incorporação de elementos da narrativa de Borges e de Tomé Vieira tem um papel de integração da palavra do outro, ainda que contraditória e polêmica. As obras *Conspiração* e *The God of Labyrinth*, de maneira e posicionamento ideológico diversos, levariam as personagens Ricardo Reis e o Dr. Sampaio à reflexão acerca da realidade em que se encontram, ainda que haja dissonância entre suas vozes.

3.4 Camões e a estátua: a suspensão provisória da narrativa

Em **O ano da morte de Ricardo Reis**, a referência às obras de arte é constante nas andanças do heterônimo pessoano por Lisboa. As obras seriam evocadas e apareceriam, ao mesmo tempo, como guias e também como pequenas fissuras do discurso literário.

Isso acontece já nas primeiras cenas de perambulação de Reis pela cidade como, por exemplo, quando se depara com a estátua de Camões (ANEXO F):

> Afasta-se Ricardo Reis em direcção à Rua do Crucifixo, atura a insistência de um cauteleiro que lhe quer vender um décimo para a próxima extracção da lotaria, É o mil trezentos e quarenta e nove, amanhã é que anda a roda, não foi este o número nem a roda anda amanhã, mas assim soa o canto do áugure, profeta matriculado com chapa no boné, Compre, senhor, olhe que se não compra pode-se arrepender, olhe que é palpite, e há uma fatal ameaça na imposição. Entra na Rua Garrett, sobe ao Chiado, estão quatro moços de fretes encostados ao plinto da estátua, nem ligam à pouca chuva, é a ilha dos galegos, e adiante deixou de chover mesmo, chovia, já não chove, há uma claridade branca por trás de Luís de Camões, um nimbo, e veja-se o que as palavras são, esta tanto quer dizer chuva, como nuvem, como círculo luminoso, e não sendo o vate Deus ou santo, tendo a chuva parado, foram só as nuvens que se adelgaçaram ao passar, não imaginemos milagres de Ourique ou de Fátima, nem sequer esse tão simples de mostrar-se azul o céu. (SARAMAGO, 1988, p. 31)

Fica perceptível, na passagem acima, o desvio do narrador quando faz a referência a Camões. Ele coloca em suspensão a narrativa de Ricardo Reis, e insere, no seu lugar, a descrição da estátua do poeta renascentista, como se ela assumisse o lugar de uma personagem que toma para si o foco narrativo. A estátua seria iluminada pelo narrador, e o heterônimo pessoano seria posto em segundo plano, pois o círculo luminoso pairava, ainda que ironicamente, sobre a cabeça do autor de **Os Lusíadas**.

Novamente, assim como ocorrera nas crônicas analisadas de **A bagagem do viajante** (1996), a obra de arte é inserida como elemento integrante da narrativa em **O ano da morte de Ricardo Reis**, levando o leitor a outro universo de expressão que não seria apenas o verbal.

Pode-se verificar que a estátua de Camões deixa a condição de objeto estático ao ganhar contornos de vitalidade através do ‘nimbo’ que a envolve e, por instantes, torna-se com isso objeto dinâmico da narrativa, ocupando o espaço destinado às ações das personagens da trama.

O narrador daria vida à estátua de Camões, ainda que seja através da ilusão com que brinca com a nuvem que passa atrás da escultura. Essa expectativa de animação da estátua é passageira no momento em que a ilusão é desfeita de maneira irônica, já que não se trata de um milagre como os de Ourique ou Fátima que esteja acontecendo ali para restituir a vida ao poeta. Contudo, a estátua de Camões já havia ocupado o foco da narrativa (o

protagonista da história, Ricardo Reis) quando ele resolveu entrar pela Rua Garrett (ANEXO G).

É possível dividir o trecho em duas partes: a primeira se dá pela interação de Reis com o espaço que o circunda, no momento em que, por exemplo, tem que aturar 'a insistência de um cauteleiro que lhe quer vender um décimo para a próxima extracção da lotaria', cujo apelo se dá pelas palavras 'compre, senhor, olhe que se não compra pode-se arrepender, olhe que é palpite'. Já na segunda parte, quando Ricardo Reis entra pela Rua Garrett, ele iria, paulatinamente, perdendo a centralidade da ação que seria passada pelo narrador à estátua de Camões. A estátua, então, interagiria com o leitor e com a paisagem que está a sua volta, ainda que ela seja desmistificada pelo narrador, que retiraria a áurea em torno da figura de Luís de Camões, e que lhe concederia uma condição humana.

A obra de arte seria inserida no enredo do romance para além da citação ou da enumeração. Ela adentraria a narrativa com o objetivo de promover a ruptura do texto, propondo, através da intertextualidade, um duplo do próprio objeto artístico.

O narrador saramaguiano recriaria a estátua de Camões à sua maneira: daria a ela aspectos mais humanos, e tiraria dela a auréola que a sacralizava. E isso acabaria por aproximar os dois poetas – Camões e Ricardo Reis – separados pelo tempo numa mesma condição que seria a do homem.

A intertextualidade e a suspensão provisória da narrativa seriam expedientes literários utilizados por Saramago na elaboração de um discurso que conduziria o leitor a outros universos da criação artística, na medida em que seu texto literário seria capaz de incorporar, deslocar e apagar as referências.

Nesse discurso, que se considera labiríntico, seria difícil estabelecer os limites entre uma expressão e outra, entre uma voz e outra. Tratar-se-ia do que Deleuze (2011, p. 18) definia como "agenciamentos coletivos" em que "não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação". As vozes se justaporiam como instrumentos que comporiam uma orquestra, em que ora é dada maior relevância a alguns elementos e ora a outros.

A estátua de Camões surgiria não só como referência ao poeta renascentista, mas como elemento de fuga e de desvio do caminho linear da

narrativa comum. Ela emergiria para ajudar a construir as múltiplas narrativas em que outras histórias cortam a história central, como ocorre na referência a Borges e a Tomé Vieira.

A estátua apareceria para justapor Camões a Fernando Pessoa. Ela sairia da condição de objeto estático e passaria à de objeto dinâmico, uma vez que tomaria, por instantes, o protagonismo de Ricardo Reis. A estátua, enfim, deslocaria a narrativa do heterônimo pessoano, trazendo o leitor para si.

Esse deslocamento seria tão sutil que se assemelharia à passagem daquela nuvem fugidia por trás da cabeça de Camões. O leitor, se não estivesse atento, poderia se sentir perdido por alguns instantes diante de outro caminho que lhe fora apresentado.

A incorporação da estátua de Camões no trajeto feito por Ricardo Reis em seu retorno a Lisboa não é vã: ela seria, de fato, um duplo, uma vez que desconstruiria a auréola que circunda a estátua original projetada por Victor Bastos em 1860, inaugurada por D. Luís e D. Fernando, e situada na Praça Luís de Camões. Nesse sentido, ela se assemelharia à estátua original encontrada nas ruas de Lisboa, mas também se diferencia dela, pois estaria carregada de um sentido inverso àquele perpetuado pelo monumento.

Se a estátua de Camões ofusca, pela sua grandiosidade o poeta, Saramago apontaria, com sua reelaboração criativa, a necessidade de apagamento da auréola que, para muitos, envolveria a cabeça do poeta-estátua.

A estátua camoniana de **O ano da morte de Ricardo Reis** seria uma cópia que desmistificaria a original, que retiraria dela a ilusão de santidade e de poder que muitas vezes permeia o monumento. Por essa óptica, o narrador assinalaria que o poeta épico deveria ser celebrado para além da condição monumental sugerida pela obra de Victor Bastos sem desconsiderar, para isso, a importância da estátua como um produto artístico de referência espacial para a cultura portuguesa bem como do texto camoniano.

A grandiosidade de seus feitos deveria ser encontrada naquilo que fez de mais humano, em seus textos. Sendo assim, a estátua real de bronze e pedras seria fria, efêmera e distante diante da obra camoniana, enquanto que a estátua verbal, ficcional serviria de alerta com relação à preservação da memória do vate. Com isso, o narrador indicaria que o monumento é

imprescindível para que se possa preservar a memória de um povo, mas ele não deveria ultrapassar a sua condição de símbolo para não infringir àquele que está sendo lembrado e celebrado.

3.5 Eça de Queirós e a estátua: verdade ou fantasia?

Além da estátua de Camões, integrada verbalmente à narrativa de **O ano da morte de Ricardo Reis**, há menção a outras esculturas também relacionadas a autores canônicos da literatura portuguesa, como é o caso da obra dedicada a Eça de Queirós, em Lisboa:

> Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiroz, por cabal respeito da ortografia que o dono do nome usou, ai como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações, por exemplo, Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar. É instrutivo o passeio, ainda agora contemplámos o Eça e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento, o melhor é deixar o pobre amargurado, subir o que falta da rua, da Misericórdia que já foi do Mundo, infelizmente não se pode ter tudo nem ao mesmo tempo, ou mundo ou misericórdia. (SARAMAGO, 1988, p. 58)

O discurso labiríntico que bifurca e ramifica incessantemente a experiência do leitor diante do texto faz uso da intertextualidade como

procedimento para o afastamento da narrativa central, que é aqui a história de Ricardo Reis.

Assim como havia ocorrido na inversão da oração de Camões ‘Aqui a terra acaba e a o mar começa’ para ‘Aqui o mar acaba e a terra principia’ na abertura do romance, o narrador subverteu o sentido da célebre frase de Eça de Queirós, que passa de ‘sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia’ para ‘sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade’, nas palavras de José Saramago.

Aqui o discurso labiríntico subverteria o sentido do texto original através da inversão de termos, como ocorrera no enunciado de Camões. Contudo, o discurso labiríntico não ocultaria a referência como o narrador havia feito na oração de abertura do enredo do romance, mas indicaria, pela citação, a autoria do pensamento, que é de Eça de Queirós. Entretanto, é importante ressaltar que o narrador mostra novamente a preferência pelo avesso e pela desestabilização do discurso comum já sedimentado.

Saramago inverteria e subverteria o sentido do enunciado já consolidado pela tradição, e atribuído ao escritor realista, Eça de Queirós, que fora gravado na escultura que lhe empresta homenagem.

Haveria, na passagem, a junção de dois procedimentos do discurso labiríntico. O primeiro é a suspensão e a quebra da narrativa do heterônimo pessoano para a inserção de uma apreciação de um objeto artístico. Tal contemplação seria feita pela personagem e direcionada pelo narrador ao leitor. A escultura de Eça seria evocada e inserida na narrativa para promover o desvio do trajeto de Reis e da história que estava sendo contada. O outro procedimento desse discurso é o deslocamento promovido pelo labirinto por meio do espelhamento distorcido da linguagem cotidiana cristalizada pelo senso comum e pela tradição cultural.

A inversão dos termos ‘verdade’ e ‘fantasia’ do enunciado atribuído a Eça de Queirós mexeria com a aparente transparência da linguagem corriqueira que se quer ‘clara, fechada e conclusa’, e proporia uma desordem a fim de instaurar o caos do pensamento estratificado. A inversão, nesse caso, superaria uma questão morfossintática entre os substantivos ‘verdade’ e ‘fantasia’, pois se operaria num eixo semântico e filosófico, que convergiria para a desestabilização de estruturas sedimentadas pela tradição.

A linguagem comum seria abalada pelo discurso do labirinto com o objetivo de trazer algo de novo ao pensamento, que, na visão do narrador, poderia causar estranhamento ao adulto, mas não a uma criança, que está aberta às mudanças.

O movimento suspensivo do discurso labiríntico não se daria apenas através da intertextualidade com outras manifestações artísticas, mas ocorreria também devido a referências feitas pelo narrador a espaços e a nomes que fariam parte da história local da cidade de Lisboa, onde o heterônimo pessoano resolvera fazer um passeio de reconhecimento, já que havia ficado dezesseis anos no Brasil.

É esse passeio pelas ruas de Lisboa que faz com que ele se depare com os monumentos históricos construídos em homenagem aos ilustres escritores do passado, tais como Camões e Eça de Queirós.

É importante notar que o narrador aproveitaria a inserção da obra de arte ou de uma referência nominal para promover reflexões acerca da linguagem e do modo como ela se constitui enquanto espaço de atribuição de sentido ao que foi dito e está sedimentado e daquilo que ainda pode ser (re)criado baseado nisso.

Nesse processo, a inversão de termos de uma oração propõe a abertura para a multiplicidade de sentido, que pode ser construída a partir do que já está consolidado pelos falantes e escritores de uma língua. Esse processo se construiria com base na recriação e na reelaboração de signos que seriam conhecidos ou desconhecidos pelos leitores e que passariam a ser (re)conhecidos e reconstituídos pelo narrador. Desse modo, ele implodiria os enunciados sedimentados e proporia outras possibilidades de enunciação.

Contudo, o narrador teria consciência de que o espaço propício e adequado para essa desestabilização do discurso corriqueiro empregado no senso comum seria o texto literário que estaria intrinsecamente relacionado ao processo de criação pelo universo da fantasia e da imaginação, uma vez que ‘se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar.’

Saramago parecia saber que é papel do senso comum e da tradição cultural a preservação da ordem do discurso, e que caberia à arte implodi-lo a

fim de desestabilizá-lo. Nessa perspectiva, a literatura seria o espaço de recriação e de reelaboração do discurso cotidiano.

Não é à toa que, na inversão da oração de Eça de Queirós, o narrador saramaguiano se manifesta em defesa da fantasia em detrimento da verdade. Nesse sentido, a literatura, por seu caráter polissêmico e figurativo do discurso, deveria desconstruir a 'verdade' imposta pela lógica do discurso cotidiano, que simularia uma relação contígua entre significado e significante, e um dos caminhos para isso seria a fantasia. A verdade estaria para a lógica ordinária discursiva assim como a fantasia estaria para a recriação desse mesmo discurso a partir da imagem do labirinto.

A verdade, conforme Foucault (1979, p. 12)[40], é "deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder". A verdade seria uma construção social que mais se aproximaria de uma consideração lógica e utilitária do discurso em que significado e significante simulariam uma consonância, numa tentativa de relação direta de correspondência entre um e outro. O regime da verdade, de acordo com Foucault (1979, p.12), seria construído de modo diverso a partir dos diferentes contextos nos quais cada sociedade e cada indivíduo se inserem: "Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos". Desse modo, a verdade como constructo social se relacionaria com a ideia de poder que cada indivíduo e/ou cada instituição podem exercer uns sobre os outros, ou ainda, no plano discursivo, a relação de poder constitutiva entre significado e significante acomodada pela arbitrariedade das convenções sociais. Em outras palavras, o discurso da verdade criaria a ilusão da correspondência direta entre o significado e o significante. Por isso, seria necessário, na concepção da obra saramaguiana, pensar na possibilidade da desconstrução das "verdades" já consolidadas socialmente e, para isso, procurar o caminho antagônico da fantasia, como se pôde verificar na inversão dos termos do discurso de Eça de Queirós.

[40] FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

De acordo com Cabral e Nick (2006, p.125)[41], o conceito de fantasia estaria associado à "Formação de imagens mentais de cenas ou, com freqüência, de seqüências de eventos ou experiências que realmente não aconteceram ou que se passaram de modo consideravelmente diverso do fantasiado." Esse conceito de fantasia, em certa medida, se distanciaria de uma ordem lógica, realista e "verdadeira" da palavra, pois "a palavra literária" ou não literária se apresentaria como polissêmica, uma vez que não se estabeleceria (ou não se simularia) como 'clara, fechada e conclusa', mas como obnubilada, aberta e inconclusa, como seria proposto pelo próprio discurso saramaguiano que se constituiria em sua obra como um labirinto aberto a mais de uma possibilidade entre o significado e o significante.

Na passagem analisada, o narrador explicita o seu pensamento sobre o caráter sedimentar do discurso e, por consequência, da palavra, que teria como uma de suas características a cristalização de um sentido e a manutenção desse sentido como único e verdadeiro.

Saramago teria consciência de que esse é um aspecto inerente da palavra, pois, ainda que a linguagem de um enunciado seja reelaborada, incorrer-se-ia sempre no risco da criação de outras estruturas de sedimentação semântica: "Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações". (SARAMAGO, 1988, p. 58)

Nesse sentido, caberia ao escritor remover a palavra do processo de cristalização e sedimentação inato do discurso, deslocando-a, atribuindo-lhe novos e outros sentidos, ainda que ela voltasse a se sedimentar. Sendo assim, seria papel da literatura retirar a palavra de seu *status quo ante* e inseri-la numa nova condição, num labirinto de múltiplas possibilidades em que até mesmo os signos não-verbais se agregariam a ela.

Cassirer (2009, p. 75-76)[42] chama a atenção para o caráter sedimentar da palavra, que se põe como a representação pura da realidade. Para o filósofo,

[41] CABRAL, A.; NICK, E.. **Dicionário técnico de psicologia**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
[42] CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

> a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero "signo" e o "designado"; em lugar de uma "expressão" mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a "imagem" e a "coisa", entre o nome e o objeto.

A obra de Saramago proporia a problematização dessa possível coincidência entre a palavra e o real, entre o nome e o objeto. O autor tentaria, permanentemente, desconstituir essa característica de fixação da palavra ou do nome como elementos de representação exatos da realidade.

O discurso labiríntico trabalharia também sob o eixo do problema da representação da arte por meio da palavra, e por essa razão se apoiaria constantemente na incorporação de signos não-verbais, pois Saramago sabia que a palavra sozinha era insuficiente para representação de múltiplas realidades. O narrador saberia da insuficiência da palavra como elemento de apreensão do real, uma vez que a palavra já se constituiria como interpretação parcial da realidade. Sob essa perspectiva, a palavra, por si só, seria capaz de criar outra realidade, que pode ser chamada de ficção.

O discurso labiríntico na obra de José Saramago trabalharia sobre a óptica da reelaboração e ressignificação de sentido da palavra e de outros signos da tradição cultural portuguesa ou não. Desse modo, nada estaria em seu lugar definitivo: tudo poderia ser rearranjado e reordenado a critério da fantasia e não da verdade, uma vez que essa também seria parcial.

A referência à estátua de Eça de Queirós (ANEXO H) serviria para desviar o leitor em direção a um questionamento filosófico da condição da palavra no discurso enquanto elemento precário de representação do real, chamando a atenção para o papel do escritor como agente da busca perpétua de dizer o indizível, de nomear o inominável, de alcançar, em última instância, o inalcançável, já que "provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver" (SARAMAGO, 1988, p. 58). Desse modo, o escritor seria aquele que busca expressar o inexpressável.

Sabendo disso, Saramago se voltaria para as mais distintas expressões da arte com o objetivo de ultrapassar um ‘mosaico de citações’ intertextuais na elaboração de um discurso plural, aberto para a contribuição coletiva da palavra de outrem. Sua obra abriria agenciamentos coletivos de enunciação, no sentido deleuziano, uma vez que buscaria o rompimento com a sedimentação da prática discursiva do cotidiano.

Em sua visão, não existiria identidade entre o significado e o significante ou entre a palavra e o objeto, como previsto por Cassirer (2009), mas uma relação precária sujeita à modificação e à reconstrução de sentido constantemente. Ao discurso labiríntico seria cedida a missão de incorporar a multiplicidade de vozes, de expressões e de discursos que formam a cultura das civilizações.

Esse discurso se constitui a partir de duas forças essenciais: uma força centrípeta, que absorve e concentra em seu próprio eixo os mais variados signos verbais ou não; e uma força centrífuga, que segmenta esses mesmos signos na totalidade da narrativa, criando pistas e rastros a serem desvendados pelo leitor. A primeira trabalharia no nível da intertextualidade, como elemento de assimilação do discurso de outrem; já a segunda, no nível do labirinto do discurso, que visa, entre outros objetivos, à breve suspensão da narrativa que é tomada por outras histórias de outras linguagens a serem contadas.

Dentre as características já mencionadas dessa estética literária, destaca-se, ainda, a reflexão filosófica do papel do escritor e da literatura ao longo da história que, na visão de Saramago, deve ser o de reconstituição, reparação e reconstrução constante da herança cultural deixada pela tradição artística.

É importante frisar que as reviravoltas do discurso labiríntico não são mais definidoras de um *status quo*, mas servem, na verdade, para a desestabilização de uma condição de solidificação da linguagem e, por consequência, do pensamento. Nessa visão, caberia ao escritor retirar a palavra de um processo de cristalização de pensamentos, promovendo, assim, a desestabilização de estruturas já sedimentadas pela sociedade e reconhecidas como verdades incontestáveis. Esse processo pode ocorrer, a princípio, pelo contraditório, uma vez que a palavra pode se cristalizar

novamente. No entanto, o escritor deve ser persistente e saber que o seu trabalho é infinito, e que sempre haverá nele uma possibilidade de recomeço, como um trabalho de Sísifo. Na mitologia grega, Sísifo foi condenado a fazer um trabalho rotineiro e cansativo para que pudesse sempre se lembrar de sua condição inferior diante dos deuses. Sísifo tinha que levar até o cume de uma montanha uma pedra gigante e, quando conseguia alcançar seu objetivo, a pedra voltava para o mesmo ponto de partida, tornando seu trabalho infinito.

Nesse sentido, seria papel do escritor congregar elementos aparentemente díspares e segregá-los no tecido verbal da literatura a fim de que o leitor seja capaz de construir por si só um sentido possível baseado em suas experiências e em seus conhecimentos prévios.

O discurso labiríntico não prevê um sentido unívoco para os mais variados signos constituintes da linguagem, mas propõe de fato os caminhos das ambiguidades interpretativas, que são variáveis conforme o grau de conhecimento e a bagagem cultural de cada leitor. O escritor teria aí o papel de intermediação nesse processo ao incorporar em seu texto outras interpretações sígnicas como as obras de arte.

Haveria, em **O ano da morte de Ricardo Reis**, uma infinidade de referências à estátua de Camões e à do Gigante Adamastor. Poder-se-ia analisá-las uma a uma, pois, a cada citação feita, novos caminhos podem ser descobertos. Contudo, a análise dessas citações se tornaria desnecessária para a defesa da tese do discurso labiríntico na obra de José Saramago.

Cabe chamar a atenção para o fato de que a obra de Eça de Queirós é também rememorada numa relação de contiguidade do número do quarto de Ricardo Reis – duzentos e um – com a numeração do quarto de hotel de Jacinto em Paris do romance **A cidade e as serras** – duzentos e dois. Tanto Camões como Eça apareceriam como referências basilares na construção discursiva da obra.

Os cânones da literatura portuguesa seriam desconstruídos em um processo de aproximação e de afastamento, em que as semelhanças e diferenças entre eles e Saramago seriam postos em um jogo do discurso. Ambos são referendados ora com enaltecimento e prestígio, ora com ironia e sarcasmo. Afinal, a verdade não é nua e nem é forte, pois “A realidade Sempre é mais ou menos Do que nós queremos”. (PESSOA, s/d, p. 41)

A estátua de Camões seria referência constante ao poeta épico, mas serve também, ironicamente, de poleiro aos pombos, pois “É primavera, veja que engraçado, aquele pombo em cima da cabeça do Camões, os outros pousados nos ombros, é a única justificação e utilidade das estátuas, servirem de poleiro aos pombos, porém as conveniências do mundo têm mais força”. (SARAMAGO, 1988, p. 294)

O discurso inerente ao homem também seria uma conveniência em que o sentido dos objetos, das palavras e dos textos poderia ser modificado de acordo com a interpretação que cada um faz da realidade que está à sua volta. Afinal, nem mesmo a palavra é capaz de abarcar toda a realidade. Contudo, sabe-se que as estátuas de Camões, de Eça, de Adamastor, entre outras, seriam mais que um simples poleiro para pombos, como designava ironicamente o narrador; elas seriam, antes de tudo, a ratificação do cânone literário português num processo de desconstrução e de reconstrução do passado.

Essas obras irromperiam na narrativa do romance como signos da arte, como interpretações sedimentadas pelos mais variados artistas ao longo da história, e seriam revolvidas e ressignificadas no texto literário pelo narrador saramaguiano, que contribuiria também com sua visão sobre os próprios objetos artísticos e sobre os indivíduos aos quais eles fazem referência.

O discurso labiríntico formaria um verdadeiro caleidoscópio em que múltiplas visões seriam inseridas sobre os mais variados objetos e seres. A visão de Camões ou de Eça de Queirós, que estaria posta em **O ano da morte de Ricardo Reis**, seria múltipla, pois ela se constituiria a partir de outras interpretações sobre esses autores e suas obras que não seriam somente as de José Saramago, mas de todos os artistas – escultores e escritores – que contribuíram para a consolidação do cânone.

Desse modo, a obra de arte e as interpretações transmitidas por ela seriam fundamentais no processo estético de criação literária dos romances de José Saramago como elementos intertextuais em que mundividências distintas são incorporadas à sua narrativa. Nas palavras de Francastel (2011, p. 25),

> Direta ou indireta, a ação da arte se estende, mais ou menos, a toda a sociedade, seja porque o artista participa da fabricação dos objetos que servem para a vida cotidiana dos homens, seja porque empresta sua ação àqueles que querem agir sobre o

> espírito de seus semelhantes para edificá-los, instruí-los ou comandá-los.

Enfim, Saramago proporia, com o discurso labiríntico, a constituição de uma estética da edificação de seus leitores com o propósito de libertá-los, ainda que provisoriamente, das estruturas cristalizadoras e sedimentares do cotidiano.

Cabe, agora, continuar na busca das características desse discurso em outro de seus romances, **Ensaio sobre a cegueira**.

4. *Ensaio sobre a cegueira*: o diálogo das personagens com um quadro de múltiplas pinturas

> *Deixai-os; são cegos condutores de cegos. Ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova. (Mateus 15:14)*

O romance **Ensaio sobre a cegueira** fora publicado por José Saramago em 1995. A narrativa se passa em um país desconhecido na contemporaneidade. A população foi contaminada por uma espécie de vírus que passou a cegar todos os cidadãos paulatinamente, levando-os à mais deplorável das condições humanas, em que os indivíduos estariam privados até mesmo de água e de alimentos.

Saramago traçaria no romance uma parábola da sociedade de consumo que, de acordo com sua visão, faria uso errado da razão. Na visão do autor, o homem do século XXI chegara ao ápice do desenvolvimento tecnológico e científico, mas havia utilizado suas descobertas para um único e mesmo fim: o de propiciar o desenvolvimento do sistema capitalista pautado exclusivamente nas relações de consumo.

Saramago enxergava, através de sua narrativa, a cegueira da humanidade contemporânea, que não saberia direcionar sua razão para fins humanitários que poderiam de fato transformar as sociedades.

O autor indicava com sua obra que essa possibilidade seria restrita a um pequeno grupo e que, para isso, seria preciso chegar ao nível mais rasteiro da condição humana.

A narrativa se inicia com uma situação cotidiana, na qual um homem aguarda em seu automóvel o semáforo acender a luz verde para lhe indicar que a passagem estaria liberada. Entretanto, quando isso ocorre de fato, um dos carros permanece parado. Inicia-se, assim, o problema que afetará quase todas as personagens da obra: a cegueira branca repentina:

> Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém,

> enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego. (SARAMAGO, 1995, p. 12)

A partir desse evento, o vírus se espalhava pela cidade, na medida em que as personagens mantinham contato entre si. Isso ocorreu com o ladrão do carro, com a mulher do primeiro cego, com a rapariga dos óculos escuros, com o rapazito estrábico, com o velho da venda preta e com o próprio oftalmologista que os atendia.

O fenômeno vai, pouco a pouco, tomando conta de grande parte da população até que as autoridades resolvem isolar os primeiros doentes em um manicômio desativado. É interessante notar que essa medida, a princípio eficaz, tornara-se insuficiente com o decorrer da narrativa, uma vez que a cidade inteira passaria a ser acometida pelo mal e o espaço do manicômio seria insuficiente para abrigar a todos, não havendo, portanto, mais nenhuma possibilidade de segregar os doentes, já que praticamente todos estariam nas mesmas condições. Com isso, José Saramago indicaria a necessidade de se fazer o caminho inverso: o de congregar ao invés de segmentar, o que acabaria ocorrendo na medida em que se forma um grupo em torno da mulher do médico oftalmologista, a única personagem que podia enxergar.

O narrador acompanha esse primeiro grupo que, com a ajuda da mulher do oftalmologista, conseguiria se unir no manicômio e tentaria sobreviver aos martírios dentro e fora daquele espaço.

José Saramago faria uso do discurso labiríntico em **Ensaio sobre a cegueira** como se demonstrou em crônicas de **A bagagem do viajante** (capítulo 2) e em **O ano da morte de Ricardo Reis** (capítulo 3), utilizando-se para isso da intertextualidade, já que buscaria promover o diálogo de seu texto com outros da tradição literária e artística.

Utiliza-se o termo discurso, pois se “leva em conta a maior abrangência e maior propriedade do termo em se tratando de Teoria da Literatura” (BEZERRA, 2015, p. 244), já que se considera um conjunto de características que comporiam “a dissonância individual” (no sentido bakhtiniano) em torno da organização discursiva de grande parte da obra de José Saramago.

Tal ‘dissonância individual’ teria como paradigma a imagem de um labirinto onde mais de um caminho de leitura e interpretação do texto literário e

da realidade seriam apresentados ao leitor a partir do intertexto como abertura para busca do outro e das distintas perspectivas que o outro traz.

O discurso labiríntico em **Ensaio sobre a cegueira** seria utilizado para a suspensão momentânea da narrativa, o que levaria ao estranhamento na fruição estética do leitor frente ao texto literário. O enredo seria posto em suspensão no momento em que as relações intertextuais passavam a ser tecidas e vice-versa. Desse modo, não se pode confundir o discurso labiríntico com a intertextualidade, pois o primeiro faria uso do diálogo com outros textos a fim de propiciar efeitos múltiplos, dentre eles: afastar o leitor da narrativa central, ressignificar a palavra de outrem e reconstruir o passado. Já a segunda se daria a partir principalmente da atualização do texto citado como previsto por Kristeva (1974, p. 64), uma vez que

> todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.

Isso traria à tona um texto novo se cotejado com o texto de origem (anterior). Contudo, o discurso labiríntico utilizar-se-ia de outros procedimentos, tais como a ocultação, a inversão e a substituição de termos, que estariam presentes tanto no nível da reelaboração das referências intertextuais – textos de Camões e Eça de Queirós, por exemplo – quanto no nível semântico e sintático, inversões de sentido e de construção. Seria característica do discurso labiríntico também a reflexão acerca do processo de sedimentação ou cristalização da palavra da tradição, como foi visto n'**O Ano da morte de Ricardo Reis** (1988). Além disso, poder-se-ia verificar a justaposição de tempos históricos diversos como será analisado, especificamente, em **Ensaio sobre a cegueira**.

4.1 Bruegel[43] e *A parábola dos cegos*: a tragédia humana

No oitavo capítulo de **Ensaio sobre a cegueira** a maior parte do grupo que será acompanhado pelo leitor na narrativa estava composto: o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o rapaz estrábico e a mulher do primeiro cego. Restava somente um indivíduo para fechar a composição do grupo: o velho da venda preta.

Ao chegar ao manicômio, o velho fora conduzido para o setor onde estavam isoladas as outras personagens. Como fora o último a cegar daqueles que ali estavam, foi pedido a ele que desse um panorama das principais notícias do mundo exterior. Que resoluções o governo teria tomado em relação à epidemia de cegueira? A que conclusões os cientistas haviam chegado? Uma cura para cegueira branca seria possível? Essas eram algumas das questões feitas pelos companheiros de internação do velho da venda preta.

O velho da venda preta compartilhava com seus colegas de quarto o que vira e ouvira fora do manicômio até o momento em que cegara. E o narrador passava a detalhar ao leitor como a cidade e as pessoas estavam reagindo à crescente epidemia de cegueira.

Em determinado momento, o narrador falava sobre a resolução do governo em ordenar que as famílias passassem a cuidar em casa de seus familiares cegos, pois começava a faltar lugar para a internação de todos. Nesse instante, o narrador fez a seguinte consideração:

> O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. (SARAMAGO, 1995, p. 125)

No trecho acima, o narrador havia chamado a atenção para a impossibilidade de cegos cuidarem de outros cegos, e do desespero causado por essa situação. Para ilustrar sua ideia, ele tinha feito referência a uma

[43] "O maior dos mestres flamengos de *genre* no século XVI foi Pieter Bruegel, o Velho (1525?-69). Pouco sabemos da sua vida, exceto que esteve na Itália, como tantos outros artistas nórdicos do seu tempo, e que viveu e trabalhou na Antuérpia e Bruxelas, onde pintou a maioria de seus quadros na década de 1560" (GROMBRICH, 2011, p. 381).

pintura a fim de dizer que o destino daquelas personagens seria o mesmo daqueles cegos que se encontravam na tela mencionada. Ocorre que, ao leitor comum, seria praticamente impossível saber de qual pintura se tratava através da citação feita pelo narrador.

Seria necessário que o leitor parasse de ler o romance para pesquisar em obras da História da Arte, pinturas relacionadas a pessoas cegas ou ainda seria necessário que ele tivesse um conhecimento prévio de tal pintura.

Essa passagem diz respeito à tela A *Parábola dos Cegos*, 1568, (ANEXO I) do pintor holandês Pieter Bruegel. O artista era conhecido por cultivar a "pintura de gênero". Inspirado nas cenas do cotidiano da vida campesina e na vida das pessoas humildes, buscando retratar o burlesco no trabalho e nos festejos de aldeões, Bruegel fora considerado um dos maiores expoentes do gênero.[44]

Ao inserir a aproximação entre a condição das personagens cegas de sua obra e as personagens cegas da pintura de Bruegel a partir do enunciado 'ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo', o narrador, a partir da conjunção alternativa "ou", suspende momentaneamente a narrativa que está sendo contada para inserir outra narrativa, que seria aquela que estava contida na obra de Bruegel.

Nesse sentido, o narrador empregaria o discurso labiríntico, intertextualizado, pois interromperia as ações de suas personagens para justapor a história de outra obra, de outro autor e de outro tempo.

O narrador parecia anunciar, com o uso da conjunção alternativa "ou", o exemplo de que a História seria cíclica, e que poderia se repetir. Ele apresentaria a suas personagens, e indiretamente ao leitor, a possibilidade desse retorno. As personagens ou deviam ser cuidadas por alguém que enxergasse ou poderiam repetir o trágico exemplo histórico daquelas personagens da pintura. Entretanto, seria importante ressaltar que tão significativo quanto à referência intertextual é também o jogo feito com as palavras. Nesse discurso labiríntico, a narrativa somente se ramifica a partir da construção sintática e semântica introduzida pelo uso da conjunção "ou", que seria capaz de instaurar outra possibilidade, outro caminho de leitura e de

[44] GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

interpretação ao leitor do texto saramaguiano com base no texto de Bruegel. Tal efeito de leitura seria propiciado pelo discurso labiríntico com base na intertextualidade. Essa última seria de suma importância, pois serviria de elemento propulsor desse efeito estético do labirinto, capaz de apresentar ao leitor novos caminhos de interpretação da tradição (Bruegel) e do contemporâneo (Saramago). A conjunção "ou", nesse caso, não serviria somente para inserir e reelaborar outro texto da tradição, mas serviria também para contar outra história, que poderia ou não se repetir com as personagens de **Ensaio sobre a cegueira**.

Auerbach (2013)[45], na obra **Mimesis,** analisa a **Odisseia** de Homero, mais precisamente, o momento em que Ulisses retornou a sua casa e Euricléia o reconhecera devido à cicatriz que ele tinha na coxa. Auerbach discute a técnica do retardamento narrativo que serviria para encaixar uma história a outra história, mediante a memória. No momento em que a governanta descobrira a cicatriz em Ulisses, a narrativa dos eventos que era feita até ali havia sido interrompida, pois se passaria a narrar a origem de tal cicatriz, que se deu durante uma caça a um javali, quando Ulisses era ainda um jovem, Auerbach demonstra que o rompimento da linearidade da narrativa produz efeito de suspense e ilumina o presente dos eventos que estão sendo contados.

Se, para Auerbach, Homero utilizava-se da memória para romper com a linearidade da narrativa e encaixar outra história através da digressão, Saramago usaria a intertextualidade como jogo de memória, propondo nesse jogo um diálogo entre as memórias do narrador, da personagem e do leitor para promover a suspensão momentânea da narrativa.

Como se viu anteriormente, ao falar vagamente dos cegos da pintura, o narrador passaria a contar outra história, ainda que semelhante a sua. Tratar-se-ia de uma história escrita em outro tempo, em outra linguagem – artes plásticas – e por outro autor. A referência intertextual à obra de Bruegel não deveria servir apenas para reconhecimento da pintura do artista no texto de Saramago, mas deveria contribuir para a construção de outro significado, tanto da pintura quanto do romance.

[45] AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

O romance e a pintura diriam ao homem da contemporaneidade que todos os homens estariam juntos no mesmo destino – o da cegueira – e que eles seriam incapazes de perceber o movimento circular da História, que os conduziria à autodestruição. Saramago utilizar-se-ia da intertextualidade a fim de promover a suspensão de sua própria narrativa para levar o leitor à reflexão dos assuntos que nela estão sendo tratados. Esse intervalo seria dado a partir do diálogo com outra linguagem – pintura, nesse caso – mas ele também seria feito para indicar ao leitor outras possibilidades de leitura e de interpretação do que está sendo contado no seu próprio romance.

Esses pequenos desdobramentos criariam micronarrativas, que dialogariam principalmente com a grande narrativa que está sendo desenvolvida. Ao fazer uso dessa forma discursiva, o autor justaporia momentos históricos distintos. Nesse caso, o século XVI e o século XX apareceriam lado a lado. Os cegos de Bruegel, assim como os cegos de Saramago, pareciam ter o mesmo destino, apesar da distância temporal que os separavam. São duas histórias parecidas contadas em épocas distintas. A história parecia se repetir, ainda que não ocorresse da mesma maneira, afinal os contextos de produção tanto da tela quanto do romance são distintos.

A pintura de Bruegel poderia também, por sua vez, ter relação com a passagem bíblica do Evangelho de Mateus, na qual Cristo se referia aos fariseus como cegos que guiavam outros cegos: “Deixai-os; são cegos condutores de cegos. Ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova.” (Mateus, 15: 14). Essa hipótese deve ser considerada, já que o texto bíblico parece ser o primogênito da imagem construída na pintura do artista holandês. Entretanto, não seria possível afirmar se a tela de Bruegel estabelece relação de intertextualidade com a passagem do Evangelho. Contudo, se for considerada essa hipótese como verdadeira, pode-se afirmar que o discurso labiríntico de Saramago utilizar-se-ia de uma imagem duplicada, que já seria a interpretação de ao menos dois textos: a tela e a bíblia.

Desse modo, a micronarrativa de Saramago se constituiria como a interpretação da interpretação. Ou seja, Saramago interpretaria a pintura de Bruegel que seria uma interpretação da passagem do Evangelho de Mateus. Com isso, a obra saramaguiana demonstra que a leitura pode ser sempre parcial e passível de reinterpretações, quer dizer, modificações de sentido

como reconstrução do passado, que nunca, nessa visão, estaria definitivamente consolidado.

É importante ressaltar que a alusão do narrador saramaguiano à pintura de Bruegel seria praticamente imperceptível ao leitor destituído de conhecimento prévio da arte do século XVI, e até mesmo ao leitor desatento, que mesmo conhecedor das artes plásticas poderia ler e não reparar a referência. Isso se evidenciaria na alusão evasiva dos termos 'cegos da pintura' que, num primeiro momento, poderiam gerar o questionamento: Que cegos? Que pintura? Em seguida, alguns indícios mais específicos seriam revelados: 'caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo.'. Contudo, esses elementos seriam ainda insuficientes para que se pudesse revelar, numa primeira leitura, a origem da imagem. Desse modo, tornar-se-ia necessário sempre voltar novamente ao texto, revisitando-o, relendo-o a fim de encontrar nele outros textos. Isso quer dizer que a leitura seria também um labirinto que está sempre aberto a múltiplas possibilidades.

De acordo com Bakhtin/Volochínov (2006, p.151)[46],

> A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.

A enunciação do narrador saramaguiano, ao se referir à tela, inicia-se com a conjunção coordenativa alternativa "ou", como já foi visto anteriormente. A conjunção bifurcaria a narrativa, apreendendo, ainda que de forma rudimentar, como lembrado por Bakhtin, uma outra enunciação. Considere-se a pintura de Bruegel como um enunciado, uma vez que seria pleno de sentido e valor, dados pelo pintor em sua época, ainda que na citação do romance ela apareça de forma fragmentada. Por essa óptica, ver-se-ia na enunciação não apenas um conjunto de palavras escritas ou faladas, mas um conjunto de significações constituídas por um sujeito a partir do diálogo social com outras vozes.

[46] BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

Conforme Flores (2009, p.100), o enunciado seria constitutivamente ideológico e social, verbal e extraverbal, mas essas características "não eliminam a possibilidade de o enunciado materializar-se apenas por elementos não-verbais (por exemplo, um gesto, uma expressão facial, uma obra de arte), desde que tenha sujeito, expressão avaliativa."[47]. Sendo assim, seria válido dizer que a pintura de Bruegel, assimilada de maneira fragmentada por Saramago, compor-se-ia como um enunciado, já que expressaria o sentido atribuído por um sujeito em sua relação com o mundo, no caso, Bruegel, leitor do Evangelho de Mateus. E isso seria plenamente aceitável, se forem consideradas as próprias palavras de Bakhtin (1997, p.183)[48] ao dizer que "Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas.". Isso quer dizer que todo e qualquer discurso se conceberia a partir do dialogismo inerente a todo processo de enunciação pautado nas relações sociais que os mais diferentes sujeitos estabeleceriam em seu tempo.

Entende-se que Saramago, conhecedor desse dinamismo do discurso, empregaria a intertextualidade como um elemento de abertura para o outro e de suspensão do discurso literário a fim de propiciar uma experiência de reflexão ao leitor, dependendo da bagagem cultural e do conhecimento prévio dele. Sabe-se que o plurilinguismo seria inato à forma romanesca como estabelecido por Bakhtin, e isso englobaria as várias vozes sociais e históricas, e também as relações dialógicas e de sentido entre as linguagens. Desse modo, não haveria novidade na relação intertextual (dialógica) entre a obra de Saramago e outros textos verbais ou não, mas sim no efeito que isso provocaria na fruição por parte do leitor que se daria principalmente pela interrupção da narrativa central e pela inserção de micronarrativas.

É importante não confundir o discurso do labirinto com a digressão literária. Segundo Ceia (2013, s/n)[49], a digressão, em sua primeira acepção, é um "discurso secundário que se concentra num assunto diferente daquele que

[47] FLORES, Valdir do Nascimento et al. **Dicionário linguístico da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.
[48] BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
[49] E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA**.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/> Acesso em: 13. mai. 2013.

está a ser tratado". No discurso do labirinto de Saramago, o movimento de afastamento do eixo central do enredo não ocorre pela modificação do assunto, mas, antes de tudo, no desdobramento e na distensão do tema que está sendo desenvolvido pelo narrador. O assunto se manteria o mesmo; a mudança ocorreria no tempo e no espaço. A cegueira acometia tanto as personagens saramaguianas quanto as personagens da tela de Bruegel. O tema se manteve nas duas obras; a mudança se deu no contexto. O narrador não deslocaria sua narrativa para fazer elucubrações a respeito dos aspectos filosóficos, políticos ou econômicos de sua época, mudando completamente de assunto. Ele abriria uma lacuna intertextual que, ao mesmo tempo, dialogaria com sua obra e suspenderia provisoriamente em maior ou menor grau os eventos que estão sendo contados. Na passagem analisada anteriormente, a suspensão foi breve, mas ela também pode se alongar. Os caminhos do discurso saramaguiano do labirinto podem ser maiores ou menores; dependendo de cada situação; eles podem ser mais ou menos suspensos.

4.2 Van Gogh e o campo de trigo com corvos: o presságio do artista

Após a descrição pormenorizada da situação fora dos muros do manicômio pelo narrador, foi dada novamente a palavra ao velho da venda preta, que conversava com o médico a respeito do uso da venda nos olhos no lugar de um olho de vidro. Após essa breve discussão, ele resolveu propor uma espécie de jogo a todos que estavam por ali:

> Tive uma ideia, disse o velho da venda preta, vamos a um jogo para passar o tempo, Como é que se pode jogar sem ver o que se joga, perguntou a mulher do primeiro cego, Não será bem um jogo, é só dizer cada um de nós exactamente o que estava a ver no momento em que cegou (SARAMAGO, 1995, p. 128)

Esse jogo inicia-se primeiramente pela ativação da memória, já que todos passariam a relatar o que estavam fazendo na hora em que ficaram cegos. O velho da venda preta foi o primeiro a jogá-lo:

> Dê o exemplo, disse o médico, Dou sim senhor, disse o velho da venda preta, ceguei quando estava a ver o meu olho cego,

> Que quer dizer, E muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei (SARAMAGO, 1995, p. 129)

E assim todos sucessivamente passaram a contar o que estavam fazendo no momento em que cegaram. Na maior parte do trecho, a narrativa se valeu da memória das personagens, que iam relembrando e contando aos outros o que viram, até que uma voz desconhecida havia interrompido os relatos, e começou a descrever partes de pinturas, uma vez que no momento em que tinha cegado essa personagem se encontrava em um museu. As descrições das telas superavam as lembranças pessoais das outras personagens, pois traziam outros significados que seriam os encontrados nas próprias telas. A maior parte das personagens relatava ações do cotidiano quando foram acometidas pela cegueira. Já o relato da voz desconhecida seria intertextual e plurissignificativo. Ele abriria a narrativa central do romance a outras narrativas, que seriam as histórias das próprias telas e dos próprios pintores, quando havia citado, por exemplo, Van Gogh:

> O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês (SARAMAGO, 1995, p. 130)

Diferente da memória pessoal e intransferível de cada indivíduo que ali estava, essa personagem desconhecida relativizava sua experiência também pessoal a uma esfera coletiva, dialógica – no sentido de Bakhtin – e intertextual – no sentido de Kristeva, da experiência humana. A tela traria mais que a visão da personagem sobre o seu momento de cegueira: ela viria à tona verbalmente reelaborada, incluindo nisso sua carga simbólica. Outro traço importante a considerar seria novamente a incerteza com relação às referências, deixando ao leitor a missão de se encarregar de construir o sentido. A oração ‘isso tem todo o aspecto de ser de um holandês’, utilizada pelo velho da venda preta, poderia ser insuficiente para afirmar que a pintura era de Van Gogh. O que ajudaria a esclarecer que se tratava desse pintor seria a caracterização da tela no relato: a seara, o sol, os corvos e os ciprestes (ANEXO J). E essa leitura ainda só seria possível caso o leitor tivesse o conhecimento prévio a respeito

da obra do pintor holandês. Além disso, a referência a Van Gogh colocaria outras questões a serem levantadas pelo leitor crítico: por que a referência a Van Gogh e a essa pintura em particular? Que relação a pintura poderia ter com os acontecimentos narrados com as personagens de **Ensaio sobre a cegueira?** Seria mera citação? Que significado poderia ser dado à pintura no romance de Saramago?

É interessante notar que a fala da personagem desconhecida faria a simbiose entre duas ou mais telas de Van Gogh de um mesmo período da obra do pintor, que coincidiria com os anos antecedentes ao suicídio do artista em Arles, na França. Desse modo, o quadro citado seria pertencente à fase mais aguda da doença que acometera Van Gogh, desequilibrando-o mentalmente. As pinturas prenunciavam o desastre na vida pessoal do artista. A maior parte delas seria feita no ano de 1889 e a morte do pintor se daria em 1890: “A agonia durou mais 14 meses. Em julho de 1890, Van Gogh pôs fim à vida – estava com 37 anos”. (GOMBRICH, 2012, p. 545). A referência a essas telas e a outras dos mais variados artistas parece compor paulatinamente um único e mesmo sentido, que seria o da tragédia anunciada. Isso ocorreria ironicamente no momento em que o grupo se consolidava com a chegada do velho da venda preta. Desse modo, o diálogo com a obra de Van Gogh não seria gratuito: ele parecia convergir para a construção de sentido do romance, que também passaria a prenunciar o destino trágico das personagens isoladas no manicômio. Em certa medida, a loucura também os atingira na escassez de alimento e de água, na violência sexual sofrida pela mulher do médico, na escatologia e na putrefação dos corpos das pessoas que passaram a morrer naquele sítio.

O discurso labiríntico, ao dialogar com outras artes, criaria um duplo da própria linguagem literária, uma vez que reelaboraria verbalmente textos de outras linguagens, que já seriam também, em certa medida, uma reelaboração do real. Dessa maneira, a voz da personagem desconhecida, nas rememorações propostas pelo velho da venda preta, funcionaria como uma espécie de oráculo que anunciaria, através de suas reminiscências artísticas, um (re)conhecimento do passado e uma prenunciação dos eventos futuros que estariam reservados a todos no enredo de **Ensaio sobre a cegueira** (1995).

De acordo com Paixão (2014, s/n), “a memória é entendida como retenção de um dado conhecimento, mas também como activadora da imaginação e das capacidades de interpretação, problematização e reinvenção, as quais actuam sobre o que é recordado pelo sujeito.”[50] Desse modo, ao ativar a memória da personagem com fragmentos de pinturas, Saramago trabalharia com suas próprias capacidades de interpretação, problematização e reinvenção desses textos (pinturas), como também ativaria no leitor as mesmas capacidades diante de sua obra e diante da ressignificação dessas imagens. Em seu discurso, o leitor poderia, a partir de sua experiência pessoal, imaginar apenas esses fragmentos como imagens isoladas. Poderia ainda relacioná-los aos originais (intertextualidade) e, em último plano, problematizá-los com o próprio enredo da obra e com o contexto no qual ela se insere. A experiência de fruição da obra seria pessoal e intransferível. Entretanto, poderiam existir múltiplas possibilidades de sentido a serem construídas que iriam do texto de Saramago a outros textos, em direção a mais de uma possibilidade de leitura a ser considerada pelo leitor.

Vários universos textuais e extratextuais divergentes convergiriam no momento de cooptação das pinturas de Bruegel e Van Gogh, por exemplo. O momento em que as telas originais foram produzidas, o significado dessas obras no período em que vieram a público e o sentido dessas pinturas para Saramago no contexto de produção de seu romance seriam alguns desses elementos.

Ao fazer referência a *A Parábola dos Cegos* e ao *Trigal com ciprestes* e/ou *Trigal com corvos*, Saramago anunciaria premonitoriamente o fim de um ciclo, de uma fase, de um processo histórico. Isso convergiria ora para o destino das personagens, Bruegel, que cegas poderiam juntas cair numa cova, ora para o destino do próprio artista, Van Gogh, que se veria incapaz de encarar a realidade. E tudo dialogaria com a tragédia das personagens do romance e também com o contexto histórico vivido por Saramago, cuja alienação e burocratização da vida mediante os meios de produção e consumo vigentes da contemporaneidade seriam capazes de tornar o homem um cego

[50] PAIXÃO, Sofia. In CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=877&Itemid=2> acesso 20. Jan. 2014.

que seguiria em direção ao esgotamento das reservas naturais e à extinção de sua própria vida. [51]

4.3 Goya[52] e o desastre da História: a loucura do artista

No seguimento do diálogo entre o velho da venda preta e a personagem da voz desconhecida outras referências pictóricas foram citadas, também de maneira evasiva, ficando ao leitor crítico seu (re)conhecimento:

> Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu (SARAMAGO, 1995, p. 130)

Nesse caso, assim como no de Van Gogh, a pista seria a descrição da pintura juntamente com a nacionalidade do artista, um espanhol. Um cachorro afundando-se quase submerso (ANEXO K) compõe a obra de Francisco Goya (1746-1828), pintor que viveu os fins do século XVIII e início do século XIX na Espanha. O artista fora conhecido, principalmente, por retratar o grotesco com uso de imagens associadas à guerra e à violência. Conforme Faure (1991, p.251)[53],

> É ele um Dante quando penetra, por sadismo ou por piedade, ou por ambas as coisas, num hospício, numa prisão, no meio de infelizes devorados por chagas, mordidos pelos ratos, crestados pelos piolhos, rastejando entre os dejetos, coroados de papel ou arrastando os grilhões, estrangulados pelo grito e pela baba, embalando em canções soluçantes o desespero que escarnece, o furor que range os dentes, o idiotismo que gagueja, a insônia, o tédio, o deslizar progressivo ou a queda brusca no abismo da coragem e do espírito? (...) Decora sua casa com figuras pavorosas, enterrados vivos que se batem, canibais empanzinados de carne humana, sacudindo postas sanguinolentas. Enfurece-se contra o seu tempo, do qual compartilha apaixonadamente a crueldade, a galanteria, o

[51] EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Nesta obra, Eagleton discute as influências do sistema de produção e consumo da sociedade capitalista na forma e no conteúdo das obras literárias.
[52] Francisco Goya (1746-1828), pintor espanhol. (GROMBRICH, 2011, p. 485)
[53] FAURE, Élie. **A arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral.São Paulo: Martins Fontes, 1991.

> romanesco que começa a putrefazer-se. É um espírito livre, e é um rústico.

É interessante notar que a obra de Francisco Goya estaria em consonância com o contexto no qual o artista estava inserido, uma vez que a Espanha atravessava naquele momento uma forte e profunda crise política, econômica e social, ocorrida principalmente pela invasão napoleônica. Desse modo, as cenas de fuzilamento, de tortura, de morte e de loucura passavam a fazer parte da temática das pinturas de Goya, já que ele viveu em uma

> Potência política morta, *que tem uma* força militar alquebrada, *cujas* esquadras *estão* apodrecidas e dispersas, *e* o império colonial entregue à pilhagem administrativa, mística mantida na lei e comprimida nas almas pelo embrutecimento e pela tortura, comércio abolido, o solo inculto. (FAURE, 1991, p. 241)

Obras como *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823) *(*ANEXO L) seriam representativas dessa fase do pintor. As obras dessa fase causam impacto ao exprimirem a carnificina, o desespero e a brutalidade do contexto em que foram produzidas. *El perro ou Perro semihundido* (1820-1823) e *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823) foram obras concebidas quando o artista foi acometido por uma grave doença:

> Una nueva y grave enfermedad en 1819 produce un nuevo giro en el artista, fruto del cual son las fantásticas pinturas de su vivienda, la Quinta del Sordo (Madrid), donde Goya extrema su esquematismo e inmediatez en torno a temas alucinados. (MARCO, 2015, s/n)

Essa fase ficou conhecida como “fase das pinturas negras” e marcaria também a insatisfação de Goya com a conjuntura política de seu país, uma vez que ele havia resolvido partir para Bordeaux, na França, em 1824, no ano seguinte ao término das pinturas nos murais de sua casa. A crítica associa essas e outras telas do pintor a um caráter de denúncia da sociedade. Como diz Gombrich (2011, p. 488),

> Algumas pretendem ser acusações contra os poderes da estupidez e da reação, da crueldade e da tirania, de que Goya foi testemunha na Espanha, e outras parecem apenas dar forma aos pesadelos do artista.

Sendo assim, elas seriam a síntese de uma sociedade e de um indivíduo doentes.

Assim como havia ocorrido com a referência à obra de Van Gogh, em Goya, Saramago enxergaria uma crise pessoal e social que também incidiria sobre a crise na vida de suas personagens que perderam a visão, como parábola de seu tempo contaminado pela mesma doença. Poder-se-ia dizer que o autor traçaria intertextualmente um panorama da condição humana passando pela Idade Média (Bruegel), pelo contexto do Iluminismo (Goya), e pelo início da era moderna (Van Gogh). Tudo isso, para anunciar, ao mesmo tempo, as diferentes perspectivas sobre a evolução do pensamento e também a incapacidade de resolução de problemas atemporais da condição humana, tais como a violência, a opressão, a ambição, a loucura, a ganância, enfim a cegueira. Mas seria somente através do cruzamento de referências e de caminhos do discurso labiríntico que seria possível apreender esses sentidos.

O tempo da Espanha de Goya não seria assim tão distinto do tempo de intolerância vivido pelas personagens de **Ensaio sobre a cegueira**, como também não seria muito diverso do próprio contexto de enunciação de José Saramago. As guerras, os fuzilamentos, os regimes de exceção, a loucura desmedida de líderes políticos, a desigualdade social ainda fariam parte desse mundo no crepúsculo do século XX e na aurora do século XXI, no qual a obra saramaguiana estava inserida. O discurso saramaguiano proporia um jogo como sugerido pelo velho da venda preta, que se utilizaria da memória para lembrar e alertar a todos, personagem e leitor, de que a História está por se repetir mais uma vez, ainda que personagens, indivíduos e tempo sejam outros.

A voz da personagem desconhecida, que cegou no momento em que estava em um museu contemplando um quadro, havia intuído o destino trágico reservado a todos os cegos, sina semelhante a das personagens da tela de Bruegel e de Goya, uma vez que se tratava de um mundo também decadente, como declara a mulher do médico ao marido:

> Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde ter de declarar não sabe quê, disse o médico, O tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno, seria esta a minha primeira declaração, disse a mulher do médico E

> a segunda, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Abramos os olhos, Não podemos, estamos cegos, disse o médico, É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver (SARAMAGO, 1995, p. 283)

Em tom profético, a mulher do médico descrevia um mundo ficcional muito parecido ao mundo no qual José Saramago e seus contemporâneos vivem, onde as doenças e a escassez de recursos naturais seriam uma triste realidade. E esse mundo de privações não estaria muito distante, na visão de Saramago, do mundo de outras épocas, como a decadente sociedade espanhola de Goya e a famigerada Idade Média de Bruegel. Daí a importância da referência à obra desses artistas: ela não apareceria somente como um diálogo com a tradição e com a História da Arte, mas se inter-relacionaria diretamente com o enredo de seu romance, revestindo-se nele de outro sentido que correria alinhado ao sentido do texto literário e a seu contexto de produção. O discurso labiríntico descontinuaria momentaneamente com referências intertextuais incompletas, mas necessárias para a apreensão de sentido geral do romance.

De acordo com Cassirer (2009, p. 78),

> a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. Somente ela torna possível a permanência e vida do homem na comunidade.

Desse modo, pode-se dizer que seria incontestável a força e o poder da palavra nas relações em sociedade. E essa força superaria, conforme o teórico, até mesmo os próprios objetos aos quais a palavra faz referência, por aproximar o homem do poder mágico da palavra que lhe é mais familiar. Sendo assim, ao evocar verbalmente objetos da arte através da intertextualidade, o discurso sarmaguiano labiríntico desvelaria a essência desses objetos, sua alma. O discurso labiríntico distanciaria o leitor desses objetos (pinturas), já que suas referências seriam vagas, mas, ao mesmo tempo, o aproximaria das ideias, da simbologia, que tais objetos transmitiram no momento em que foram construídos.

“Os cegos da pintura” não precisariam ser reconhecidos pelo leitor como personagens de Bruegel. Bastaria que o leitor entendesse a simbologia do

destino deles e a relacionasse ao percurso das personagens do romance. A revoada de corvos sobre os trigais de Van Gogh poderia indicar apenas um mau presságio na vida dos cegos do manicômio, assim como o cachorro afundando-se de Goya poderia fazer parte de uma imagem infernal da luta pela sobrevivência. As relações intertextuais estariam postas no jogo sugerido pelo discurso labiríntico, mas elas não seriam únicas.

Os aspectos simbólicos da palavra não devem ser desconsiderados também como possibilidade interpretativa no âmbito desse discurso plurissignificativo. O discurso saramaguiano estaria pautado essencialmente nos aspectos intertextuais e dialógicos da palavra a fim suspender momentaneamente a linearidade da narrativa, levando o leitor a outras experiências de leitura e interpretação, que devem ser construídos por ele mesmo. A memória e o símbolo seriam elementos fundamentais na constituição desse discurso que se utilizaria também da ocultação e do apagamento das referências, da substituição de termos, da justaposição de tempos e da inversão sintática e semântica dos enunciados.

A aproximação intertextual proposta pelo discurso labiríntico teria como função provocar no leitor o estranhamento na fruição estética dos romances de Saramago, e isso apareceria como extensão de outras características gerais desse discurso, tais como a extensão dos parágrafos e a pontuação singular que caracterizaria seu texto, com o uso de vírgulas no lugar de dois pontos e travessão para inserção da fala das personagens. Nesse processo, também caberia ao leitor distinguir as vozes da narrativa (fala, narração, monólogo interior etc.) que se apresentariam justapostas pela pontuação da mesma maneira que as referências intertextuais poderiam ser completadas (ou não) pelo leitor. Os desvios propiciados pelo discurso labiríntico poderiam levar o leitor apenas ao devaneio da imagem anunciada ou, mais profundamente, ao estabelecimento das relações intertextuais e à interpretação desse jogo no âmbito do texto literário. Como lembra Bakhtin/Volochínov (2006, p. 159)[54],

> o discurso literário transmite com muito mais sutileza que outros todas as transformações na interorientação socioverbal. O discurso retórico, diferentemente do discurso literário, pela

[54] BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

> própria natureza da sua orientação, não é tão livre na sua maneira de tratar as palavras de outrem.

Seria a liberdade no tratamento da palavra de outrem que faria com que a literatura fosse capaz de promover o diálogo constante entre as mais variadas formas de manifestação da palavra. Contudo, Saramago faria uso dessa liberdade do discurso literário com o propósito estético de suspensão da narrativa a fim de, entre outros objetivos, contar outras histórias que apresentariam semelhanças e diferenças com a história de suas personagens. O autor faria uso da liberdade de assimilação da palavra de outrem, característico do discurso literário, para criar um discurso próprio, uma "dissonância individual" no sentido proposto por Bakhtin, repleto de múltiplas histórias que surgiriam como bifurcações de um labirinto que desviariam a atenção do leitor para outro momento da História.

4.4 John Constable e *A carroça de feno:* o caminho da volta

O diálogo entre o velho da venda preta e a personagem de voz desconhecida, no jogo de rememoração do que estavam fazendo na hora em que cegaram, continua depois da referência à Goya:

> Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser (SARAMAGO, 1995, p. 130)

Seria praticamente impossível ao leitor leigo em assuntos relacionados à Arte que reconhecesse, na descrição da personagem, a tela *A Carroça de Feno* (ANEXO M), composta em 1821 por John Constable, pintor do Romantismo inglês. Outro aspecto importante seria o de mostrar como a referência a essa pintura promoveria a quebra do sentido trágico das outras referências feitas pela personagem, Bruegel, Van Gogh e Goya, como já foi analisado anteriormente.

A Carroça de Feno é uma pintura equilibrada e harmônica que traz como representação uma vida rural, na qual o homem aparece rodeado de elementos

naturais, tais como um riacho, algumas árvores, um extenso prado ao fundo e um imenso céu repleto de nuvens. Além disso, a tela representaria um grande êxito na vida do pintor, já que é considerada “a tela que tornou Constable famoso em Paris quando a enviou para lá em 1824.” (GOMBRICH, 2011, p. 495). A pintura foi ainda considerada como paradigma da arte moderna. O artista era admirado por Delacroix na técnica que empregava para iluminar o céu de suas pinturas: “Constable, o menos incompleto, transmitiu a Delacroix uma parte de sua ciência”. (FAURE, 1991, p. 272)

As características da pintura do inglês revelariam algumas contraposições em relação às obras citadas anteriormente pela personagem do romance. Se o caminho anterior propunha o sentido trágico da condição humana permeado de violência, a referência à obra de John Constable seria feita para criar uma inversão dessa condição. Saramago parece apontar uma outra história, cujo sentido ensejaria a volta às origens e a reintegração do homem à natureza.

A Carroça de Feno promoveria a suspensão da condição trágica do homem para o retorno às origens. Esses indícios se ratificariam pela escolha do próprio pintor, Constable, que ficou conhecido “por desprezar os efeitos convencionais para impressionar o público”. (GOMBRICH, 2011, p. 495). Seu objetivo sempre fora o de recusar “em ser mais impressionante que a própria natureza”. (GOMBRICH, 2011, p. 496).

O artista pretendia recriar o natural como a natureza se apresentava a ele. Nesse sentido, a referência a Constable, em **Ensaio sobre a cegueira**, seria também a indicação de um caminho a ser considerado pela sociedade contemporânea em meio ao caos das civilizações urbanas. Saramago chamaria a atenção para a volta ao essencial e para o fim do desperdício de forças e de recursos naturais com a única finalidade de manter o consumismo da sociedade capitalista contemporânea.

Não se pode esquecer de que a obra literária seria composta também pela mundividência do autor. Ela passaria um conjunto de experiências e um modo de pensar do indivíduo (autor) e de uma parte da sociedade em uma

determinada época. Nesse sentido, seria inerente à obra literária a ideologia dominante de um momento da História. Eagleton (2011, p. 19-20)[55] diz que

> Entender a literatura significa, então, entender todo o processo social do qual ela faz parte. (...) As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a "mentalidade social" ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações são experienciadas, legitimadas e perpetuadas.

Desse modo, seria preciso levar em consideração que Saramago, antes de ser autor, seria também leitor das mais diversas obras de arte e que, ao integrá-las dispersivamente em sua narrativa, seja através da voz do narrador seja através das personagens, ele as ressignificaria de acordo com o contexto no qual estava inserido. Seus romances, portanto, seriam fruto dessa percepção do mundo que o rodeava, e da tensão crítica em relação à ideologia dominante.

A Carroça de Feno de Saramago não seria mais a *A Carroça de Feno* de John Constable. No discurso saramaguiano, a imagem da paisagem inglesa ganharia novos contornos e outros significados. Nesse processo de transposição verbal, a pintura campestre e bucólica do início do século XIX seria reatualizada para o contexto do final do século XX, momento em que fora publicado o romance de José Saramago. Em **Ensaio sobre a cegueira** (1995), *A Carroça de Feno* apareceria como o indicador de um caminho que se oporia dialeticamente ao tempo experimentado e vislumbrado pela mulher do médico que, em certa medida, remeteria à contemporaneidade, que "está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno". (SARAMAGO, 1995, p. 283).

Á água fluída e limpa do riacho que cortava a tela de Constable, o homem que guiava a carroça, o cachorro que o observava, as árvores, o prado, a casa integrada à paisagem apareceriam como símbolo do retorno na descrição da personagem.

[55] EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

A tela se mostraria, então, como elemento de contraposição à ideologia dominante de uma época, que se pautaria principalmente pela exploração máxima dos recursos naturais e, por consequência, optaria pela extinção da vida natural. A referência intertextualizada à pintura de Constable remeteria a uma forma de percepção de Saramago ver o mundo em que vivia. A reconstrução verbal do enunciado de Constable apontaria, ao mesmo tempo, para uma visão crítica do escritor em relação à ideologia dominante de seu próprio tempo, e também para uma solução dos problemas causados por essa concepção de sociedade. É como se a imagem reconstruída no texto dissesse que ainda haveria tempo de se fazer algo para mudar o rumo da História.

Pode-se chegar a essa interpretação ao estabelecer a relação entre as citações das pinturas pela personagem no trecho do diálogo. Isso ocorreria de maneira a sugerir um percurso que se assemelharia àquele percorrido pelas próprias personagens do romance: cegos que guiam outros cegos (Bruegel); os corvos que atacam a plantação de trigo (Van Gogh), remetendo à exploração dos bandidos de outra ala que passaram a roubar os alimentos; um cão que se afunda (Goya), representando a condição humana ficcional e real na luta pela sobrevivência diante da falta de recursos naturais; uma cena rural de integração do homem à natureza (Constable), indicando a possibilidade de um retorno a uma condição anterior.

Sendo assim, o discurso labiríntico se construiria pela indefinição dos termos – verbos modais, por exemplo – e pela ausência de relação entre uma citação e outra, cabendo ao leitor fazer as devidas junções entre essas micronarrativas. A intertextualidade como ferramenta de criação literária e de diálogo com a tradição seria um recurso utilizado por muitos autores da literatura, o que não indicaria novidade estética alguma na obra de Saramago. Contudo, o discurso labiríntico, que também faria uso da intertextualidade a fim de estabelecer o diálogo com a tradição literária e artística, teria como propósito, dentre outros, suspender a narrativa a fim de instaurar a reflexão sobre ela mesma e sobre a realidade. Não se trataria apenas de reelaborar textos clássicos reconhecidos pela tradição cultural, mas de inseri-los num outro contexto, conferindo-lhes um novo sentido.

Para tanto, tornar-se-ia necessária a abertura do discurso literário em múltiplos caminhos de significação, que num primeiro olhar pareceriam não ter relação alguma entre si.

Na verdade, as microcitações do discurso labiríntico não chegariam a configurar uma reelaboração formal dos textos originais, já que tanto o narrador como as personagens colocariam suas perspectivas sobre esses objetos, que surgiriam na narrativa como fragmentos de uma obra ou de várias obras. Passagens dispersas de telas, de estátuas, de textos formariam pontos de vista múltiplos, numa espécie de caleidoscópio discursivo, em que pequenos pedaços coloridos de imagens textuais sofreriam mutação constantemente. Nesse sentido, Saramago não faria uso apenas da intertextualidade clássica utilizada na literatura, nas artes e na propaganda, em que se assimilaria uma grande parte da estrutura do texto de origem para que o leitor pudesse reconhecê-lo na paródia ou na paráfrase. Nas artes, haveria inúmeros casos do uso desse procedimento estético de criação da modernidade através da modificação do conteúdo do texto de origem e da reatualização do conteúdo que esse texto expressaria. Picasso, por exemplo, reatualizou a tela *Os fuzilamentos de três de Maio*, de Goya, atribuindo-lhe um novo significado com o título de *Massacre na Coreia* (ANEXO N).

Na literatura lusófona haveria vários exemplos de retomada integral da estrutura e/ou de parte do conteúdo de textos anteriores da tradição. No caso brasileiro, ter-se-iam as inúmeras reconstruções e ressignificações da *Canção do exílio* (1846), do poeta romântico Gonçalves Dias, que se perpetuaria como cânone da literatura brasileira.

Já no caso português, ter-se-iam as inúmeras reelaborações textuais do canônico poema épico **Os Lusíadas** (1572), de Camões, como seria o caso da obra **Por mares há muito navegados** (2002), de Álvaro Cardoso Gomes. Mais remotas seriam as obras **Caramuru** (1781), de Santa Rita Durão, poeta brasileiro, que imitaria o estilo épico camoniano, ao menos na estrutura, e de **Camões** (1825), de Almeida Garret, que retrataria a vida pessoal do poeta renascentista, mas se inspiraria também na estrutura (10 cantos) d'**Os Lusíadas** (1572). Nesses exemplos tratar-se-ia de uma reconstituição total da obra original. A tensão dialógica da palavra seria exposta no seu grau mais elevado. A obra de origem seria reintegrada quase que em sua totalidade,

modificando-se o sentido ou a estrutura, mas preservando-se a essência para que fosse possível seu reconhecimento. Até mesmo **Os Lusíadas**, de Camões, remeteria a textos anteriores da tradição literária grega como **A Ilíada** e a **Odisseia**, de Homero, tanto em seus aspectos estruturais - composição em oitavas – como em seu conteúdo – canto heroico de uma nação. Haveria, nesses casos, uma intertextualidade mais aparente e mais exposta. No caso do discurso labiríntico, a intertextualidade seria forjada em um conjunto de microcitações dispersas pela obra saramaguiana, que não chegam a configurar um movimento intertextual de grande amplitude, a não ser que essas microrreferências fossem recolhidas e montadas, como numa espécie de quebra-cabeça do discurso.

Não haveria, nesse procedimento, reelaboração total de nenhuma obra da tradição: o diálogo se estabeleceria em uma escala menor, uma vez que do discurso de outrem restariam apenas pistas dispersas pelo texto, deixando ao leitor a complementação dessas referências. Não se quer dizer com isso que o discurso labiríntico não se utilize esteticamente da intertextualidade como recurso de criação literária, mas o faz de modo mais sutil, e é isso que o torna um recurso estético de suspensão da narrativa e, por consequência, de criação literária de outras narrativas na obra de José Saramago na busca do diálogo constante com a alteridade que essas referências possam representar.

Conforme Kristeva (1974, p. 62), a partir dos estudos de Bakhtin sobre o dinamismo das estruturas literárias, chega-se à conclusão de que “a palavra literária não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.”. O discurso labiríntico se estabeleceria, como toda palavra literária, nesses cruzamentos de superfícies textuais, porém utilizar-se-ia disso conscientemente para provocar o *estranhamento*, uma vez que suspenderia provisoriamente a linearidade da narrativa.

As telas de Bruegel, de Van Gogh, de Goya e de Constable não se constituiriam como cenas, mas como fragmentos textuais, referências cruzadas, num diálogo precário e dispersivo que exploraria a ambivalência da palavra.

É interessante notar como esse discurso do labirinto se construiria com base na citação da palavra de outrem e como ele colocaria em dúvida, a partir de certos aspectos construtivos do enunciado (sintáticos e semânticos), a certeza dessas referências, deixando ao leitor a possibilidade da busca de um conhecimento provisório. A voz desconhecida, que descrevia os fragmentos das pinturas ao velho da venda preta, jogava com a dúvida em relação às referências dadas por seu interlocutor:

> O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, **Creio que sim**, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, **Provavelmente**, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, **Poderia ser, mas não creio**, porque havia lá também uma mulher com uma criança ao colo (SARAMAGO, 1995, p. 130, grifo nosso)

As palavras da personagem desconhecida desconstruiriam as certezas do velho da venda preta em relação aos autores daquelas obras. Na medida em que o velho sugeria a autoria das telas pela nacionalidade dos pintores, a personagem que as descrevia se utilizava de respostas ambíguas, que nem afirmavam e nem negavam as suposições do colega, tais como: ‘Creio que sim’; ‘Provavelmente’; e ‘Poderia ser, mas não creio’. As respostas evasivas às suposições do velho da venda preta intensificariam ainda mais a dúvida em relação às citações por parte do leitor. Haveria, no diálogo entre as personagens, um jogo de construção e desconstrução das referências da tradição. A enumeração dos fragmentos das pinturas se tornaria ainda mais incerta, pois as pistas cedidas pelo velho da venda preta não seriam confirmadas pela personagem desconhecida, e o leitor se apresentaria como mero espectador em meio a um hipotético labirinto discursivo, que se abriria em múltiplas possibilidades de sentido.

4.5 O leitor e o labirinto: o apagamento das referências

As referências da personagem desconhecida continuariam num quadro que o velho da venda preta diria conter os mais variados pintores de estilos e épocas distintas. A citação da mulher que carregava a criança ao colo seria descartada pelo velho da venda preta, já que seriam muitas as pinturas sobre esse mesmo tema. Aqui novamente Saramago parecia sugerir o movimento circular da História. A mulher que carregava a criança seria um tema recorrente das obras plásticas assim como os homens que estariam sentados à beira de uma mesa a comer.

> Crianças ao colo de mulheres é do mais que se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia (SARAMAGO, 1995, p. 130)

A abertura e a vastidão da descrição encaminhariam o leitor para uma experiência pessoal de reconhecimento de quaisquer telas que retratem uma mulher a carregar uma criança ao colo e homens fazendo uma refeição ao redor de uma mesa.

O discurso saramaguiano se abriria ainda mais nesses referências evasivas e deixaria a cargo do leitor o preenchimento das lacunas sugeridas pelo texto. Caberiam nesses espaços qualquer banquete e qualquer imagem maternal vista e rememorada pelo leitor da obra de José Saramago em quaisquer pinturas.

Nesse espaço, não haveria mediação com textos anteriores da tradição: a abertura seria feita para a inserção da voz do leitor através de sua livre imaginação. Seria ele quem completaria a cena ou a deixaria tão somente como uma abstração. Ao leitor seria dada a possibilidade de preenchimento dos espaços textuais, estabelecendo as relações que lhe são possíveis de acordo com seu conhecimento prévio e sua cultura.

O quadro da personagem saramaguiana seria um mosaico composto por pinturas e pintores distintos, assim como o próprio discurso que seu texto inscrevia a partir de recortes, de fragmentos, de possibilidades múltiplas de

(re)leituras. Seriam parte integrante desse discurso as ausências, os espaços e os silêncios deixados no texto também. O texto trabalharia sobre nuances do dizível e do indizível, deixando ao leitor o preenchimento desses espaços.

O discurso labiríntico proporia ao leitor a construção de seu caminho de leitura através da abertura entre as relações fragmentadas de sua linguagem com outros discursos da tradição, quer o leitor os (re)conheça ou não. Esse caminho poderia se dar a partir do devaneio (que também é uma função da literatura) a que conduziria essas imagens não conhecidas, como a partir da interpretação de seu significado naquele contexto, uma vez que forem reconhecidas. No discurso saramaguiano, as relações intertextuais poderiam ser tecidas ou não pelo leitor. Ele poderia tão somente fruir as imagens reconstruídas por Saramago através do devaneio, o que também não deixaria de ser uma fuga ou uma dispersão da narrativa. A narrativa se descentralizaria, se expandiria e se bifurcaria em outras narrativas. Essas histórias (pinturas) poderiam falar de experiências coletivas(Bruegel, Goya e Constable), como de experiências pessoais, (Van Gogh), ou ainda, representariam o cotidiano dos homens comuns, nas imagens sem referência.

Ao reconstruir verbalmente as telas a personagem da voz desconhecida passaria a contar outras tramas que poderiam ter envolvimento com aquela trama maior que está sendo narrada. Esse questionamento acerca da relação entre o significado de tantas pinturas juntas dentro de um mesmo quadro (aqui pode-se entender quadro também como o próprio texto de Saramago) seria feito pela própria personagem: “O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores”. (p. 130) O quadro visto pela personagem seria o mesmo apresentado como reconstrução verbal ao leitor pela própria personagem. Ele se duplicaria, já que a partir da descrição da personagem se construiria no próprio texto de Saramago como quadro (verbalizado) e confuso também ao leitor. Ao dizer que os fragmentos dispersos de pinturas compõem um mesmo e único quadro, o velho da venda preta acabaria por embaralhar ainda mais o conjunto das referências dadas até então. O leitor leigo seria induzido a pensar que os fragmentos descritos fariam parte de um único quadro, ainda que de pintores e estilos distintos. O discurso saramaguiano do labirinto novamente instauraria a dúvida em relação à autonomia das telas e de seus pintores. Contudo, ela

também sugeriria a inter-relação entre os fragmentos ali apresentados como em uma espécie de quebra-cabeça, cuja junção das peças poderia apresentar um significado.

4.6 A última ceia e as últimas ceias: uma citação de múltiplas referências

Há ainda mais três referências a pinturas na continuidade do diálogo entre o velho da venda preta e a personagem da voz desconhecida a serem reveladas. A primeira é a possível referência a *A Última Ceia* (ANEXO O) de Leonardo Da Vinci [56], como se evidencia na fala das personagens:

> E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga (…) (SARAMAGO, 1995, p. 130)

O trecho desfaria a vacuidade da cena cotidiana dos homens que comiam ao redor de uma mesa descrita anteriormente como um tema repetido nas Artes, quando o narrador dava o número exato de participantes dessa ceia, fazendo referência não mais às inúmeras obras que retratavam essa ação, mas a uma obra em particular em que treze homens estavam reunidos. Isso não excluiria a imagem anterior de pessoas em volta de uma mesa de qualquer outra pintura, assim como a imagem da mulher que carregava a criança ao colo e das imagens de uma batalha, de mortos e feridos que ficariam no plano da suspensão do discurso do labirinto.

A obra de Da Vinci remeteria, como se sabe, à passagem bíblica da última ceia, quando Jesus Cristo se reunira com seus doze apóstolos e anunciara o seu destino a partir da traição de Judas. Novamente o texto de Saramago promoveria a duplicidade do olhar: a personagem não faria referência ao evento narrado na bíblia, mas a uma leitura feita pelo artista

[56] Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi pintor, escultor, poeta e cientista. Nasceu numa aldeia toscana, e aprendeu a pintar e a esculpir em Florença, na oficina de Andrea del Verrochio (1435-88). O artista é tido como um dos maiores expoentes da arte no Renascimento na Europa. Suas telas de maior destaque são *A Última Ceia*, 1495-8 e *Mona Lisa*, 1502. (GOMBRICH, 2011, p. 291-300).

Renascentista, Leonardo Da Vinci. O discurso labiríntico sugeriria, no mínimo, leituras duplicadas.

A intertextualidade não se construiria, nesse caso, como referência exclusiva e única a um determinado texto, mas a um conjunto de textos que revisitariam os mesmos temas, tais como dos homens reunidos a fazer uma refeição e das mulheres a carregarem crianças ao colo. Para que se esclareça isso, seria melhor exemplificar com a referência a *A Última Ceia* de Leonardo Da Vinci.

De acordo com Gombrich (2011, p. 297, grifo nosso), "Nada havia nesse afresco *(A Última Ceia)* que se assemelhasse às representações anteriores do mesmo tema. (...) A nova pintura era muito diferente de todas as outras.". O crítico de Arte fez duas considerações importantes sobre a obra do gênio de Florença: a primeira diz respeito à singularidade da estética de Da Vinci; a segunda fala sobre a repetição da temática tradicional escolhida pelo artista. Isso indicaria que havia outras representações da mesma cena bíblica anteriores àquela canônica de Da Vinci com as quais o próprio pintor deve ter dialogado para que pudesse executar a sua, além do texto original da Bíblia. Desse modo, a obra de Da Vinci já seria por si só intertextual.

Ocorre que, quando a cena de treze homens reunidos à mesa foi citada por Saramago em sua obra, seria natural que viesse à mente do leitor a imagem mais vista de representação dessa passagem bíblica, que seria *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci. Entretanto, vale salientar que, em nenhum momento, o texto de Saramago indicaria que se tratasse dessa pintura especificamente.

O leitor seria induzido a pensar isso pelas palavras do velho da venda preta em resposta à descrição da personagem da voz desconhecida ('Os homens eram treze, Ah, então é fácil'), e acredita que seja de fato fácil estabelecer a relação intertextual direta entre a descrição e a pintura de Da Vinci. Contudo, o leitor crítico não poderia se perder pelo labirinto de referências solapadas no texto saramaguiano, já que, como foi lembrado até mesmo no diálogo entre as personagens, os temas na História da Arte se repetem constantemente e, por isso, podem fazer com que as obras se tornem objetos irreconhecíveis quando transpostas para o universo da palavra. Nesse

sentido, José Saramago jogaria com a dicotomia da aparência e da essência, pois nem tudo que (a)parece em sua narrativa de fato pode ser.

É claro que não se descarta a ideia de que a passagem textual possa remeter à pintura do Renascimento, mas não se deve deixar de considerar outras possibilidades dialógicas também, uma vez que o texto estaria aberto, seria plurissignificativo e também labiríntico.

Ainda que o texto de Saramago cite Da Vinci, é preciso levar em consideração os outros textos que construíram a imagem canônica composta pelo artista, pois, em certa medida, eles também estariam representados ali, em nível mais superficial no próprio tema escolhido pelo pintor. Quem sabe não seria possível dizer que o diálogo das personagens saramaguianas poderia indicar todas "as últimas ceias" compostas ao longo da História da Arte?

Diante disso, nada seria tão fácil quanto parece: treze homens comendo juntos podem ser a transposição verbal da tela de Da Vinci, mas também podem não ser. Treze homens juntos a fazer uma refeição poderia ser qualquer tela que isso representasse. Eis aí o jogo do discurso labiríntico que instauraria a dúvida. A princípio, a problematização do diálogo se dava no nível da autoria das pinturas, que também seria duvidosa: a pista principal era a nacionalidade dos artistas, que logo era rebatida pela dúvida no plano semântico da palavra da personagem da voz desconhecida ('Creio que sim'; 'Provavelmente'; e 'Poderia ser, mas não creio'). Na possível referência a Da Vinci, não só a ideia de autoria se esfacelaria, mas também a ideia que repousaria sobre o reconhecimento de uma obra ou de múltiplas obras que abordariam o mesmo tema.

Será que se poderia afirmar tão categoricamente que se trate d'*A Última Ceia* de Leonardo Da Vinci? Se não, a qual pintura da última ceia o texto faria referência? O texto daria apenas indícios de que se trate de uma representação pictórica da última ceia de Cristo. Entretanto, tem-se que admitir a limitação frente à compreensão total da leitura desses indícios. Resta a dúvida ou o impasse proposto pelo labirinto discursivo de José Saramago. O que se sabe é que o texto de Saramago se abriria, permanentemente, para leituras e releituras de leituras e de releituras numa trama infinita de apagamentos e de ocultação de referências, que iriam desde o nível superficial até o nível mais elaborado do discurso.

A Última Ceia de Leonardo Da Vinci não seria a única referência indicativa do texto saramaguiano, uma vez que, como já foi dito, havia outras pinturas no mesmo período que abordavam a mesma temática do artista florentino, como é o caso, por exemplo, da obra de Andrea Del Castagno (1421-1457), pintor contemporâneo a Da Vinci que havia executado também em afresco entre os anos de 1445-1450 (ANEXO P) uma obra cujo assunto era também a última ceia de Jesus Cristo entre os seus apóstolos. Conforme Hauser (1993, p. 116)[57],

> Leonardo na realidade pintou somente um único trabalho completamente clássico no aspecto formal; a *Última Ceia* permaneceu como o protótipo de todo esse estilo, embora Leonardo mesmo nunca mais voltasse a atingir igual pureza e natureza intransigente de forma.

O crítico ressalta o apego à tradição de Da Vinci através do aspecto formal de sua composição. Contudo, pode-se dizer também que o aspecto clássico da pintura do artista encontrava-se no tema escolhido por ele. Como foi dito por Gombrich (2011, p. 297), havia "representações anteriores do mesmo tema". Sendo assim, o artista italiano dialogava tanto na forma como no conteúdo com as obras de seus contemporâneos e de seus predecessores, assim como faria Saramago em seu texto. Desse modo, a intertextualidade seria um conceito relativamente novo, século XX, sobre um procedimento antigo, inerente à linguagem de natureza dialógica na qual uma palavra é sempre uma resposta a outra palavra, como previsto por Bakhtin.

A pintura de Da Vinci seria uma réplica às pinturas anteriores e contemporâneas a ela, assim como o romance de Saramago seria uma réplica a todo e qualquer elemento do discurso contemporâneo e anterior a ele. E seria por essa razão que não se poderia dizer que a passagem do texto saramaguiano faria referência especificamente à obra de Da Vinci.

Na verdade, no diálogo das personagens, haveria uma ressonância maior de vozes. *A Última Ceia* de Saramago seria mesmo as *Últimas Ceias,* já que, em sua citação, não haveria uma referência direta à obra de Da Vinci. Essa *Última Ceia* textual poderia ser também *A Última Ceia* de Andrea Del Castagno (1427) e de todos que o precederam e o sucederam como a de Juan

[57] HAUSER. Arnold. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. Trad. J. Guinsburg e Magda França. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

de Juanes (1523-1579) (ANEXO Q), a de Tintoretto (1518-1596) (ANEXO R), a de Teófanes, o Cretense (1559) (ANEXO S) ou a de Carl Heinrich Bloch (1834-1890) (ANEXO T) e a de todos os outros que pintaram o tema até o contexto de produção de **Ensaio sobre a cegueira**. Esse seria um dos aspectos mais instigantes do discurso labiríntico: o embaralhamento e a ocultação das referências.

Os treze homens sentados ao redor de uma mesa, representantes da última ceia de Jesus Cristo e seus apóstolos, seriam tão comuns à História da Arte quanto as infindas mulheres que carregavam crianças ao colo, ou quanto as encenações de guerra e a miséria da condição humana. Eles se repetiriam nas telas nas épocas mais distintas, antes e depois de Da Vinci. Na referência de Saramago, o leitor ingênuo seria levado a crer que se tratava daquela pintura de maior representatividade (Da Vinci), mas pela análise cuidadosa dos aspectos do discurso do labirinto, pode-se afirmar que esses homens que 'eram treze' poderiam estar em quaisquer pinturas que correspondessem ao martírio de Cristo.

Outro aspecto interessante a se ressaltar seria que a *Última Ceia*, seja qual for a tela que se considere como referência, representaria simbolicamente a união e a comunhão entre os homens, mas também o presságio de um fim trágico, que se daria a partir da traição de Judas a Jesus, com a crucificação e morte de Cristo.

Assim como as outras referências mais ou menos evidentes analisadas, *A Útima Ceia* inseriria também a ideia de fim de um ciclo da história e o renascimento de uma nova época. Desse modo, a menção a esse tema explorado repetidas vezes na arte no romance de Saramago não apareceria à toa, pois indicaria, levando-se em consideração o momento de publicação de **Ensaio sobre a cegueira**, o declínio de um período da história da humanidade, e quem sabe o renascimento de outro momento apontado por José Saramago. Não se pode esquecer que o romance fora publicado no fim do século XX e que, de certo modo, acabaria por propor a síntese das barbáries cometidas pela humanidade no período, duas grandes guerras, bombas nucleares, o avanço da miséria e da fome, por exemplo, e, com isso, indicaria o uso errado da razão que iria guiando o homem ao caos, cuja representação extrema desse

estado encontrar-se-ia no próprio discurso empregado pelo escritor português, essencialmente labiríntico.

Ainda que o leitor conhecesse previamente as obras de Bruegel, Van Gogh, Goya e Constable, as referências o levariam a dúvida, uma vez que se constituiriam a partir de imprecisões discursivas em que a intertextualidade seria parcial e que poderiam, ainda assim, sugerir ao leitor a imagem de qualquer tela de cão, de campo e de cegos, já que essas referências se embaralhariam num mesmo e único quadro, cabendo ao leitor, no mínimo, separá-las e, no máximo, decodificá-las.

É interessante notar que não seria somente Saramago que dialogaria com esses artistas, mas eles mesmos pertencentes a diferentes épocas da História construiriam suas obras a partir do dialogismo inerente a todo e qualquer discurso, no qual um texto é sempre uma resposta a textos anteriores. Isso se evidenciaria, por exemplo, no diálogo de Bruegel (século XVI) e Van Gogh (século XIX) entre as obras *Tempestade no mar* (ANEXO U) e *Trigal com corvos* (ANEXO J), como indica Hauser[58] (1993, p. 315):

> Há muito em comum entre ambos, e isso não se restringe ao tema – pois o impacto do trigal de Van Gogh é semelhante ao mar açoitado pela tempestade de Breughel. Eles compartilham, não apenas do mesmo espírito trágico e expressão dramática, mas, o que é ainda mais notável, também das principais linhas de composição em que se organizam e, acima de tudo, da síntese dos elementos imanentes ao estilo de ambos que, em dois períodos igualmente críticos na história do mundo ocidental, possibilitaram um triunfo artístico similarmente completo.

As obras se assemelhariam tanto no aspecto estético, através das linhas de composição utilizadas pelos dois pintores, como em características secundárias, mas não de menor importância, como a tragédia e a dramaticidade aparentes, que condiziam com o momento de crise pessoal e social em que tais obras foram consumadas. As telas, conforme Hauser na mesma obra (1993), seriam representativas de momentos críticos da história ocidental.

[58] HAUSER. Arnold. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. Trad. J. Guinsburg e Magda França. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

No caso de Bruegel[59], a tela seria uma de suas últimas composições e se afiguraria carregada de pessimismo, o que não era a característica mais comum do conjunto de sua obra que representava cenas alegres da vida campesina, como seria o caso das pinturas *Jogos Infantis* (ANEXO V) e *Casamento Camponês* (ANEXO W), ainda que tais cenas apontassem para a superficialidade da condição humana. Esse mesmo caráter pessimista impregnaria a tela *A Parábola dos Cegos,* que também faria parte de uma de suas últimas composições. Tudo isso estaria relacionado ao contexto no qual essas obras foram produzidas. Conforme Faure[60] (1990, p. 229),

> Brueghel escutou certamente a lamentação do século e, mais jovem do que Bosch, pôde pressentir a aproximação do drama horrível que encharcaria de sangue a boa terra, cobriria de fumaça o amplo céu dos Países Baixos. As idéias reformistas entraram em Flandres desde 1520 e, a partir do domínio da Espanha, livros foram queimados, apóstolos torturados, fogueiras montadas.

Vê-se que as obras apareceriam como prenúncio de uma crise histórica devido à Inquisição e ao obscurantismo trazido por ela. Mais à frente, Faure falaria propriamente de *A Parábola dos Cegos* (ANEXO I) e o que ela já representava para o pintor num mundo que começava a ser devastado pela guerra, onde nem mesmo as crianças eram poupadas, como expressaria outra tela do mesmo período, chamada O *Massacre dos Inocentes* (ANEXO X), na qual

> Os soldados cumprem seu papel, as mães debatem-se com gestos lastimosos implorando piedade, gente pobre e suplicante cercando os chefes indiferentes, as crianças nada entendem, talvez creiam que é uma brincadeira, deixam-se matar olhando para outro lado (...). Antes de sua morte, ele viu passar os iconoclastas, viu as estátuas serem quebradas, as imagens que ama serem laceradas. Todos se equivalem, os que quebram o ídolo e os que desaprenderam a adorá-lo. Ele já o sabia muito bem, expressou seu pensamento na *Parábola dos Cegos*, a paisagem indiferente, a débil corrente de homens, órbitas vazias, nos rostos erguidos para o céu, tropeçando nas trevas absolutas do destino e da razão. (FAURE, 1990, p. 231)

[59] Optou-se por grafar Bruegel e não Brueghel, pois foi levado em consideração a tradução mais recente de Álvaro Cabral em **A História da Arte.** 16ª ed. de E. H. Gombrich, 2011.
[60] FAURE, Élie. **A arte renascentista**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Nas palavras do estudioso, seria possível ver como o artista foi perspicaz na captação dos problemas pelos quais passava a época em que viveu. Bruegel integraria às suas pinturas a problemática social e política pela qual atravessava a Europa de sua época, bem como cada um dos artistas - inclusive Saramago – mencionados nesta tese integrariam, à sua maneira também, o contexto no qual estão inseridos, sintetizando-o através de uma significação estética dentro de suas respectivas obras.

As relações dialógicas seriam infinitas tanto na forma quanto no conteúdo, e poderiam ser pesquisadas e encontradas nas obras desses pintores, como a proximidade de composição entre Bruegel e Tintoretto, artistas contemporâneos que não chegaram a se conhecer, mas que utilizaram processos de composição semelhantes, como lembra Hauser (1993, p. 311):

> a organização formal do Casamento Camponês assemelha-se ainda de perto de às duas últimas versões da Última Ceia de Tintoretto.

O crítico fará em seu texto a análise da proximidade estética dessas pinturas, mas não seria o objetivo da presente tese se deter a esses detalhes.

4.7 Boticcelli e Vênus: o caminho do amor

O que importaria, neste estudo, seria dizer que as relações dialógicas foram e sempre serão inatas a qualquer objeto do discurso – um romance, uma estátua, uma pintura ou uma música. Porém, haveria maneiras distintas de construí-las. Esses modos de construção, geralmente, estariam associados à composição da obra de arte quer em seu caráter formal quer em seu aspecto temático, e seriam permanentemente influenciados a partir do contexto em que a obra foi consumada e, por sua vez, passaria a influenciar contextos vindouros.

Entretanto, não se tem como foco buscar tão somente as relações intertextuais ou dialógicas da obra de Saramago com outras obras da tradição cultural, mas se visa a verificar de que maneira essas relações são construídas como princípio gerador de seu discurso literário, cujas características são o deslocamento, o apagamento e a ocultação das referências a fim de promover

o choque de expectativa e o estranhamento da experiência do leitor ao suspender provisoriamente a narrativa, enredando-o noutras histórias.

Enfim, o tal discurso de natureza labiríntica seria uma característica formal da estética de criação do romance saramaguiano, que estaria pautado na intertextualidade, mais especificamente, cuja finalidade encontra-se na assimilação temática das mais variadas formas de enunciação que possam convergir para a construção de sentidos diversos que também dialoguem com o sentido geral do romance.

Esses sentidos seriam mesmo o da tragédia humana em qualquer momento da História, na qual os homens foram guiados cegamente pela razão. Mas Saramago refletiria sobre a possibilidade de uma saída dessa condição, que estaria representada pelas pinturas citadas em seu texto: o amor. Ele apareceria na figura da Vênus: “Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro”. (p. 130)

No caso da Vênus, não haveria indícios discursivos que tentassem despistar que se trataria da pintura *O nascimento de Vênus* (1485) (ANEXO Y), de Sandro Botticelli (1446-1510), mesmo por que não seria posta em dúvida a nacionalidade do artista na continuidade do diálogo. Isso descartaria a possibilidade de que fossem, por exemplo, a tela de mesmo tema do francês Bouguereau (1825-1905) (ANEXO Z) ou do flamengo Rubens (1577-1640) (ANEXO AA). A referência é mais precisa ainda, pois a frase termina com o uso do assertivo termo “claro”, que não é rebatido pela personagem da voz desconhecida, como ocorrera nas citações anteriores.

Juntamente com a pintura de Constable, a Vênus de Botticelli consolidaria, de fato, um sentido ao romance de José Saramago, que indicaria a reflexão para um caminho de reconciliação do homem à natureza na busca de sua origem, e também a comunhão entre os homens através do amor.

As duas telas seriam dissonantes em sentido em comparação às outras, que trazem em seu bojo o presságio da tragédia. Elas formariam um par harmônico ao sintetizarem possíveis soluções para a fuga do elemento trágico que perseguiria o destino do homem. As duas representações evocariam a sublimação do belo como elemento estético e, por isso, fugiriam do caos simbólico anunciado pelas telas de Bruegel, Goya e Van Gogh. Desse modo, a

citação das pinturas convergiria para a construção do sentido sugerido pelo romance de Saramago. Elas ultrapassariam a condição de elementos intertextualizados somente para contribuírem para a construção de um sentido comum do enredo e do contexto do qual trata **Ensaio sobre a cegueira**, e isso também seria um aspecto do discurso labiríntico.

As obras dos pintores evocados carregariam sua autonomia de sentido no contexto em que foram produzidas, mas receberiam outra significação no novo contexto em que seriam inseridas pelas personagens ou pelo narrador do romance. Nesse sentido, elas passariam a "dialogar" com a forma e com o conteúdo da obra literária ao modificarem permanentemente esses dois elementos.

Os cegos de Bruegel seriam como os cegos de Saramago em épocas e em situações distintas, mas ainda estariam cegos de razão. As personagens do romance, assim como o homem contemporâneo, estariam, na visão de Saramago, a se afundar, do mesmo modo que o cão da pintura de Goya.

As reservas naturais, de água e de alimento, estariam escassas, os homens se assemelhariam aos corvos de Van Gogh, que devastariam a plantação. Nessa perspectiva, é como se todos soubessem que o fim se aproxima a cada dia, mas nada é feito para mudar o futuro: espera-se com resignação a morte como numa *Última Ceia*. O medo impediria de mudar os rumos da história: estar-se-iam de fato todos cegos quando se perder a capacidade de amar.

4.8 Da Vinci, Rubens ou Delacroix: uma reflexão sobre a cegueira contemporânea

A última imagem invocada no diálogo entre o velho da venda preta e a personagem da voz desconhecida se coloca ao leitor de forma enigmática. Dela só seria possível abstrair a figura de um cavalo posicionado no centro da tela, que fitaria o contemplador da cena com medo. Nada mais seria dito, não haveria indicativos de origem da pintura, de autoria e de nacionalidade. A representação seria tão evasiva e dispersa que, até mesmo para o leitor conhecedor de arte, a cena seria muito difícil de ser reconhecida:

> E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos (SARAMAGO, 1995, p. 130)

O jogo do discurso labiríntico seria intenso nesse momento do diálogo. As referências estariam dispersas no texto, e iriam das mais generalizantes às mais específicas. Começa-se no artigo indefinido que acompanha o substantivo ‘batalha’, na citação da obra pela personagem. Em seguida, o velho da venda preta indicava o quão indefinida seria a pista para que se pudesse chegar a uma conclusão da obra, e comparasse a menção às outras obras feitas sobre as mesas de refeição e as mulheres com crianças ao colo pintadas ao longo da história da arte. O leitor, assim como o velho, compartilharia da ânsia de querer saber a referência, porém mais aspectos generalizantes seriam transmitidos no uso dos substantivos ‘Mortos e feridos’. Na fala do velho da venda preta aumentaria a dúvida quando ele falou de ‘soldados’ e ‘crianças’ mortas.

Inúmeras seriam as telas que trariam essa representação. Já foram até citadas, por exemplo, *O Massacre dos Inocentes*, de Bruegel. Entretanto, não seria possível afirmar que as enumerações compunham um mesmo e único quadro, pois já se sabe que a descrição das personagens seria parcial. Pode ser que soldados e crianças estejam em pinturas de diferentes batalhas, ou até mesmo na mesma guerra, mas a imprecisão do discurso labiríntico, intertextualizado, teria como função estabelecer a dúvida.

O próximo elemento a ser descrito seria o cavalo na imagem: o cavalo que insistentemente foi assinalado duas vezes. Parecia pertencer à mesma batalha onde havia soldados mortos e feridos. Entretanto, a caracterização seria ainda pouco reveladora. A cena seria tão comum na história da humanidade e, por conseguinte, na história da arte, que seria praticamente indecifrável. Registros de guerras e batalhas são inúmeros na arte. Mas o que é revelador na imagem é o olhar do cavalo impregnado de medo que choca o

espectador, e é esse olhar que poderia dar algum indício de revelação da referência.

O velho da venda preta diz mais sobre o cavalo: ‘Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas’, dando a entender que conhece a pintura que retrata esse animal, porém quando a resposta lhe é concedida afirmativamente ‘Tal e qual’, a personagem vai do específico, e aparentemente conhecido, ao geral e totalmente desconhecido ao dizer ‘Os cavalos são assim’. O discurso do labirinto se construiria a partir dessas nuances deixadas pelo texto que seduziriam o leitor, levando-o aos mais distintos caminhos da interpretação. Ao dizer que ‘os cavalos são assim’ por terem os olhos sobressalentes, a personagem amplia a quantidade de possibilidades de referência à imagem. O labirinto se construiria até mesmo na forma como as referências são feitas: afinal, trata-se de uma descrição de quadros que estariam dentro de um quadro. O discurso se duplicaria constantemente e caberia ao leitor perseguir as referências a fim de formar o seu próprio quadro.

É preciso analisar o campo semântico em torno da figura do cavalo para podermos situar com mais propriedade a pintura mencionada. As palavras ‘olhos’, ‘órbitas’, ‘olhar’ e ‘medo’ estariam diretamente relacionadas à imagem do cavalo, reconstituídas intertextualmente pela personagem, e também se associariam ao sentimento despertado nela diante de tal obra de arte. Após tantos desvios temáticos e formais do discurso labiríntico as outras personagens (a mulher do médico, o médico, o rapaz estrábico, o velho da venda preta etc.) passariam a conhecer a última imagem vista pela personagem da voz desconhecida, que seria a do cavalo com medo a encarar o espectador. Para tanto, seria necessário que o discurso se desdobrasse não somente através de um movimento digressivo em que a memória da personagem perambulava por outros caminhos narrativos, mas também, e acima de tudo, que se segmentasse através do labirinto intertextual do discurso e que rompesse a ordem natural da narrativa e construísse um percurso interpretativo do romance com as obras de referência, as pinturas.

As características do cavalo com olhar amedrontado em um cenário de batalha na pintura descrita pela personagem saramaguiana remeteriam, ainda que dispersivamente, ao afresco de Leonardo da Vinci chamado *A Batalha de Anghiari* (ANEXO BB), feito em 1505 em Florença para representar a vitória

dos florentinos sobre os milaneses. A obra foi transposta para tela por Peter Paul Rubens[61], em 1603. A pintura retrata alguns soldados que se atracam numa batalha de espadas. Há alguns homens sobre os cavalos, e outros que estão debaixo deles, uns agonizando e outro se defendendo com o auxílio de um escudo. Na tela, é visível a representação de, ao menos, quatro cavalos, sendo que dois deles encontram-se com o olhar voltado para o espectador da cena. O cavalo mais ao centro do quadro parece ter um olhar temeroso diante da espada que sai da bainha de um dos guerreiros e que lhe é apontada involuntariamente ao pescoço. O animal parecia se esquivar de um golpe ao tentar se esconder. O olho do cavalo, sobressalente e repleto de medo, lembra a descrição feita pelas personagens: 'E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas'.

Outro aspecto que aproximaria a passagem textual à tela seria o uso do termo 'batalha', logo no início da descrição da cena, o que poderia remeter diretamente ao título da cena de Da Vinci. Entretanto, tal leitura seria uma possibilidade dentre muitas outras, já que, nesse caso, bem como no d'*A Última Ceia*, a referência à obra e ao artista seria incerta. Naquele caso, a referência à obra se daria pela descrição de treze homens que faziam uma refeição em torno de uma mesa, cabendo ao leitor a dedução de que se trataria de uma representação d'*A Última Ceia,* ainda que não fosse possível chegar a uma referência única do evento. Isso também ocorreria na descrição da cena de guerra cujo protagonista seria o cavalo tomado pelo medo. O discurso labiríntico poderia levar o leitor à cópia da imagem de Da Vinci por Rubens, numa relação de duplicidade das citações. A dúvida já estaria na própria origem da citação de Saramago: o escritor estaria fazendo referência ao afresco de Da Vinci ou à cópia de Rubens? A partir disso, tem-se uma ambiguidade do discurso que se ramifica em, ao menos, duas possibilidades na relação intertextual construída no texto saramaguiano. Esse impasse se ampliaria se houvesse a suposição de que o diálogo das personagens pudesse ser construído com base nas duas representações, tanto na de Da Vinci como na releitura da cena por Rubens. O discurso do labirinto não excluiria nenhuma possibilidade de leitura.

[61] Peter Paul Rubens (1577-1640) foi um pintor flamengo que se destacou pelo resgate da pintura de cenas mitológicas, históricas e religiosas.(GOMBRICH, 2011, p. 397)

Desse modo, seria plausível que a descrição das personagens pudesse indicar outra pintura de qualquer momento, uma vez que tudo no discurso do labirinto seria provisório. O leitor passaria de características específicas para gerais e seria induzido a várias possibilidades de interpretação. A resposta 'Tal e qual', dada pela personagem da voz desconhecida, daria ao leitor uma certeza provisória sobre a construção dessa referência, que logo seria desfeita pelo velho da venda preta quando diz que 'Os cavalos são assim'. Nesse instante, passar-se-ia da definição de um cavalo em particular para a indefinição de muitos outros cavalos no geral e, por conseguinte, de muitas outras telas que o representasse.

Diante desse fenômeno do discurso da obra saramaguiana, não cabe delimitar um único sentido às relações dialógicas construídas pelo seu texto, mas aceitar a multiplicidade de relações inerentes a ele. Isso quer dizer que se deve admitir a possibilidade de que a tela citada pela personagem possa não ser a imagem de Da Vinci copiada por Rubens, mas outra dentre muitas que possam se construir a partir do mesmo tema, como, por exemplo, *Cavalaria árabe fazendo uma investida* (1832) (ANEXO CC), de Eugène Delacroix (1798-1863)[62]. Na pintura, seria possível notar também homens sobre cavalos, trazendo espingardas apontadas em direção a um adversário que não aparece na tela. A imagem valorizaria a movimentação da tropa que se mostraria em posição de ataque. Conforme Gombrich (2011, p. 506),

> Não há clareza nos contornos, nenhuma modelação do nu em tons cuidadosamente graduados de luz e sombra, nenhuma pose e comedimento na composição.

Ou seja, o pintor valorizara em sua cena o borrão sugerido pela movimentação dos cavaleiros da imagem. Mas o aspecto que mais chamaria a atenção no quadro seria a posição e o olhar do cavalo branco que ocupa o centro da pintura. O animal parece resignar-se diante do inimigo. Sua cabeça vai baixa, diferente da altivez dos outros equinos do quadro, e em seu olho seria possível se ver o medo diante do confronto que se põe a sua frente. Dentre todos os animais representados na tela, esse cavalo seria o único que tem os olhos 'a quererem saltar-lhe das órbitas', como o cavalo da tela da

[62] Delacroix foi um dos principais representantes na pintura do Romantismo francês. (GOMBRICH, 2011, p. 506)

personagem de Saramago, como também o cavalo de Rubens e de Da Vinci. Estaria o nobel de literatura estabelecendo uma relação intertextual com a obra de Delacroix também? Isso não se sabe. Pode ser que o romance de Saramago se volte para uma dessas referências, para todas ou para nenhuma delas. Cabe ao leitor estabelecer essas relações com o conhecimento prévio que detém acerca de outros textos da tradição.

Não se sabe se o trecho do cavalo com medo faz uma citação da obra de Da Vinci, de Rubens, de Delacroix ou de qualquer outra obra e/ou artista não mencionados nessa tese. Contudo, é interessante notar que

> Enquanto Ingres e sua escola cultivavam o Estilo Grandiloqüente e admiravam Poussin e Rafael, Delacroix chocava os conhecedores ao preferir Rubens e os venezianos. (GOMBRICH, 2011, p. 506)

Em outras palavras, Delacroix admirava Rubens e deveria conhecer a cópia da pintura de Da Vinci feita pelo artista. A tela de Delacroix seria uma reatualização da cópia de *A Batalha de Anghiari*, feita por Rubens com base no afresco de Da Vinci? Não se sabe. O que se sabe é que esse conjunto de relações intertextuais estaria aberto e disponível a uma infinita teia de ligações, interpretações, através do uso do discurso labiríntico no romance de José Saramago. No discurso do romance saramaguiano, a ligação entre um elemento e outro do texto seria feita pelo leitor, e ela seria sempre labiríntica.

Em última instância, simbolicamente o medo do cavalo de Da Vinci, de Rubens, de Delacroix ou de qualquer outro serviria como espelho à condição das personagens do romance e, (por que não?) da sociedade contemporânea que, frente à possibilidade de volta às origens na busca do outro e na preservação da vida, se acovarda e cega.

5. Considerações finais

> *Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (Gilles Deleuze e Félix Guattari)*

Ao longo desta tese defendeu-se a ideia de que José Saramago fazia uso em seus textos de um discurso singular que marcaria seu estilo autoral inconfundível, que se denominou como discurso labiríntico. Tal discurso partiria em um primeiro plano de um texto de parágrafos longos, da ausência de pontuação na separação entre a fala da personagem e a voz do narrador, da alternância no uso de letras maiúsculas e minúsculas para um segundo plano, onde haveria em seu discurso literário outras características, tais como a ocultação de referências intertextuais a partir da substituição semântica e inversão sintática de termos do enunciado de origem dos textos primitivos aos quais o seu texto fazia referência.

Ademais, viu-se que tal discurso também se utilizava da ressignificação do enunciado de expressões distintas, tais como literatura, pintura e escultura, a partir da intertextualidade – explícita ou não – da justaposição de tempos e de espaços literários e históricos, sendo, por isso, propriamente dialógico, uma vez que

> O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra "diálogo" num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN, 2006, p. 127)

Portanto, o discurso literário saramaguiano, por promover, com o auxílio da intertextualidade, a interação verbal de múltiplas vozes sociais de expressões distintas da Arte, tais como literatura, pintura e escultura, seria dialógico no sentido de Bakhtin e também labiríntico, já que o conjunto de referências intertextuais feitas, além de estabelecer o "diálogo" próprio de qualquer ato de comunicação verbal, teria como função ainda a suspensão provisória da narrativa a fim de afastar o leitor do essencial da história, para

enredá-lo em um conjunto de micronarrativas constituídas a partir de outros textos verbais ou não-verbais da herança cultural europeia e lusófona que dialogariam tanto com a forma quanto com o conteúdo de seus romances.

A esse discurso, que jogaria com o deslocamento temporal e espacial da narrativa, da História e do leitor, que promoveria, acima de tudo, a reflexão do sujeito-leitor como parte integrante do processo histórico e que instauraria uma possibilidade de reaproximação, ainda que ficcional, do indivíduo contemporâneo ao outro como busca da identidade a partir da relação com a diferença denominou-se labiríntico. Nele nada estaria pronto, mas tudo poderia ser negociado e mudado a partir da experiência de mundo do autor, da personagem e do leitor, cada qual em sua realidade.

A leitura se apresentaria, na obra de Saramago, como um processo de constituição e consolidação do conhecimento mesmo que provisório, cujo percurso devia ser feito por cada indivíduo a sua maneira, uma vez que as referências textuais seriam incertas e gerariam menos a certeza que a dúvida.

Entretanto, as pistas deixadas pelo autor-narrador e pelas personagens para a busca de sentido do leitor nesse labirinto textual de Saramago teria, de algum modo, ligação com o sentido temático geral de suas obras. As referências intertextuais lançadas em seu texto promoveriam “diálogo” na “interação verbal” com outros textos a fim de complementar o sentido do próprio texto de Saramago que, como se viu, fazia referência à imagem do labirinto desde a publicação de suas primeiras crônicas entre os anos de 1969 e 1972.

A construção de sentido entre as partes e o todo, da prosa ficcional e dos intertextos, seria uma tarefa concedida pelo autor a cada leitor, que deveria promover a busca da ligação entre uma referência intertextual e outra, e entre o próprio texto de Saramago para que pudesse criar o seu mosaico, ou ainda, o seu quadro pessoal, conforme a sua capacidade intelectual e a sua cultura. Nessa óptica, Saramago indicaria a necessidade de uma reordenação e reorganização das referências intertextuais feitas pelo leitor de seu texto para que fosse possível o restabelecimento de um sentido geral para a reflexão acerca da condição do homem da contemporaneidade.

Para tanto, o autor estabeleceria múltiplas ligações com outras perspectivas, visões de mundo, a partir dos mais variados códigos culturais,

dentre eles a literatura, a pintura, a música, a escultura entre outros. Com isso, inseriria novas visões que, juntamente com a sua, estabeleceriam um sentido do ser no mundo. Daí a necessidade do autor em criar um quadro de múltiplas referências como aquele de **Ensaio sobre a cegueira***,* um quadro repleto das mais variadas perspectivas nos mais diversos momentos da História, que estaria voltado para a discussão de uma mesma problemática: a condição humana.

É válido ressaltar que se fez, na presente tese, um recorte com algumas das visões distintas incorporadas a partir do intertexto pela obra de Saramago, mais precisamente em três obras, a saber: duas crônicas de **A bagagem do viajante** (1996)*,* **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988) e **Ensaio sobre a cegueira** (1995). Contudo, essas mundividências distintas de outros autores, artistas e obras perpassariam grande parte de seus textos, o que não seria possível abarcar nesse estudo, dada a grandiosidade, em volume, de sua obra.

Assim como o velho da venda preta e a personagem da voz desconhecida em **Ensaio sobre a cegueira** (1995) contemplou-se, na presente tese, um quadro a partir das referências textuais feitas desde seus primeiros textos prosaicos, que dialogariam com a imagem do labirinto com o qual também se constituiria desde a gênese de sua obra o seu discurso literário. Esse quadro seria composto por uma multiplicidade de vozes sociais e históricas que dialogariam integralmente com o contexto de produção de onde provém para o contexto de produção das obras de José Saramago, já que "a comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção." (BAKHTIN, 2006, p. 128). Desse modo se construiria a justaposição de visões dos mais variados contextos políticos e sociais a partir das relações da prosa de Saramago com outros enunciados.

Primeiramente observou-se que as referências feitas por Saramago com uso do discurso labiríntico a outros textos seriam provisórias e precisariam ser completadas pelo leitor.

A análise se iniciou com as crônicas redigidas por Saramago entre 1969 e 1972 em jornais. O recorte foi feito a partir de dois textos *E agora, José?* e *O jardim de Boboli*. Em ambos se verificou como o autor, que à época não era

considerado um grande romancista, construía seus textos com base na intertextualidade.

No primeiro caso, a relação intertextual foi feita de maneira evidente com o poema *José* de Carlos Drummond de Andrade como *leitmotiv* que levaria José Saramago a uma série de conexões que partiriam de sua própria condição de autor de ficção e de homem em direção à reflexão acerca da condição de outros homens, Josés, como o José Junior, por exemplo. Nesse sentido, já em suas crônicas seria possível localizar uma espécie de construção discursiva semelhante a do hipertexto de Genette (2010, p. 5)[63], que diz que "um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos".

A hipertextualidade poderia estar associada ao universo da informática e das hipermídias, nascidas no século XX. Percebe-se, então, que o hipertexto poderia ter relação com a internet e com a maneira como os textos e as imagens seriam exibidos e estariam inter-relacionados, e seriam dependentes apenas da vontade do leitor em acioná-los mediante um clique no *mouse*. Na obra de Saramago haveria, já à época de publicação das crônicas, um modo de organização do discurso que se constituiria a partir de "sequências associativas" criadas pelo autor, que se desdobrariam em "vários caminhos" na direção da busca da compreensão de si e da vida a partir da relação com o outro.

A diferença entre seu discurso e o hipertexto virtual estaria no fato de o leitor do texto saramaguiano não ter a sensação da aparente total liberdade de escolha cedida pelo hipertexto da *Internet*, já que, como se sabe, essa "liberdade" não existiria plenamente, pois ao internauta é cedida a possibilidade de acessar apenas aquilo que é permitido pelo administrador do sistema em rede. Entretanto, o leitor de Saramago teria como liberdade a capacidade de reflexão diante dos caminhos apresentados pelo autor. Verificou-se que a crônica saramaguiana se desdobrava em vários caminhos: (a) como elemento autorreflexivo do autor; (b) como elemento de reflexão universal, os Josés do mundo, e (c) como elemento de reflexão sobre uma realidade regional, a vida de José Júnior em Portugal.

[63] GENETTE, Gérard. ***Palimpsestos*: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

Provou-se, então, com a análise feita da crônica intertextualizada com o poema *José* de Drummond que os aspectos relacionados posteriormente à divisão da obra de Saramago, por ele mesmo e por parte da crítica, em fases conhecidas como fase da estátua e fase da pedra seriam inconsistentes, uma vez que, desde suas primeiras crônicas, tanto o local, Portugal, José Júnior, por exemplo, quanto o universal, *José* de Drummond e outros Josés do mundo, já integrariam o seu discurso. Desse modo, a intertextualidade se apresentaria em sua obra como elemento de reflexão e aproximação da condição do homem, independentemente do espaço e do tempo em que esse sujeito se encontraria.

Posteriormente, realizou-se a análise da crônica *O jardim de Boboli*, na qual se discutiu a concepção de arte levada em consideração por José Saramago para a construção de seu texto literário. Observou-se que o autor pensava o objeto artístico como um elemento de reflexão do sujeito e de sua vida. Nesse sentido, o objeto artístico, no caso, a estátua, poderia ser considerado um espelho, onde o indivíduo (visitante/expectador) poderia visualizar, desde que tivesse a cultura necessária e o olhar atento, a si mesmo através do outro. A estátua de Pietro Barbino, um anão, em sua pose repugnante poderia, então, representar a pequeneza de qualquer homem, visitante ou não, frente à grandiosidade e a manipulação de outros homens mais poderosos, como avaliara o narrador.

Viu-se que a integração de objetos visuais da arte, como a estátua, por meio da intertextualidade já era um modo de organização do discurso literário de Saramago, que apresentava ao leitor outras possibilidades de interpretação do real. O autor demonstrava já o seu interesse pelo diálogo constante com outras expressões da linguagem , como as obras de arte, e, por consequência, com a integração desses objetos a sua narrativa como abertura para criação de outras narrativas e de pensamentos reflexivos acerca do homem em sua integralidade.

Como se pôde observar n'**O ano da morte de Ricardo Reis** (1988), a relação entre a obra saramaguiana e o labirinto como imagem-prínceps se evidenciaria na temática da obra. A personagem protagonista, Ricardo Reis, se defrontava com o labirinto a partir da leitura da obra *The God of Labyrinth*, de Hebert Quain encontrada por Reis na biblioteca do navio Highland Brigade que

o trouxera do Brasil a Portugal. Hebert Quain era também, assim como Reis, uma espécie de heterônimo, criação literária, um autor fictício do escritor argentino Jorge Luís Borges.

A referência à obra de Quain indicava uma construção dialógica que anunciava, na superfície, o percurso da personagem Ricardo Reis com seus impasses relacionados aos encontros e desencontros com Lígia e Marcenda, e também a dúvida relativa à sua permanência definitiva em Portugal. *The God of Labyrinth* aparecia como espelho da condição de Reis, já que sua trama se pautava em uma história policial do desvendamento de um crime cuja narrativa fornecia pistas distintas ao leitor sem levá-lo à certeza dos fatos. Desse modo, tanto o enredo da obra de Quain como a trama de Ricardo Reis se entrelaçariam ao proporem o impasse ao invés da solução, a dúvida no lugar da certeza.

Contudo, como se pôde constatar, o duplo entre **O ano da morte de Ricardo Reis**, de José Saramago, e *The God of Labyrinth*, de Quain, Jorge Luís Borges, ultrapassaria o aspecto temático das obras em que o labirinto aparece, como um conjunto de obstáculos a serem superados pelo leitor de Borges, Reis, ou pela personagem do romance saramaguiano, Reis também.

Na verdade, em um nível mais aprofundado de leitura, chegou-se à conclusão de que a menção intertextual feita por Saramago à obra de Borges em seu romance indicaria uma opção de estética literária do escritor português que serviria para promover a reflexão do leitor, levando-o à indagação e à inquietação constante frente ao texto literário e a sua própria condição humana em sociedade. Nessa concepção, o discurso literário de Saramago integraria perspectivas ideológicas contrárias identificadas no antinacionalismo e no anticomunismo de Ricardo Reis e no patriotismo e no nacionalismo do Dr. Sampaio, pai de Marcenda, também vistas na leitura distinta que ambos faziam do contexto vivenciado e da obra *Conspiração*, de Tomé Vieira.

Constatou-se que Saramago integraria em seu discurso visões distintas da realidade através de concepções diferentes de literatura e do papel da leitura, que tanto poderia aparecer como um obstáculo a ser superado pelo leitor, Reis, da obra de *The God of Labyrinth*, semelhante ao grau de dificuldade de uma partida de xadrez, quanto poderia ser uma lição moral e pedagógica encontrada em *Conspiração,* de Tomé Vieira.

Viu-se que n' **O ano da morte de Ricardo Reis** (1988), a interposição de fissuras intertextuais promoviam a suspensão da narrativa e a incorporação de outras histórias, como a de Quain e a de Tomé Vieira, através da ocultação das referências, na substituição de termos da frase e na inversão sintática e semântica dos textos de origem. Enfim, notou-se ainda que o diálogo de Saramago com a tradição se dava a partir da reelaboração, da ressignificação, da dessacralização e da descristalização da palavra de outrem.

Isso ocorreu, por exemplo, quando foi analisada a reconstrução do texto de Camões logo às primeiras páginas de **O ano da morte de Ricardo Reis**, cuja abertura foi feita pela oração: "Aqui o mar acaba e a terra principia" (SARAMAGO, 1988, p. 7), que se contrapunha ao original da épica de Camões, cujo conteúdo seria o inverso: "Eis aqui, quase cume da cabeça/ De Europa toda, o Reino Lusitano,/ Onde a terra se acaba e o mar começa". (CAMÕES, CANTO III, p. 108, grifo nosso). Assim, Saramago subvertia o discurso de origem ao deslocá-lo para outro contexto de enunciação, o que, com o uso da inversão sintática, ocultava do leitor a referência e dava ao texto um novo sentido.

Diferentemente do destino dos argonautas d'**Os Lusíadas***,* o percurso de Reis se dava em direção à terra na reconstrução intertextualizada de Saramago. Entretanto, o que interessava era o fato de esse discurso ocultar as referências através da justaposição de vozes, cabendo ao leitor a distinção do original e da cópia, de um discurso que se punha como duplo, que humanizava a palavra ao dessacralizá-la e desmitificá-la, apagando-lhe a ideia de divindade e de autoria ao carnavalizá-la.

Como foi dito anteriormente, e seria relevante enfatizar, o discurso labiríntico estaria atrelado à concepção do caráter da literatura como objeto de reflexão acerca do homem contemporâneo e de sua vida em sociedade, e também à concepção da leitura como exercício crítico da liberdade de pensamento dos indivíduos. Para tanto, poder-se-ia falar em leituras, dado o seu caráter múltiplo e libertário, em que o autor apareceria também como um leitor de outros textos que integrariam a sua obra como releituras de outros tempos e de outros espaços. Desse modo, para Saramago, na constituição de uma estética literária do labirinto, a leitura seria um exercício infinito de

múltiplas possibilidades interpretativas, tal como uma partida de xadrez em que os mais variados lances estariam à disposição do jogador.

Por esse motivo, a leitura estaria relacionada à vida, pois essa também seria aberta a múltiplos caminhos e destinos. Fernando Pessoa, ao transpor a linha da vida, já não conseguiria mais ler. A morte encerrava-lhe as possibilidades de interpretação da vida que seria, em último caso, a palavra, como foi analisado. Sendo assim, sob a óptica de Saramago, o encantamento da vida do homem em sociedade estaria no poder de disseminação de sentidos através da palavra. Por isso, ela jamais poderia ser plena de significado, senão estaria morta. Desse modo, caberia ao escritor e ao leitor ressignificarem e reatualizarem permanentemente o sentido das palavras, pois somente isso poderia, quem sabe, dar algum sentido ao mundo, ao homem e à vida.

O discurso como labirinto representaria esta disposição da obra de Saramago para a multiplicidade de significação da palavra aberta para a negociação contínua entre autor e leitor, já que poderia sempre ser reatualizada, reelaborada e resignificada. No labirinto, não haveria espaço para um poder centralizador, autoritário e regulamentador de um único sentido da palavra. O espaço literário seria aberto para construção coletiva do sentido, em que ao indivíduo seria dada a liberdade de escolha: ele poderia participar ou não nesse processo.

A estética do labirinto em Saramago lembra a importância da palavra ao humanizar a estátua de Camões, demonstrando a todos que o monumento como memória não deve ter mais importância que a herança da palavra deixada pelo poeta.

Viu-se ainda que o discurso do labirinto quebraria a relação direta entre significado e significante, na ordem do pensamento entre causa e consequência. Isso se ratificou quando o escritor fez referência à estátua de Eça de Queirós, subvertendo a lógica da célebre frase do romancista realista: “Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia” para “Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade”, mostrando sua predileção pelos múltiplos caminhos da fantasia e da imaginação e, por consequência, pela desconstrução de uma verdade absoluta e pela reconstrução de uma verdade provisória. Desse modo, o mundo da fantasia se tornaria a opção do autor e a verdade poderia ser enganosa, já que sempre poderia ser

desestabilizada e questionada. A própria inversão dos termos na frase quebraria a lógica da palavra sedimentada ao inserir uma nova perspectiva, uma vez que submeteria ao leitor o questionamento do que seria de fato verdade e do que seria fantasia.

A inversão dos termos suscitaria o inesperado na experiência de fruição do leitor e, ao mesmo tempo, indicaria a preferência de Saramago pela abertura de seu discurso literário, que visaria a retirar as palavras do processo de cristalização e sedimentação inerente a toda e qualquer palavra. Com isso, foi visto que o autor problematizara a relação de identidade entre palavra e objeto, significado e significante ao indicar a necessidade da constante reconstrução de sentido conforme o contexto em que sua obra estava inserida. O discurso labiríntico se utilizava de duas forças essenciais na reelaboração constante de significação da palavra, que seriam as forças centrípetas e centrífugas: a primeira serviria para reunir as distintas vozes e referências textuais; a segunda separaria as vozes e as referências no texto saramaguiano.

Diante disso, pôde-se verificar que o labirinto nas obras de José Saramago iria além da condição de imagem literária mitológica e intertextual, e passaria a ser um elemento constitutivo do discurso dos romances do escritor, que iria desde a aparente ausência de sinais de pontuação até as relações dialógicas de (re)criação de representações da Arte.

As obras de Saramago apresentariam a todo instante um papel de recusa a um padrão já estabelecido, e isso tanto poderia ocorrer nos temas por ele tratados como em **A História do Cerco de Lisboa**, em que o revisor Raimundo Silva inseriria um 'não' em um livro de História, mudando assim uma verdade absoluta e inquestionável sobre a invasão árabe na Península Ibérica no século XII, ou até mesmo na própria linguagem, quando, por exemplo, o autor se recusaria a seguir certas convenções das gramáticas da língua portuguesa ao deixar de pontuar seu texto como estabelecido pela academia.

A obra de Saramago seguiria na contramão ao propor outro caminho ao homem da contemporaneidade que não seria o caminho da burocratização da vida, mas o caminho da busca incessante por um sentido.

O Sr. José, Ricardo Reis, Raimundo Silva, o grupo d'**A Jangada de Pedra**, o grupo de **Ensaio sobre a Cegueira**, os cidadãos de **Ensaio sobre a**

Lucidez, Jesus do **Evangelho Segundo Jesus Cristo**, Caim (do livro de mesmo nome), A família d'**A Caverna**, os trabalhadores de **Levantado do Chão**, Baltazar e Blimunda de **Memorial do Convento** seriam postos em dado momento de suas vidas em situações que as levariam ao questionamento do próprio sentido de suas vidas. Esses questionamentos seriam levantados a partir de problemas suscitados pelas relações de poder e pelo papel social que cada indivíduo exercia dentro daquela sociedade.

As personagens de Saramago resistiriam a um destino de vida preconcebido e passariam a "sonhar" com outras possibilidades que as retirassem de um processo de banalização das opressões e das violências cotidianas. Todas, sem exceção, contrariavam a possibilidade de resignação e de aceitação de um padrão conformista ao aceitarem, em determinado momento da vida, o caos como possibilidade de recomeço de vida e recriação do novo e do inesperado.

Elas fugiriam da situação opressora na qual foram postas em busca de novas possibilidades, de entendimento de suas próprias vidas e do outro. As personagens criariam linhas de fuga para escaparem de um mundo alienante em que a vida parece não ter sentido, no qual caberia a cada um lhe atribuir um sentido.

No quadro descrito pelo velho da venda preta de **Ensaio sobre a cegueira**, personagem e narrador fazem uma análise da condição do homem contemporâneo. Nele pode-se observar as mais distintas épocas da civilização resignificadas e reelaboradas.

As telas de Bruegel, Da Vinci, Rubens, Constable, Botticelli, Goya, Delacroix entre outros surgem como leitura de Saramago da condição do homem e de suas necessidades fundamentais nas mais variadas épocas da História.

A miséria, o medo, o desespero, a cegueira, o uso equivocado da razão, a guerra, a violência seriam temas de um quadro maior que revelaria a visão de Saramago acerca da condição do homem como sujeito contemporâneo desorientado, diante de um mundo que lhe proporia tão-somente soluções precárias pautadas pela lógica binária de um pensamento que mais segregaria e apartaria os indivíduos que os incluiria em uma sociedade mais justa e menos desigual.

O homem contemporâneo, na obra de Saramago, apareceria como um indivíduo desintegrado do convívio com a natureza e com o outro, que precisaria, de algum modo, se religar a ambos. As personagens seriam, na maior parte dos casos, solitárias e distanciadas da relação com o outro, e precisariam, em determinado momento de suas vidas, se reintegrarem ao grupo, estabelecendo contato com a alteridade.

Saramago captaria, nos mais variados momentos da história da humanidade, uma gama diversa de obras e artistas e, consequentemente, visões de mundo distintas sobre a condição de precariedade do homem no decorrer da História, assolado muitas vezes pela impossibilidade de enxergar o outro como n'*A Parábola dos Cegos*, de Bruegel do século XVI, ou até mesmo no destino de suas personagens em **Ensaio sobre a cegueira** no fim do século XX. Desse modo, o discurso labiríntico proporia um movimento duplo que é, ao mesmo tempo, diacrônico e sincrônico, pois buscaria na História exemplos da miséria humana ainda pertinentes à época de produção e publicação das obras do autor.

Sendo assim, ao captar perspectivas múltiplas tanto na superficialidade do texto, em citações explícitas de obras e artistas, como em sua profundidade, na ocultação das referências, na substituição de termos e nas inversões sintáticas e semânticas, Saramago as utilizaria para dar sua interpretação sobre a condição do homem contemporâneo. Para tanto, o autor recorreria a interpretações distintas da sociedade feitas por outros artistas e autores em outras épocas.

Ao cotejar a condição do homem dos fins do século XX e início do século XXI com o homem histórico de outras sociedades e de séculos anteriores, XV, XVI, XVII, XVIII e XIX, através das referências textuais de outros autores e pintores, Saramago concluiria que, de fato, a civilização pouco evoluíra em termos humanísticos, uma vez que a fome, a opressão, a exclusão e a destruição já tinham sido retratadas por artistas como Da Vinci, Bruegel, Goya e Van Gogh, por exemplo.

O discurso labiríntico na obra de José Saramago seria tecido como uma teia que indicaria os mais variados caminhos que levariam a um mesmo lugar, que seria o cerne da questão de toda obra do autor, a condição do homem de seu tempo. O quadro formado pela personagem do velho da venda preta em

Ensaio sobre a cegueira indicaria esse processo, em que em cada obra citada e resignificada haveria um aspecto da obra de Saramago que corresponderia ao contexto no qual seus textos estavam inseridos.

Ao evocar *A Parábola dos Cegos*, de Bruegel, o narrador chamaria a atenção primeiramente para a condição das personagens do romance. Entretanto, ao se relacionar o trecho ao contexto de produção de **Ensaio sobre a cegueira***,* pode-se chegar a uma leitura mais aprofundada da referência feita pelo narrador. Pode-se ainda dizer que tanto a tela de Bruegel como as personagens do romance de Saramago fariam referência ao homem contemporâneo, cego e perdido pelo uso errôneo da razão sem conseguir enxergar o sentido da vida. O autor criaria fissuras em seu texto que serviriam para falar não somente de sua obra mas também do momento em que ela estava sendo concebida.

O exemplo lembrado acima ocorre também quando da citação e reelaboração da obra de Van Gogh e de sua tragédia pessoal em *Trigal com ciprestes* e/ou *Trigal com corvos,* e ainda, na premonição da tragédia da nação espanhola por Goya em *El Perro semihundido* da fase conhecida como pinturas negras, representativa dos tempos de carnificina e brutalidade na Espanha da época. Tais obras poderiam estar relacionadas diretamente à condição do homem contemporâneo ou, até mesmo, à condição do povo português perdido e atrasado em busca de sua identidade em uma Europa cada vez mais hegemônica e distanciada política e economicamente.

Como foi visto, *A Carroça de Feno*, de John Constable, *A Vênus*, de Botticelli e *A Última Ceia*, de Da Vinci se inseririam num outro padrão de significação, trazendo códigos relacionados à reconciliação do homem à natureza, ao amor mútuo e à união, o que poderia ser entendido como um indicativo de Saramago a seus contemporâneos para que possam refletir sobre a possibilidade da busca em direção ao outro a fim de talvez encontrar uma saída para a situação de privação, de exploração, de estagnação e de cegueira na qual poderiam estar.

Saramago inseriria oxímoros e imagens especulares que poderiam se desdobrar em uma cadeia de significações ilimitadas, dependentes das experiências prévias de conhecimento de mundo de cada leitor. Essas

associações poderiam ser distintas e geradoras de outras possibilidades de interpretação diante do contexto em que os indivíduos estão inseridos.

Sendo assim, pode-se dizer que na obra de Saramago as referências estariam postas em seu texto para construir um sentido maior que passaria pela interpretação das condições do homem contemporâneo. Para isso, o autor absorveria uma multiplicidade de perspectivas nos mais variados contextos políticos e sociais no passado e no presente, a fim de inserir, na justaposição de visões, a sua visão de mundo também histórica, contextual, política e social na busca de entendimento do homem e do contemporâneo.

Saramago investiria na suspensão provisória da linearidade da narrativa, incorporando a seu discurso o múltiplo como única forma de resistência à burocratização, à massificação e à alienação do homem e de seus sonhos.

Conforme Machado[64] (2010, p. 18), a filosofia da multiplicidade de Deleuze engendraria um pensamento que teria como objetivo superar os dualismos para se conectar a multiplicidades, formando, assim, uma totalidade fragmentária. Isso só seria possível a partir de uma filosofia da aliança que consideraria que

> pensar a exterioridade da filosofia é estabelecer encontros, intercessões, ecos, ressonâncias, conexões, articulações, agenciamentos, convergências entre elementos não conceituais dos outros domínios – funções, imagens, linhas, cores – que integrados ao pensamento filosófico, são transformados em conceitos.

Guardadas as devidas proporções, o que Saramago fazia quando utilizava o discurso labiríntico seria semelhante à maneira como Deleuze concebia sua filosofia, uma vez que o romancista, assim como o filósofo, utilizava outros domínios, signos verbais e não-verbais, no caso, e outras vozes sociais, e estabelecia com elas convergências, encontros, intercessões, ecos, ressonâncias, conexões, articulações, agenciamentos a fim de integrar, em seu discurso literário, a pluralidade de visões, de outros artistas e a sua, das mais diversas representações da arte em seus mais variados contextos sociais e políticos a fim de tratar da condição humana.

[64] MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

O discurso labiríntico iria ao encontro do outro para que possa existir, a partir disso, a possibilidade de busca do entendimento da problemática do homem contemporâneo. Saramago indicaria ao homem, com a utilização do labirinto discursivo, que a única possibilidade para se buscar a resolução de seus conflitos seria o diálogo. O autor mostraria ao leitor atento, através dos movimentos intertextuais de sua obra, a necessidade inata de comunicação e de busca de entendimento entre os homens, que só seria possível a partir do diálogo permanente entre os homens e a partir de suas mais variadas manifestações da linguagem.

Além da volta do homem à natureza, analisada na referência à *Carroça de Feno* do pintor inglês John Constable, e à *Última Ceia* de Da Vinci, Andrea del Castagno, Juan de Juanes, Tintoretto, Teófanes, Carl Heirich Bloch que surgiriam como símbolo da união entre os homens e do amor indicado também na *Vênus* de Botticelli, foi analisada a referência ao afresco de Da Vinci, feita pela tela de Rubens, *A Batalha de Anghiari,* ou pela pintura de Delacroix, *Cavalaria árabe fazendo uma investida*.

Na análise da referência à batalha, assim como n'*A Última Ceia*, chegou-se à conclusão de que as referências do discurso labiríntico seriam incertas e imprecisas a fim de levar o leitor a inúmeras possibilidades de interpretação, não indicando apenas uma possibilidade de movimentação intertextual, mas múltiplas e infinitas relações que poderiam ser testadas pelo leitor na busca da compreensão do texto literário. Como foi observado, a constituição desse impasse não estaria apenas no referencial evasivo, na descrição da personagem sobre as telas que comporiam o quadro que ele vislumbrava, mas na própria constituição do diálogo feito entre as personagens do velho da venda preta e o da voz desconhecida.

Constatou-se que o emprego de modais, tais como 'deve ser', 'pode ser' e de advérbios de dúvida como 'talvez', serviam para criar o impasse diante da referência intertextual feita ao apresentar a dúvida ao leitor, permitindo que ele construísse sua própria verdade, ainda que provisória.

O jogo do discurso labiríntico ultrapassaria a questão da reformulação de textos tradicionais pelo uso da paráfrase e da paródia. Esse jogo, que ocultaria e que embaralharia as referências, seria feito também pelas palavras do narrador e das personagens que corroborariam para a instauração do caos.

Tudo seria posto em suspensão: a narrativa, as referências intertextuais, que seriam incertas, e o leitor, que passaria a refletir sobre novas relações, e, logo, encontraria um caminho de retorno junto à narrativa que seguiria seu percurso, uma vez que essa suspensão seria momentânea.

O uso da fala composta por termos como ‘Creio que sim’, ‘Provavelmente’ e ‘Poderia ser, mas não creio’ desconstruiriam as “verdades” construídas pela descrição das telas da personagem, e mostrariam ao leitor que as verdades não são definitivas, mas provisórias.

A escolha dos termos empregados para a designação das referências a outras obras e artistas juntamente com a voz do narrador e das personagens seriam geradoras do impasse provisório nas relações intertextuais, e seria esse o cerne do discurso do labirinto, o que diferenciaria esse discurso de outros. Narrador e personagens construiriam e desconstruiriam simultaneamente toda e qualquer referência. Com isso, instaurariam um discurso passível de reorganização e reordenação por parte do leitor. Esse discurso operaria como uma espécie de quebra-cabeça, cujas peças intertextuais estariam espalhadas pelo texto para que pudessem ser encontradas pelo leitor a fim de que ele formasse, a seu modo, uma imagem total que também só poderia ser sua.

Na imagem da *Batalha de Anghiari* (1603) que foi analisada, viu-se a importância da figura do cavalo que aparecia no centro da tela. Na verdade, a personagem chamaria a atenção do leitor para o olhar desse cavalo que parece amedrontado.

Constatou-se que o olhar de medo do cavalo foi a última imagem vista e descrita pela personagem no momento em que cegara. A imagem do cavalo, que tanto pode ser da obra de Da Vinci, de Rubens ou de Delacroix, serviria como espelho para condição das personagens, uma vez que os olhos do cavalo saltavam de medo, e a personagem cegava ao encarar o medo desse olhar. Logo, a conclusão a que se chega seria a de que todos em **Ensaio sobre a cegueira** cegariam por medo. Desse modo, a obra de arte seria vista por Saramago como um espelho da alma humana, onde estariam escondidos seus desejos, seus anseios e seus medos, ou seja, seus sentimentos mais profundos. A personagem encararia o cavalo na tela e veria em seus olhos o reflexo do medo que também seria seu. Isso se ratificou quando, por exemplo, Saramago contemplava a estátua feita de Pietro Barbino, descrita na crônica *O*

jardim de Boboli, analisada no primeiro capítulo da presente tese. Saramago se direcionaria à estátua para ver um pouco mais de si mesmo como diz: “Dei alguns passos na direção da estátua (para me ver melhor?)” (SARAMAGO, 1996, p. 184) , assim como todos visitantes faziam, pois havia

> em toda ela uma espécie de insolência, como se Pietro Barbino fosse o **reflexo** animal de cada um dos visitantes que diante dele param: “Não te iludas, és exactamente como eu – anão e disforme, objecto de divertimento de outro mais poderoso do que tu. (SARAMAGO, 1996, p. 183, grifo nosso)

A Arte, por esse viés, seria fonte de saber inesgotável sobre a alma humana, e funcionaria como um espelho do indivíduo, onde ele conseguiria enxergar o reflexo de suas qualidades e de seus defeitos, e essa capacidade reflexiva da Arte faria com que ela se tornasse atemporal.

Assim como o visitante, Saramago enxergava, na estátua de Pietro Barbino, a possibilidade do autoconhecimento através da Arte, o cavalo representado na referência à tela de Delacroix, de Rubens ou de Da Vinci e as personagens de **Ensaio sobre a cegueira** (1995) teriam uma condição de especular semelhante àquela encontrada pelos visitantes do Bacchino no Jardins de Boboli, já que seriam marcados pelo medo que carregavam em seus olhos. A obra de arte passaria a ser elemento de reflexão do indivíduo de qualquer época e de qualquer espaço. A imagem espelhar refletiria a dupla condição de objeto reflexivo da obra de arte sobre a vida do homem e da sociedade. As personagens no diálogo refletiriam sobre sua própria condição a partir da descrição de um objeto artístico, assim como o leitor de **Ensaio sobre a cegueira** passaria a refletir sobre as condições de seu tempo e de sua sociedade, uma vez que ele também encararia uma obra de arte, que seria o romance de José Saramago.

Sendo assim, o discurso labiríntico se duplicaria constantemente, pois tanto remeteria para a reflexão da obra de arte feita pelas personagens no enredo diante da descrição de uma tela como construiria um discurso que se voltaria para a própria fruição do leitor do romance, uma vez que a discussão entre as personagens acerca da pintura o levaria à reflexão sobre sua própria condição, já que, também como homem, colocar-se-ia em uma relação de catarse com a obra e suas personagens.

É interessante notar que, na análise do trecho da referência intertextual à obra *A Batalha de Anghiari* ou a pintura *Cavalaria árabe fazendo uma investida,* foi identificado o movimento de desconstrução das referências e de instauração da dúvida presente na fala das personagens. Viu-se que, na passagem analisada, o emprego dos termos ‘Os cavalos são assim’ pelo velho da venda preta serviriam para afastar o leitor do estabelecimento de qualquer relação intertextual direta. A fala do velho da venda preta seria generalizante, e remeteria a qualquer cavalo pertencente à representação pictórica ou não.

Em ‘Os cavalos são assim’ ter-se-ia um movimento que iria de uma descrição particular que vem sendo feita pela personagem sobre o quadro que via antes de cegar a uma apreciação geral sobre o comportamento de todo e qualquer cavalo. Isso provocaria a suspensão momentânea da narrativa e, por consequência, do conjunto de referências descritivas feitas sobre a suposta tela. Daí, ao leitor seria praticamente impossível saber a qual referência precisa o narrador se voltaria.

O discurso labiríntico estabelecia movimentações de aproximação, de afastamento e de ocultação das referências. Tal discurso substituiria os termos dos textos de origem, inverteria sintática e semanticamente a ordem do discurso tradicional, promoveria o espelhamento da palavra do outro e a reflexão das personagens e do leitor sobre sua condição de homem que vive em sociedade. Com isso, viu-se que essa linguagem retiraria a palavra de sua zona de sedimentação, dando-lhe uma nova condição, uma vez que ela seria sempre passível de ressignificação e de reelaboração, variável de acordo com cada contexto e com cada leitor.

O discurso labiríntico criaria fissuras onde a visão da alteridade seria interposta através do diálogo permanente com objetos artísticos dos mais variados períodos da História.

O discurso saramaguiano surgiria, assim como toda e qualquer palavra, como réplica a uma palavra anterior, como previsto por Bakhtin (1993, 1997, 1998, 2003, 2015), quando estabeleceu o conceito de dialogismo. Ele também geraria a atualização de outros textos da tradição, como previsto no conceito de intertextualidade concebido por Kristeva (1969, 1974). Entretanto, tal discurso também geraria a suspensão momentânea do enredo e o surgimento de micronarrativas que apresentariam perspectivas múltiplas sobre a vida do

homem em sociedade. E isso ultrapassaria a superposição de textos literários, pois remeteria à justaposição de tempo, de espaço, de vozes e de mentalidades diversas que estabeleceriam diálogo permanente com a forma e o conteúdo das obras de Saramago.

Essa manifestação discursiva ultrapassaria uma constituição somente do conteúdo das obras de Saramago, pois se inseriria na própria forma de construção de seu texto literário que suspenderia com a lógica do discurso narrativo tradicional ao deixar de usar dois pontos e travessão para inserção da fala das personagens, por exemplo, ou ainda na maior extensão de parágrafos de seus textos. Contudo, como foi ressaltado, esses seriam aspectos superficiais da estética do labirinto que dariam forma a um discurso de criação literária singular, que deslocaria o eixo da narrativa ao fazer uso da intertextualidade não apenas como elemento de atualização textual, mas como elemento de aproximação do outro através de mundividências distintas.

O objetivo da presente tese foi o de mostrar como se daria o funcionamento desse modo de organização do discurso na obra de Saramago. Quis-se verificar os efeitos suscitados por essa estética de criação literária na obra do autor e suas principais características. Fez-se um recorte analítico baseado em três obras de José Saramago publicadas com muitas outras ao longo de duas décadas e meia de sua produção, compreendendo o período de 1969 a 1995, pois se viu a necessidade de demonstrar como seu discurso fora empregado em seus textos e abarcaria grande parte da sua obra. Por isso, optou-se pela análise de duas crônicas de **A bagagem do viajante** (1996), **O Ano da Morte de Ricardo Reis** (1988) e **Ensaio sobre a cegueira** (1995).

Enfim, teve-se o objetivo de demonstrar que as características formadoras do discurso saramaguiano estariam presentes nas obras de José Saramago ao menos em duas décadas e meia de produção literária. Para tanto, a análise foi fundamentada nas teorias de Bakhtin (1993, 1997, 1998, 2003, 2015) sobre o romance como heterodiscurso e o aspecto dialógico da palavra, e também com a teoria de Kristeva (1969, 1974) sobre o conceito de intertextualidade. Nesses pensadores se encontrou uma base comum onde a multiplicidade de pensamento, de expressões e de vozes sociais apareceriam como elementos de criação do homem literário.

Em Kristeva (1969, 1974) viu-se, no conceito de intertextualidade, também a capacidade da interlocução para assimilação e aceitação do discurso de outrem. Sendo assim, seria estranho que não se encontrasse, no discurso saramaguiano do labirinto, o diálogo com as mais variadas vozes sociais para o estabelecimento de relações intertextuais.

Enfim, acreditou-se que a concepção do conceito de discurso saramaguiano labiríntico tenha nascido no diálogo constante entre a obra de José Saramago e as ideias dos pensadores que fundamentaram essa tese. Esse discurso seria também a soma das múltiplas visões das leituras que, feitas aqui; seria, sobretudo, uma justaposição de ideias e de vozes: algumas multiplicidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO:

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Ensaio sobre a cegueira: a arquitetura de um romance (notas do autor)**. Lisboa: PortoEditora, 2015

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Levantado do chão**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Memorial do convento**. 36. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O ano de 1993. São Paulo**: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
_____. **Pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
_____. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOBRE A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. "Saramago, o novo espírito utópico". In: **Teoria e Debate.** São Paulo, n. 40, p. 52-54, fev./abr. 1999.
_____. O Neo-Realismo e as tendências contemporâneas (1939- Atualidade). In: SANTILLI, Maria Aparecida e FLORY, Suely Fadul Villibor (orgs.). **Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do convento: história, ficção e ideologia**. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: O romance**. Lisboa. Editorial Caminho, 1998.
_____. (org). *José Saramago.* **Uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.
CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
CERDEIRA, Teresa Cristina. Dos infernos para Luz: escrever e amar nos limites da falta. In: **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas.** 2007, Belo Horizonte, MG, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (minicurso)
COSTA, Horácio. "A Caverna, de José Saramago". In: **Via Atlântica**/ *Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo,* n. 5 (2002). São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.
_____. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
COSTA, Vanessa da. **Identidades em Saramago: a busca do eu**. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) Universidade de São Paulo.
COUTINHO, João Pereira. Após o Nobel, livros ficaram esquemáticos e primitivos: Prêmio deu destaque a português e fez dele maniqueísta e verborrágico. **Folha de São Paulo,** 19 jun. 2010. Especial, p. 5.

FERREIRA, Sandra Aparecida. **Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago**. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. **Entre as trevas e a luz: o percurso labiríntico em Todos os nomes de José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2011.

LOPONDO, Lílian. (org). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: FFLCH/ USP, 1998.

_____. A recepção dos romances de José Saramago em Portugal e no Brasil. In: **Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC**, Belo Horizonte, 2002.

MONGELLI, Lênia Márcia. José Saramago no encalço de vidas anônimas. **Jornal da Tarde.** São Paulo, 15 nov. 1997. Caderno de Sábado, p. 6.

OLIVEIRA FILHO, Odil de. **O carnaval no convento. Intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: Edunesp, 1993.

NETO, Pasquale Cipro; LOYOLA, Juliana. Vai-se o escultor das palavras. **Folha de São Paulo**. 19 jun. 2010. Especial, p. 6.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago". In Tânia F. Carvalhal & Jane Tuhkian (orgs.) **Literatura e História**. Porto Alegre, UFRGS, 1999.

_____. “A ficção como desafio ao registo civil”. In: **Revista Colóquio Letras**, nº151/ 152, 1999, pp. 429-439. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. Autor teve a proeza de ser um grande romancista moderno. **Folha de São Paulo**, 19 jun. 2010. Especial, p. 5.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Editorial Caminho: Lisboa, 1998.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. “Jangada de Pedra” sobre *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, São Paulo, Companhia das Letras, 1988. In: **Estado de São Paulo.** São Paulo, 15 de outubro de 1988. Caderno Cultura, p. 11.

_____. “José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis” In: **Boletim Informativo**, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, Universidade de São Paulo, Ano XI, n°2, 1985.

_____. “O navegador e a busca”. In: **Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura.** São Paulo, v. 2, n. 2, p. 39-48, 2000.

_____. “O real e o ideal: Saramago e Platão”. In: LOPONDO, Lilian. **Dialogia na literatura portuguesa***.* São Paulo: Scortecci, 2006.

RICHTER, Nanci Geroldo. **Os espaços infernais e labirínticos em Ensaio sobre a cegueira***.* São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, Rosemary Conceição dos. **A recepção crítica de Todos os nomes e O homem duplicado***.* São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. São Paulo: SL: Incm, 1987.

_____. **Lugares da ficção em José Saramago***.* Lisboa. Imprensa Nacional. Casa da moeda, 1999.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de Portugueses***.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SILVA, Haidê. **Ficção e história em O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo, 2002. (Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Saramago:* - **Eu próprio, o outro?** Aveiro: Editora da Universidade de Aveiro, 2007.

SOUSA, Ana Paula. Autor construiu profunda relação com país. **Folha de São Paulo**, 19 jun. 2010. Especial, p. 6.

TESCHE, Camile Carolina Pereira da Silva. **História e poder: uma leitura de ‘Levantado do Chão’**. São Paulo, 2007. (Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I.** São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANTUNES, António Lobo. **Que cavalos são aqueles que fazem sobra no mar?** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ARENDT, Hannah. "Que é autoridade?". In*:* **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares:* **Introdução a uma antropologia da supermodernidade***.* Campinas: Papirus, 1994.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria***.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A poética do devaneio***.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço***.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade***.* Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____.(V.N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoéiviski***.* Trad. Paulo Bezerra.2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ªed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. **Teoria do romance I: A estilística.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura**. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34. 2011.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. "Os estudos literários na Era dos Extremos". In: AGUIAR, Flávio (org.). **Antonio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/ Humanitas, 1999, pp. 108-115.

BORGES, Jorge Luis. **El oro de los tigres**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

_____. **Ficções (1944).** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2010.

BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CABRAL, A.; NICK, E.. **Dicionário técnico de psicologia**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. Cotia: Atêlie Editorial, 1999.

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antônio [et al.]. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano***: 1. artes de fazer.* 6. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2001.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia *2***, vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995/2011a.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995/2011b.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira & VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria.” In: Brait, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.

FAURE, Élie. **A arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A arte renascentista**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FLORES, Valdir do Nascimento et al. **Dicionário linguístico da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. "O que é um autor?" In: *Estética:* **Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar.** 15. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1992.

GENETTE, Gérard. ***Palimpsestos*: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade***.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 6. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HALL, Stuart; GIEBEN, Bram. "The West and rest: discourse and power". In: **Formations of Modernity**, Cambridge: Polity Press/Open University, 1992.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural***.* 20ª.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HAUSER. Arnold. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. Trad. J. Guinsburg e Magda França. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa***.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. **Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio***.* 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1969.

_____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LEFEBVRE, Henri. **De lo rural a lo urbano**. Barcelona: Ediciones Peninsulares, 1978.

LOPONDO, Lilian. “A miséria existencial do homem peixoteano”. In: BRIDI, Marlise Vaz (Org.); SIMAS, Monica Muniz de Souza (Org.);POMA, Paola (Org.). **Dor e desejo**. São Paulo: Paulistana, 2010.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad: Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. **Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Trad. Albert C. M. Stukenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique**. Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. **A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal**. São Paulo: Devir, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAGE, Martin. **Como me tornei estúpido**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

PEIXOTO, José Luís. **Livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Uma casa na escuridão**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

REIS, Roberto. “Cânon”. In: JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/ Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Trad. Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editoral Estampa, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUSHDIE, Salman**. Luka e o fogo da vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. Porto: edições afrontamento, 1994.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 18. ed. Lisboa: Estampa, 1996

SARRAUTE, Nathalie. **L'ere du soupçon: essais sur le roman**. Paris: Gallimard, 1956.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** Trad. Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

_____. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SITES CONSULTADOS:

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. O mito nas tramas do Grotesco: El-Rei D. Sebastião. In: **Aletria**. jul. dez- 2006. p. 186-197. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: 19 mai. 2013.

ANGHIARI TUSCANY ITALY TOURIST INFORMATION. Disponível em: <http://www.anghiari-info.com/> Acesso em: 16.jul. 2015.

ART AND THE BIBLE. Juan De Juanes: **The Last Supper**. Disponível em: <http://www.artbible.info/art/large/301.html> Acesso em: 16. Jul. 2015.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/> Acesso em: 15. mai. 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Obras digitalizadas de Saramago, José-PURL.PT.** Disponível em: <http://purl.pt/index/geral/aut/PT/5375.html>. Acesso em: 15. mai. 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL: EÇA DE QUEIRÓS. **Hotel Bragança, 1881**. Disponível em: <http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/a14580/a14580.html> Acesso em: 14. mai. 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL: EÇA DE QUEIRÓS. **Lisboa, rua do Chiado (rua Garrett) – princípios do séc. XX** Disponível em: <http://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/20_a4012/rossio1.html>. Acesso em: 14. mai. 2013.

BIBLIOTECA NACIONAL: EÇA DE QUEIRÓS. **Lisboa. Estátua de Camões, 1868.** Disponível em: <http://purl.pt/93/1/iconografia/os_maias/ea126v_ft1_fic.html>. Acesso em: 14. mai. 2013.

CARL HEINRICH BLOCH: THE COMPLETE WORKS. Disponível em: <http://www.carlbloch.org/> Acesso em: 16 jul. 2015.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA**.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/> Acesso em: 13. mai. 2013.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6066/intertextualidade/ Acesso em: 28. Out. 2015.

EUGENE DELACROIX: THE COMPLETE WORKS. Disponível em <http://www.eugenedelacroix.org/home-1-96-1-0.html> Acesso em: 16 jul. 2015.

FLORENCE MUSEUM. Disponível em: <http://www.florence-museum.com/br/bilhetes-jardim-boboli.php> Acesso em 14.jan.2016

FRANCISCO GOYA: THE COMPLETE WORKS. Disponível em: <http://www.franciscodegoya.net/> Acesso em: 16.jul. 2015.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN COLÓQUIO LETRAS. Nº 151/152. JAN. 1999. **José Saramago: O ano de 1998.** Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issue?n=151>. Acesso em: 10. mai. 2013.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/>. Acesso em: 16. mai. 2013.

FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ. **Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la guerra civil).** Disponível em: <http://www.salvadordali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.html?obra=446&lang=es >. Acesso em: 10. mai. 2013.

GUERREIRO,Emmanuelle. **La fiction au service de la propagande salazariste: Conspiração de Tomé Vieira.** 2012. Disponível em: <http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/embed.1/la_fiction_au_service_de_la_propagande_salazariste_conspiracao_de_tome_vieira_emmanuelle_guerreiro.8896>. Acesso em: 13. mai. 2013.

INLISBOA.COM. Arte e turismo na cidade das sete colinas. **Monumento a Eça de Queiroz no Largo Barão de Quintela.** Disponível em: <http://inlisboa.com/BairroAlto/02.htm>. Acesso em: 15. mai. 2013.

JACOPO TINTORETTO: THE COMPLETE WORKS. Disponível em <http://www.jacopotintoretto.org/> Acesso em: 16 jul. 2015.

JOHN CONSTABLE: THE COMPLETE WORKS. **The Haywain**. Disponível em: < http://www.john-constable.org/Haywain.html /> Acesso em 16. Jul. 2015.

LEONARDO DA VINCI: THE COMPLETE WORKS. **The Last Supper**. Disponível em: <http://www.leonardoda-vinci.org/The-Last-Supper-1498.html> Acesso em 16. Jul.2015.

INFO 96 GOYA. EXPOSICIÓN VIRTUAL. Produzido por MARCO, Francisco Javier García.. Disponível em <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Pintura.html>. Acesso em 31. jul. 2015.

MUNICÍPIO DE COVILHÃ. Disponível em: < http://www.cm-covilha.pt>. Acesso em: 10.dez.2015

MUSEO DELLA BATTAGLIA E DI ANGHIARI. **Leonardo Da Vinci**. Disponível em: <http://www.battaglia.anghiari.it/scoprite-opera-del-genio.html>. Acesso em: 16.jul. 2015.

PABLO PICASSO: PAINTINGS, QUOTES, AND BIOGRAPHY. **Massacre in Korea, 1951**. Disponível em: <http://www.pablopicasso.org/massacre-in-korea.jsp#prettyPhoto> Acesso em: 16 jul. 2015.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Ricardo Reis**. s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000005.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2013.

PETER PAUL RUBENS: THE COMPLETE WORKS. Disponível em: <http://www.peterpaulrubens.org/>. Acesso em: 16 jul. 2015.

PIETER THE ELDER BRUEGEL: THE COMPLETE WORKS. Disponível em: <http://www.pieter-bruegel-the-elder.org/> Acesso em: 16.jul. 2015.

SANDRO BOTTICELLI: THE COMPLETE WORKS. Disponível em: <http://www.sandrobotticelli.net/> Acesso em: 16 jul. 2015.

VAN GOGH. THE COMPLETE WORKS. Disponível em: <http://www.vincent-van-gogh-gallery.org/> Acesso em: 16 jul. 2015.

WEB GALLARY OF ART: SEARCHABLE FINE ARTS IMAGES DATABASE. **Andrea Del Castagno.** Disponível em <http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/a/andrea/castagno/biograph.html> Acesso em: 16. Jul. 2015.

WILLIAM ADOLPHE BOUGUEREAU. **The Birth of Venus**. Disponível em: <http://www.bouguereau.org/The-Birth-of-Venus-1879-large.html> Acesso em: 16 jul. 2015.

ANEXOS

José[65]

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;

[65] ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

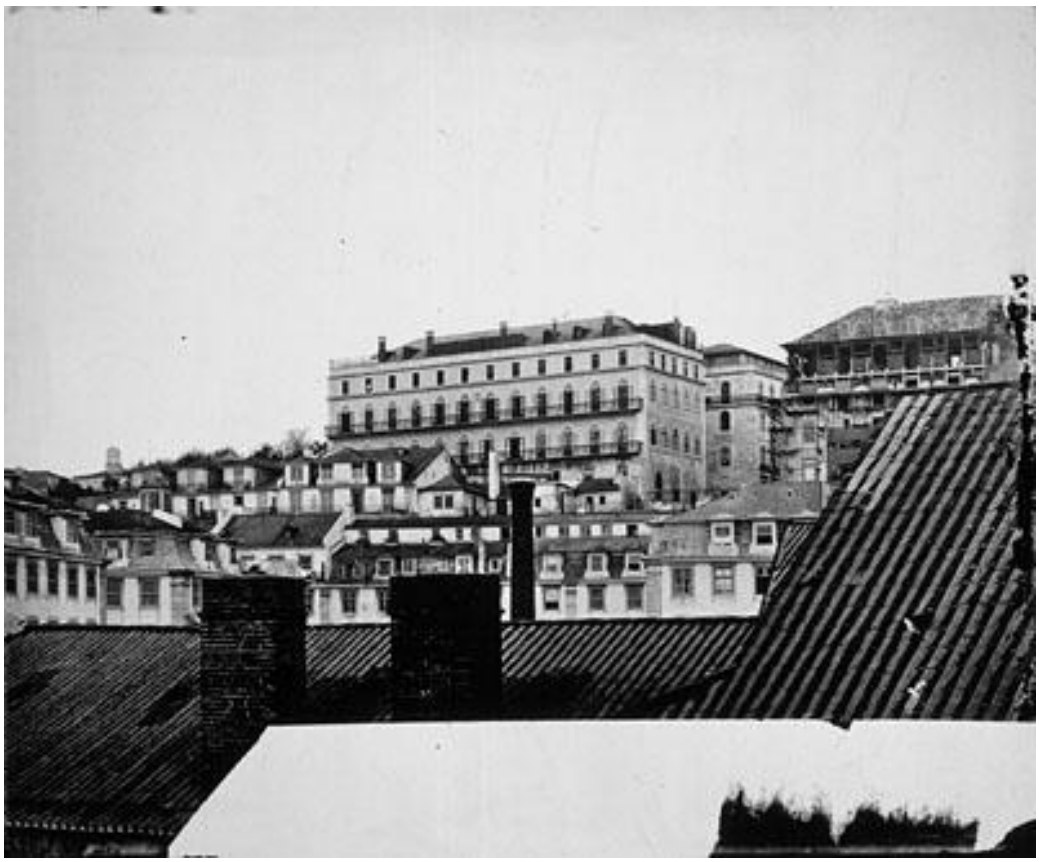
Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?

ANEXO A – Poema *José* de Carlos Drummond de Andrade publicado na obra *Poesia* , em 1942.

ANEXO B – Jardins de Boboli, Florença, Itália.

ANEXO C – Palácio Pitti, Florença, Itália.

ANEXO D – Estátua de Pietro Barbino. Florença, Itália.



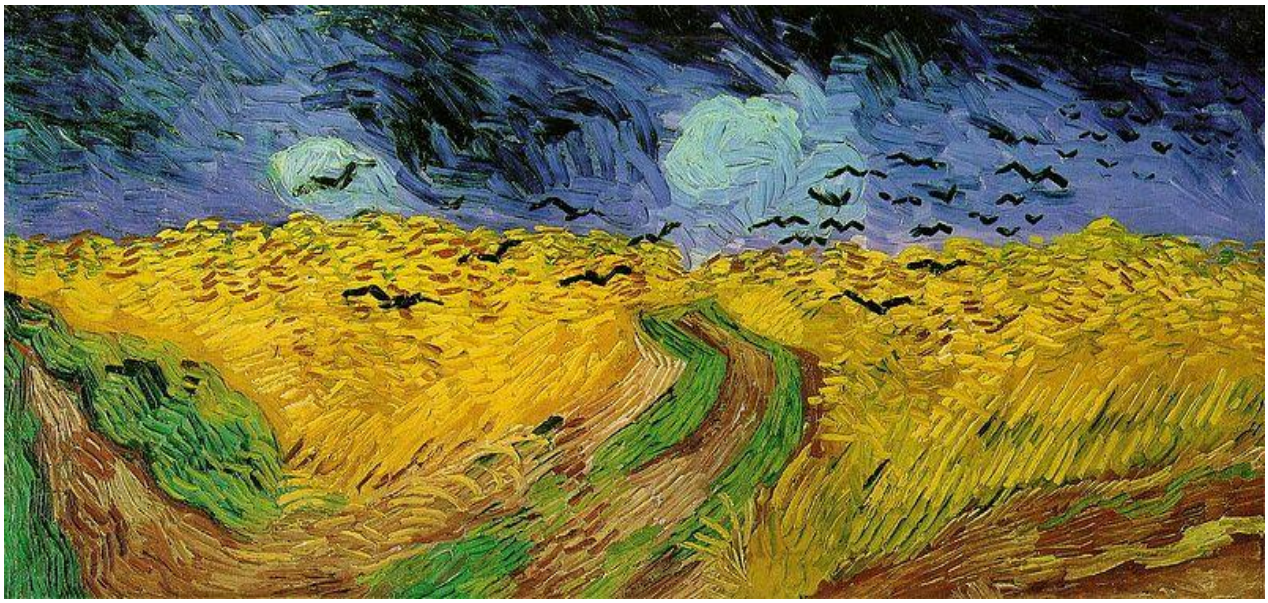
ANEXO E – Hotel Bragança, Lisboa, 1881. Espaço também fictício,onde Ricardo Reis se hospeda na vinda do Brasil no enredo do romance saramaguiano.

ANEXO F - Lisboa. Estátua de Camões – 1868 *Praça e monumento de Luiz de Camões* - Fotografia, Moreira, 1868

ANEXO G – Rua Garrett, Lisboa, 1910? Ricardo Reis habita o espaço da Rua Garrett quando vai em direção à estátua de Camões.

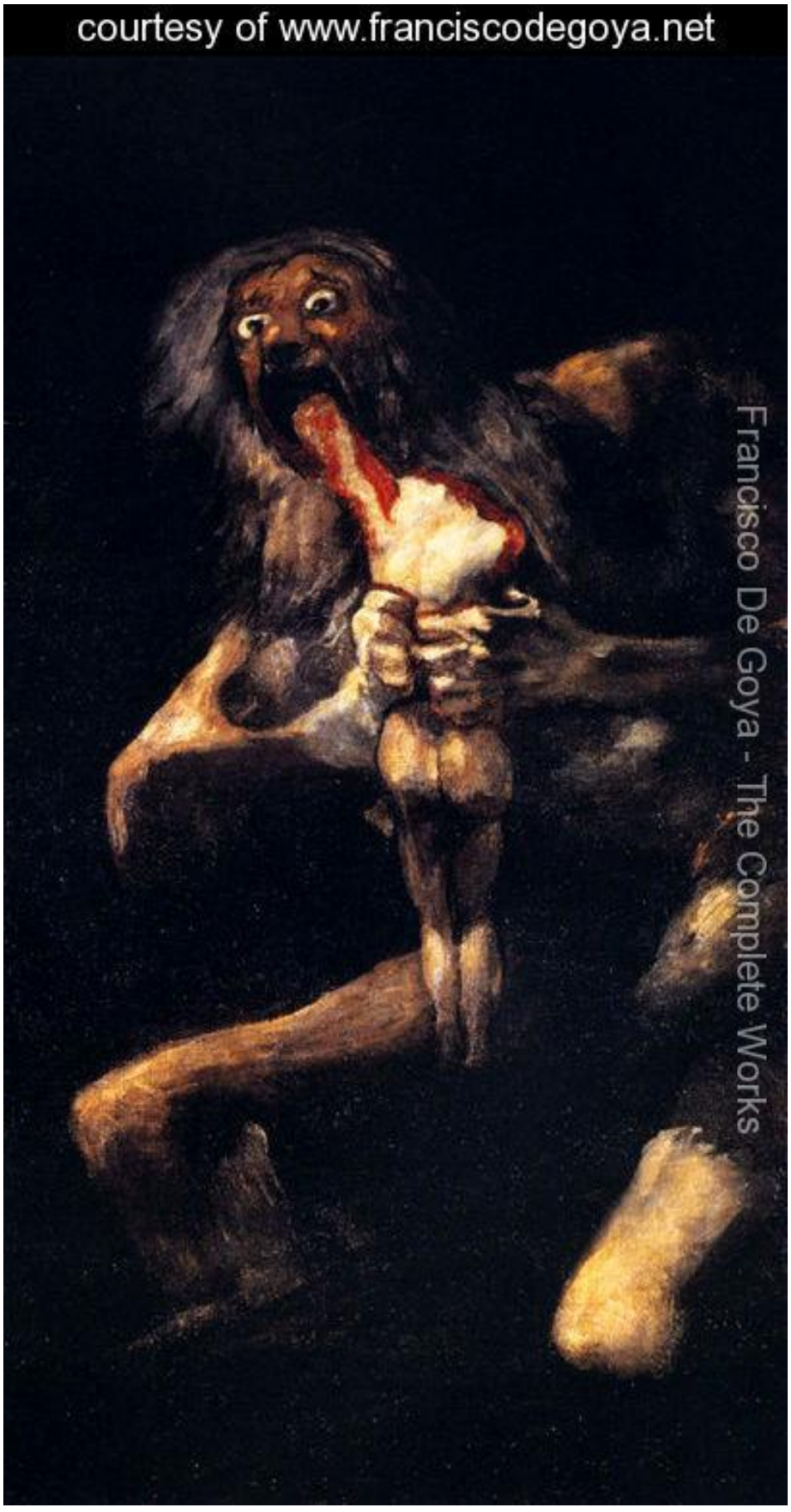
ANEXO H – Monumento a Eça de Queirós no Largo Barão de Quintela, Lisboa.

ANEXO I – *A Parábola dos Cegos*, de Pieter Bruegel (1568).



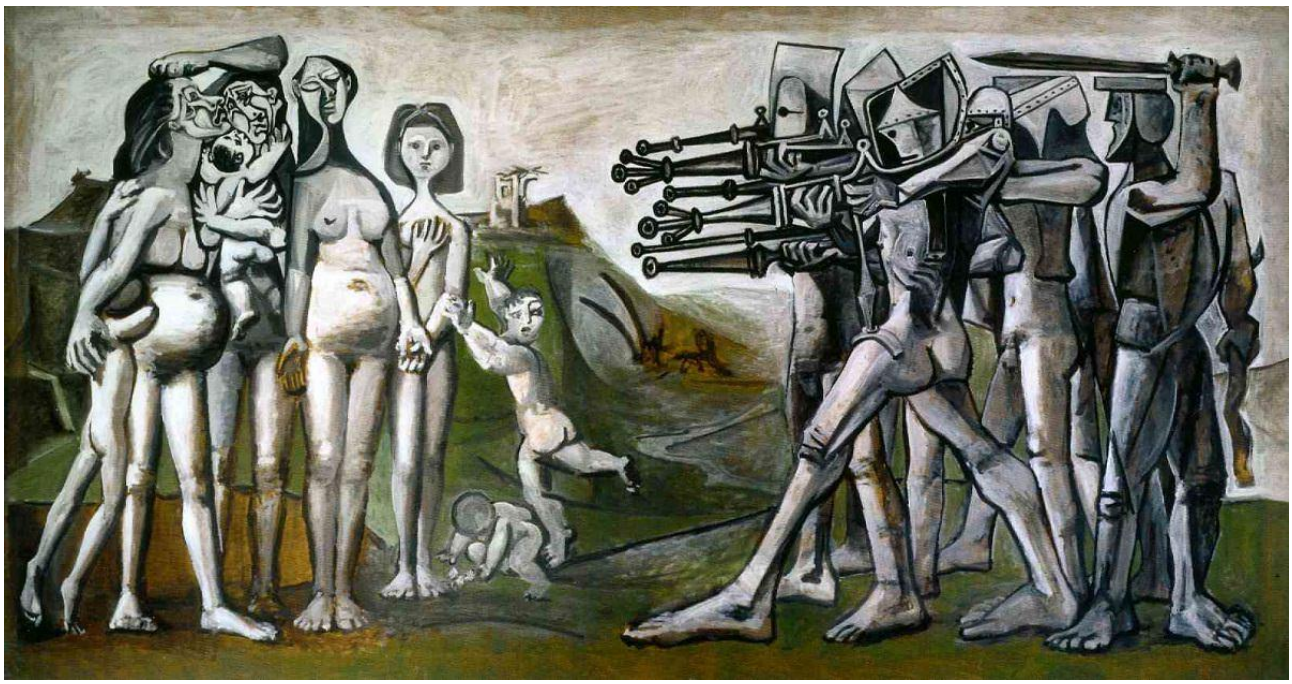
ANEXO J – *Trigal com corvos*, de Van Gogh (1890).

ANEXO K- *El Perro ou Perro semihundido,* de Francisco Goya (1820-1823).

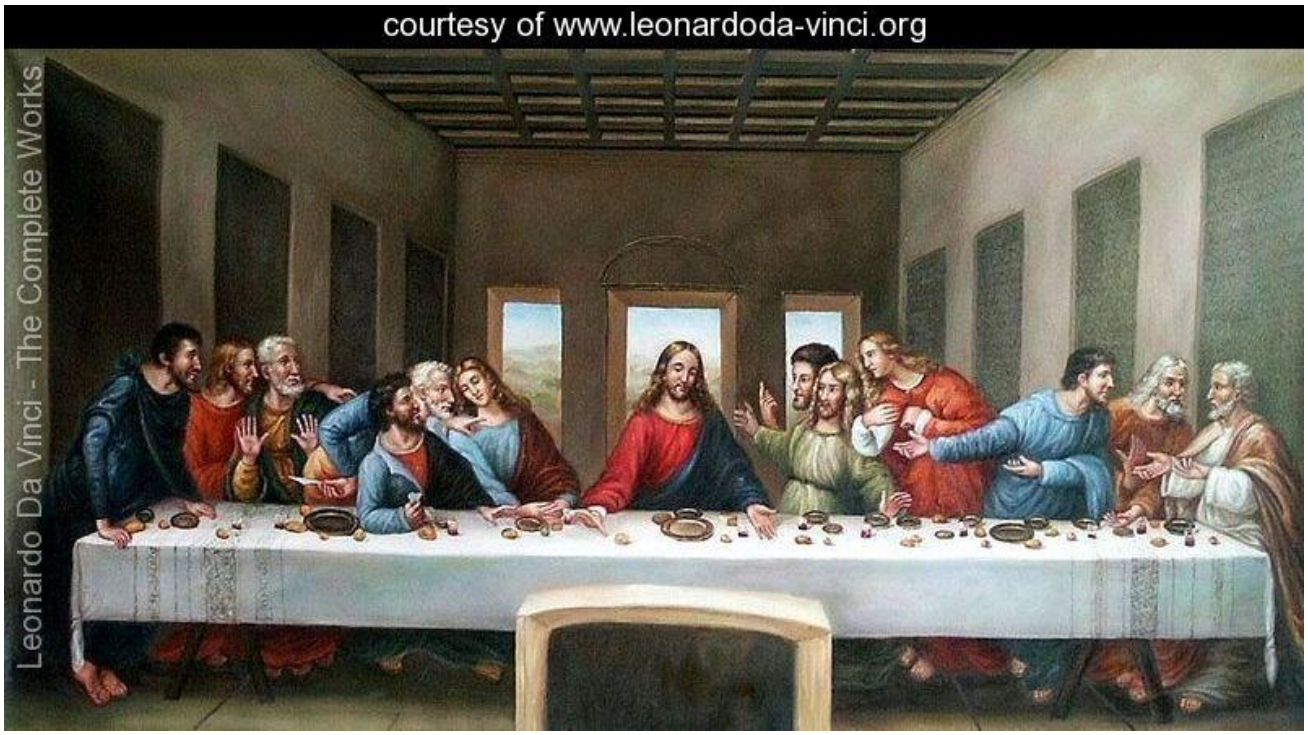


ANEXO L – *Saturno devorando um filho*, de Franscisco Goya (1819-1823).

ANEXO M – *A Carroça de Feno*, de John Constable (1821).



ANEXO N – *Massacre na Coreia*, de Pablo Picasso (1951).

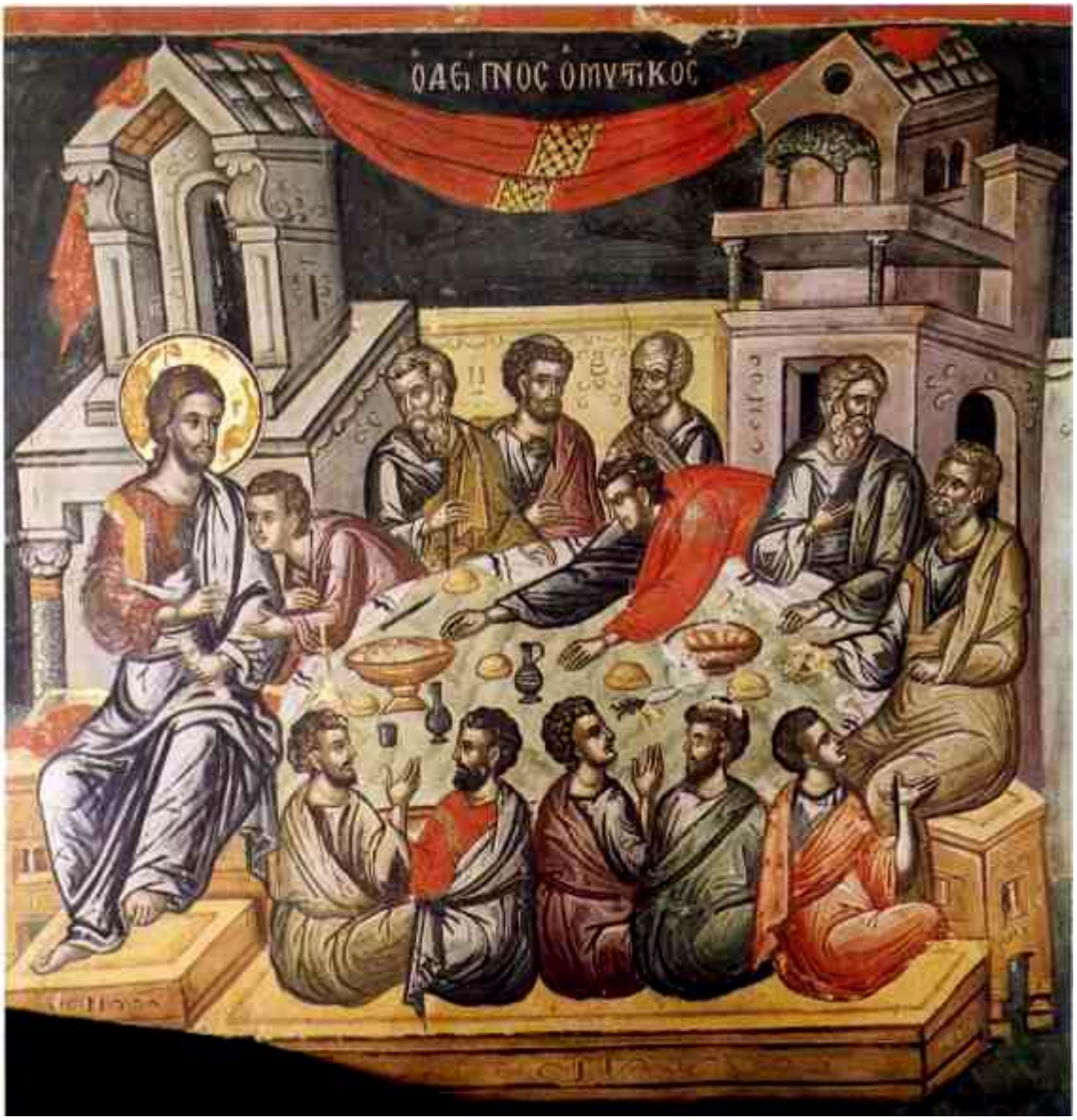


ANEXO O- *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci (1498).

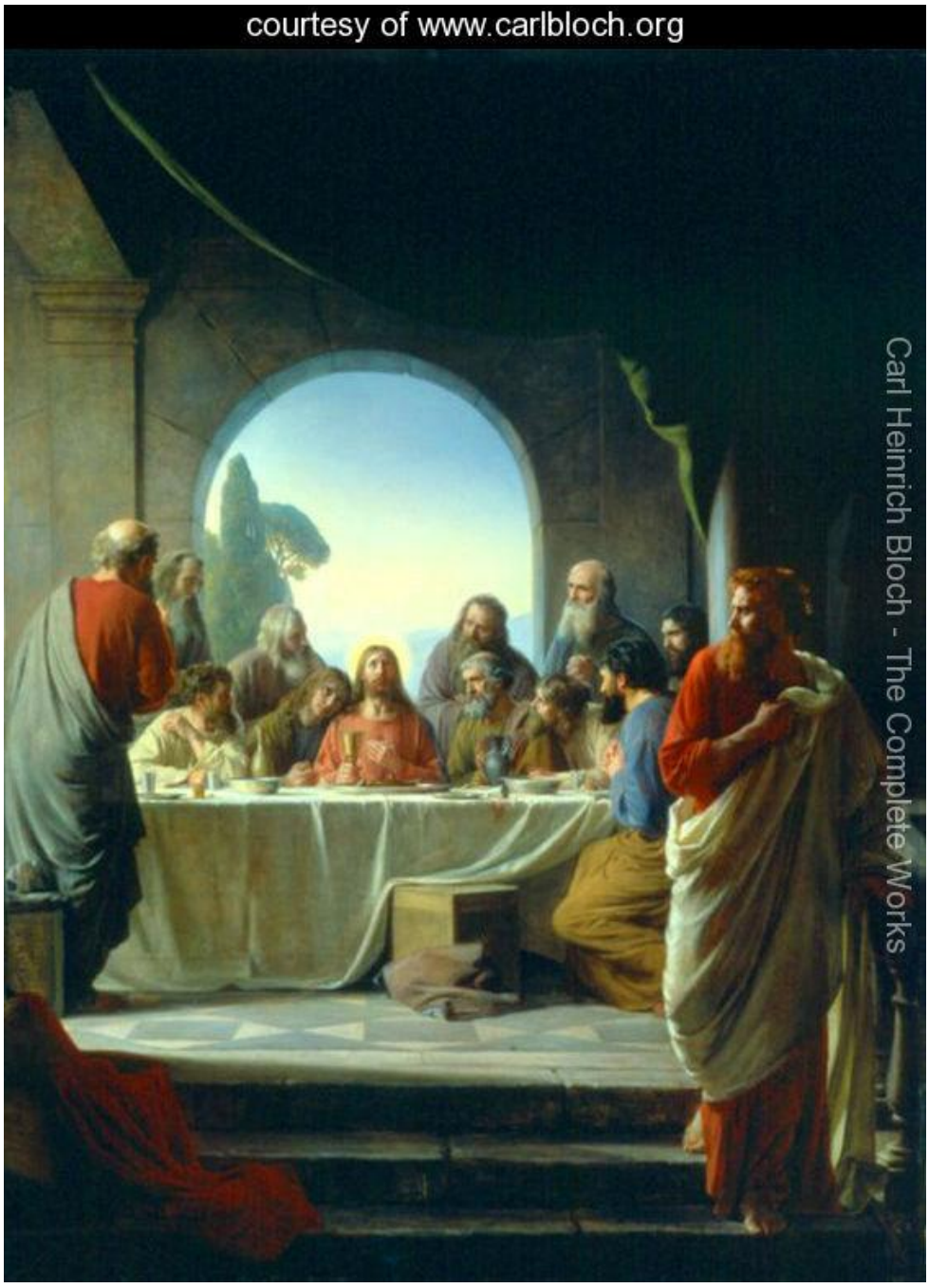
ANEXO P – *A Última Ceia*, de Andrea Del Castagno (1447).

ANEXO Q – *A Última Ceia*, de Juan de Juanes (1560).

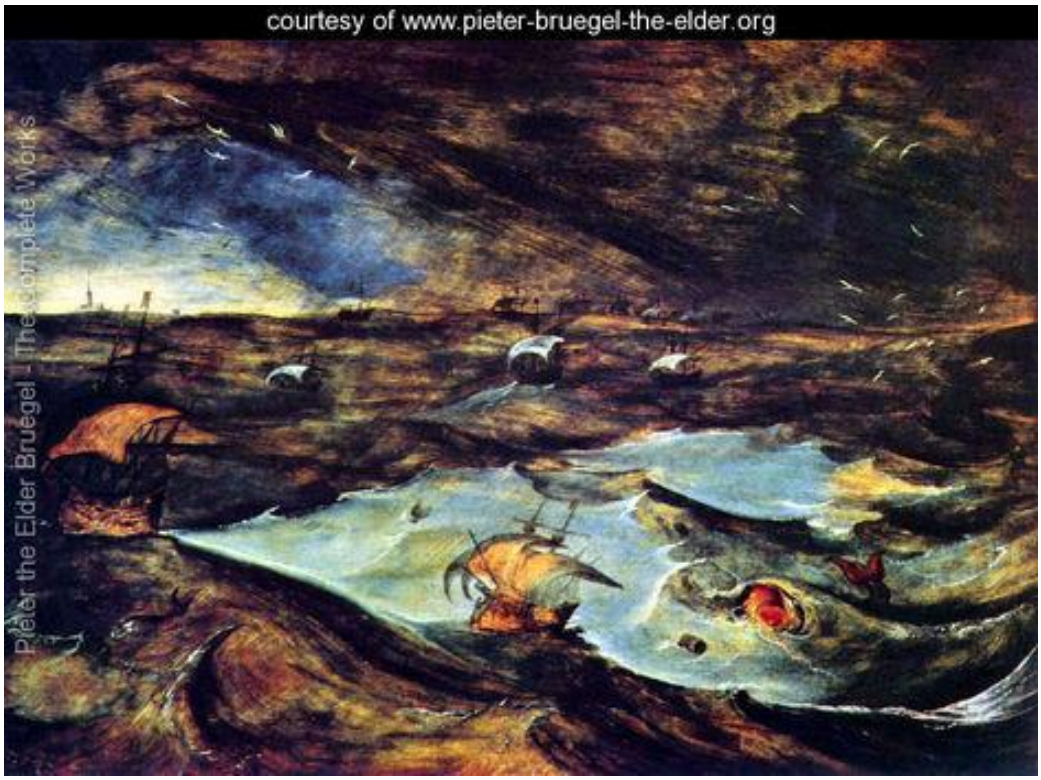
ANEXO R – *A Última Ceia*, de Tintoretto (1592-1594).



ANEXO S – *A Última Ceia,* de Teófanes, o grego.

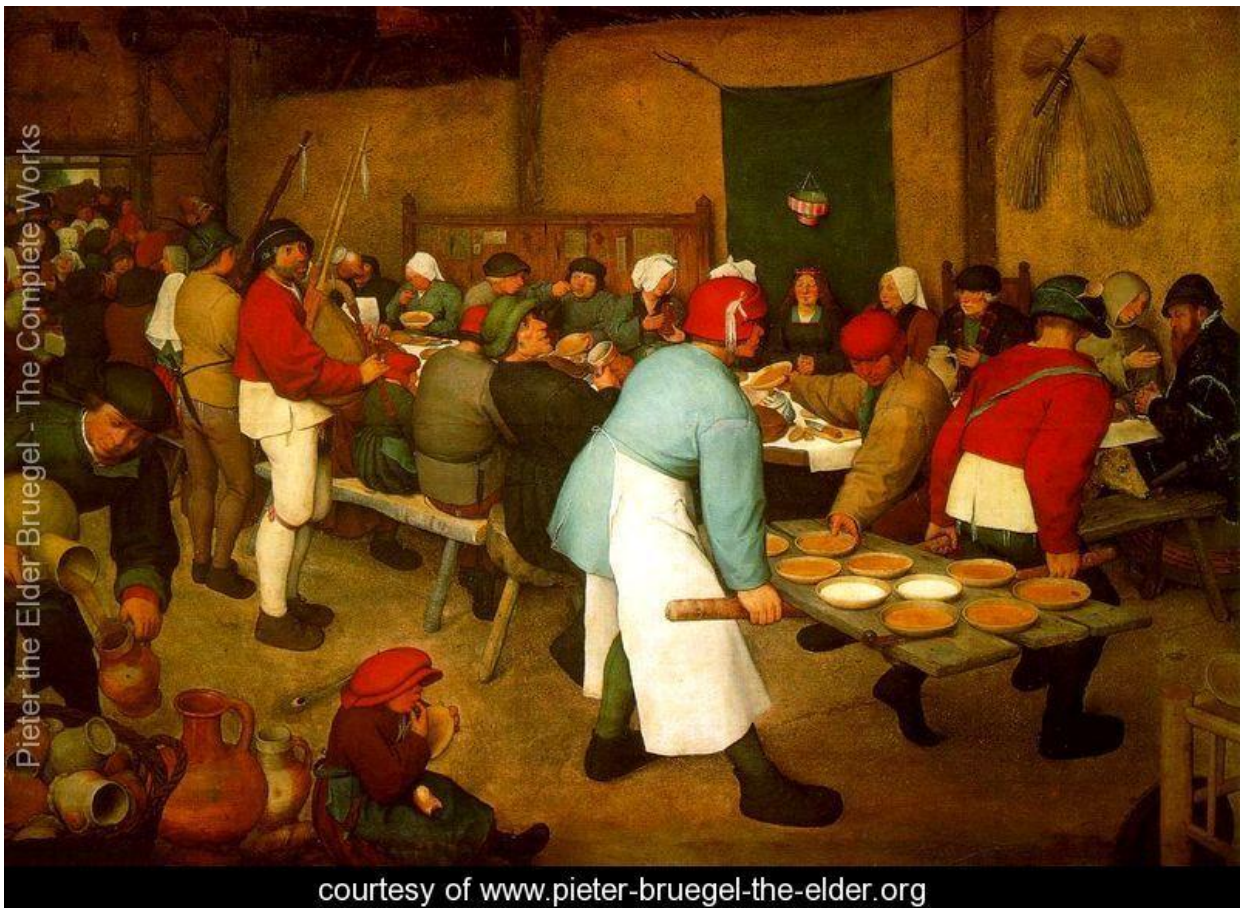


ANEXO T - *A Última Ceia*, de Carl Heinrich Bloch (1834-1890).



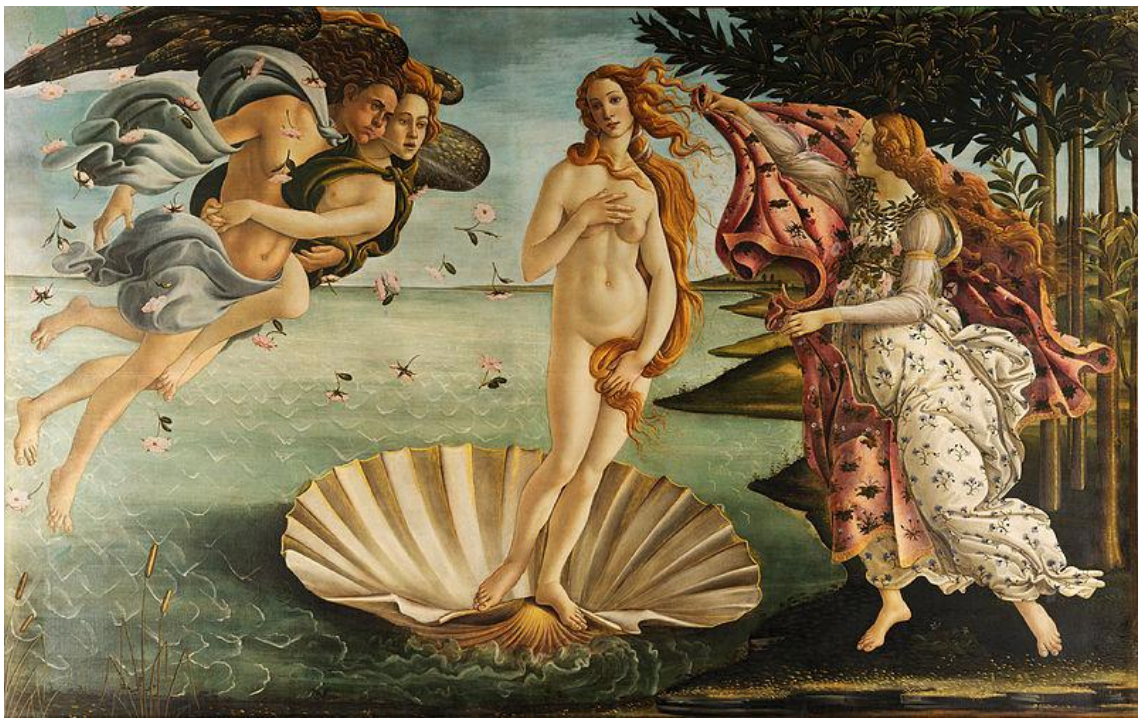
ANEXO U – *Tempestade no mar*, de Pieter Bruegel (1569).

ANEXO V – *Jogos infantis*, de Pieter Bruegel (1559-60).



ANEXO W- *Casamento Camponês*, de Pieter Bruegel (1568).

ANEXO X – *O Massacre dos Inocentes*, de Pieter Bruegel (1565-1566).



ANEXO Y - *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1485).

ANEXO Z – *O Nascimento de Vênus*, de William Adolphe Bouguereau (1879).

ANEXO AA – *O Julgamento de Paris*, de Peter Paul Rubens (1639).

ANEXO BB- *A Batalha de Anghiari*, de Peter Paul Rubens (1603).

ANEXO CC – *Cavalaria árabe fazendo uma investida,* de Delacroix (1832).