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

SAULO GOMES THIMÓTEO

"Está lá tudo": o constructo literário nas crônicas de José Saramago

São Paulo
2014

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

"Está lá tudo": o constructo literário nas crônicas de José Saramago

Saulo Gomes Thimóteo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa

São Paulo
2014

AGRADECIMENTOS

- A Karla, que tanto acompanhou todos os meus passos dados no percurso pelo bosque de saramagos, quanto se tornou oásis nos momentos de desamparo;
- A Natália, que me mostrou a entrada do bosque e como não me perder;
- A Altamir, que me ensinou a construir caminhos, se não os há;
- A Lucas, que, indiretamente, instigou-me a desbravar a obra de Saramago, e a Dani e Helena, que desdobraram a família em novas artes;
- A Carlos e Renata, que, próximos-distantes, foram incentivo constante;
- A Horácio Costa, orientador e farol, que me revelou os caminhos do texto e alertou-me para os alçapões;
- A todos os colegas da UFFS (professores, técnicos e alunos), que auxiliaram, direta ou indiretamente, para a realização desse trabalho;
- A José Saramago, que acreditou.

[O cronista] não pode ser um reflexo indiferente, um arranjador de notícias que mesmo quando relatam catástrofes têm sempre alguma coisa de impessoal e distante. Há-de afirmar-se em cada palavra que escreva, de tal maneira que à terceira linha se acabaram os segredos e o leitor não tem mais remédio que uma destas duas atitudes: ou senta o cronista à sua mesa, como faz aos amigos, ou fecha-lhe a porta na cara, como aos importunos, deixando-o a arranhar desanimadamente a bandurra.

José Saramago
(Natalmente crônica)

TORRES: (...) os jornalistas são parentes directos das comadres de soalheiro. Andam aos abraços, e isso significa pouco. Descompõem-se, e isso não significa muito. É uma raça especial, cruzada, às vezes híbrida. É bicho da terra e bicho da água, um anfíbio.

José Saramago
(A noite)

Cada vez mais será difícil reunir numa só obra um trabalho de interpretação global da ficção de José Saramago, mas cada vez mais também tal intento, sabemo-lo, valerá a pena!

Maria Alzira Seixo

RESUMO

THIMOTEO, S. G. **"Está lá tudo": o constructo literário nas crônicas de José Saramago**. 2014. 282 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

José Saramago, em sua obra, procura construir uma compreensão do mundo (em seus aspectos políticos, sociais e humanos) a partir do envolvimento do Homem com a Palavra. Nas crônicas, produzidas ao longo de oito anos (1968-1975), essa relação é explorada por vários enfoques, uma vez que esse gênero permite uma oscilação do trivial ao filosófico, do riso à melancolia, do irônico ao panfletário, tornando-se uma espécie de "laboratório de estilos" para o futuro Nobel. Com isso, as crônicas constituem-se como elemento central na formação do escritor, sendo responsáveis por construir aspectos da *persona* saramaguiana. No presente trabalho, três eixos principais se estabelecem: a Linguagem, a Paisagem e a Viagem; e é a partir deles que todo o jogo literário saramaguiano se estabelecerá.

Palavras-chave: José Saramago. Crônica. Dialogismo. Questionamento. Intertextualidade.

ABSTRACT

THIMOTEO, S. G. **"It's all there": the literary construct in José Saramago's articles**. 2014. 282 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

José Saramago, in his work, intends to build an understanding of the world (in its political, social and human aspects) from the interaction between Man and Word. His articles, published from 1968 to 1975, explored that relationship through many approaches, reflecting a genre that allows a fluctuation from trivial to philosophical subjects, from laughter to sorrow, from irony to pamphleteering. This genre became a form of "styles laboratory" for the future Nobel prize winner. Thus, the articles contains in them the main elements of the writer's formation, being responsible for building aspects of Saramago's *persona*. In this work, three main axes are established: the Language, the Landscape/Prospect and the Journey; and is on them that all of Saramago's literary puzzle is produced.

Keywords: José Saramago. Article. Dialogism. Questioning. Intertextuality.

RÉSUMÉ

THIMOTEO, S. G. **"Tout est là": la construction littéraire dans les chroniques de José Saramago**. 2014. 282 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

José Saramago, dans son œuvre, cherche à construire une compréhension du monde (dans ses aspects politiques, sociaux et humains) à partir d'une interaction de l'Homme avec le Mot. Dans les chroniques publiées au cours de huit ans (1968-1975), cette relation est explorée par beaucoup d'approches, une fois que ce genre permet une oscillation du trivial au philosophique, du rire à la mélancolie, de l'ironie au pamphlétaire, en devenant une sorte de "laboratoire de styles" pour le futur Nobel. Par celà, les chroniques se constituent l'élément central dans la formation de l'écrivain, étant responsables pour la construction des aspects de la *persona* de Saramago. Dans ce travail, trois axes principaux s'établissent: le Langage, le Paysage et le Voyage; et c'est à partir de ces derniers-ci que tout le jeu littéraire se produit.

Mots-clés: José Saramago. Chronique. Dialogisme. Questionnement. Intertextualité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01	
 I - O caminho para a crônica de José Saramago:		
elaboração de uma cartografia	07	
1.1. A crônica: um gênero degenerado	07	
1.2. Linguagem, paisagem, viagem: arcabouço teórico	25	
1.3. Os Cronos-Aion em Portugal.....	31	
1.4. Em oito anos, passou-se mais de um século	62	
 II - Linguagem: leitura, ficção, ironia		71
2.1. A crônica canônica: lá e de volta outra vez	71	
2.2. A crônica icônica: os seres sem ribalta	91	
2.3. A crônica irônica: a máscara com máscara	116	
 III - Paisagem: família, pintura, política		134
3.1. A crônica mnemônica: a aldeia que era o mundo	134	
3.2. A crônica harmônica: manual de pintura	155	
3.3. A crônica histriônica: um mundo em desconcerto	177	
 IV - Viagem: tempo, espaço, pessoa		201
4.1. A crônica sincrônica: todos os tempos, o tempo	201	
4.2. A crônica panorâmica: os lugares espelhados	224	
4.3. A crônica atômica: eu à roda de mim mesmo	249	
 CONSIDERAÇÕES FINAIS: MIRAGEM.....		273
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		277

INTRODUÇÃO

No século XIX, muitos escritores (romancistas, poetas) participaram ativamente da imprensa, num processo de simbiose que, por um lado, conferia ao texto jornalístico ares literários, e por outro, funcionava como divulgação - e mesmo financiamento - do artista. Além disso, há muitos casos de autores que, antes dos romances e poemas que os consagrariam, trabalharam em jornais produzindo artigos, crônicas ou reportagens. José de Alencar assinaria o folhetim "Ao correr da pena", no *Correio Mercantil*, em 1854, dois anos antes da publicação de seu primeiro romance. Machado de Assis seria funcionário do *Diário do Rio de Janeiro*, e escreveria a seção "Comentários da semana" durante a década de 1860, além de continuar publicando crônicas em diversos periódicos ao longo de toda a vida ("Histórias de quinze dias", "Bons dias!", "A semana"). Eça de Queirós trabalharia no *Distrito de Évora*, no final da década de 1860, e comporia *As Farpas* com Ramalho Ortigão, no início da década seguinte. Fialho de Almeida montaria os fascículos de *Os gatos* (1889-1894), além de um sem número de contribuições a vários jornais portugueses.

Uma série de autores "canônicos" formam-se, também, ao longo de todo o século XX, esta interação: constroem uma obra literária (romanesca, lírica), ao mesmo tempo em que exercem uma espécie de profissão jornalística na forma das crônicas publicadas. A título de exemplo, pode-se citar: Lima Barreto, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Clarice Lispector, José Rodrigues Miguéis, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes. A crônica seria o gênero, por excelência, ao qual esses escritores recorreriam no jornal, uma vez que, pelo tom fluido e polimórfico a ela inerente, admite lances líricos, narrativos e ensaísticos. Dessa forma, na celeridade e no espaço diminuto destinado à crônica, instituem-se verdadeiros exercícios de estilo, que se revelam como pequenos desdobramentos da *persona* do escritor, não somente pelo laboratório do método desenvolvido, mas sobretudo pela captação subjetiva que tais autores fazem do cotidiano em que se inserem.

É precisamente pela singularização do trivial, pela exaltação do detalhe, que a crônica se eleva como gênero literário. Ao tornar em instantâneos literários os *flashes* extraídos da rotina diária, o cronista revela-se como um ser em ambiguidade que, num processo alquímico, oscila entre ouro e pedra. Embora afaste-se dos cronistas medievais, os quais elegem a vida e contexto dos reis como eixo central e

monumento, há no cronista moderno o mesmo pendor para o resgate histórico, social e humano que existe em Fernão Lopes ou Rui de Pina, ainda que numa escala reduzida.

Tendo como objeto de estudo a construção literária do escritor português José Saramago, nota-se que, em seu período formativo, vários foram os gêneros a que se dedicou, antes da publicação dos romances *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982): poemas, peças dramáticas, contos. E as crônicas, publicadas em jornais durante as décadas de 1960 e 1970¹, estabelecem-se como uma etapa decisiva na lapidação da sua prosa literária. Numa visão panorâmica dos estudos literários acerca da obra saramaguiana, pode-se notar que raramente esse momento de produção recebe a atenção devida, direcionando-se o foco, sobremaneira, aos romances. Ou, quando se vai às crônicas, mostra-se como uma etapa a ser cumprida, com o intuito de tentar revelar uma "oficina do artista" temática, induzindo-se a enxergar, no cronista, vislumbres do romancista futuro. Logicamente que há exceções, como se pode exemplificar com leituras como a de Maria Alzira Seixo - *O essencial sobre José Saramago* (1987) e *Lugares da ficção de José Saramago* (1999) - ou a de Horácio Costa - *José Saramago: o período formativo* (1997), nas quais se observa que as crônicas são uma etapa importante no tratamento dado à palavra literária (podendo-se chamar também, grosso modo, o estilo).

Assim sendo, pode-se depreender da incursão de Saramago pelo gênero cronístico uma espécie de ponto de origem para a sua escritura, expresso pelo binômio experiência-questionamento. Em análise dessa dualidade, observa-se que o primeiro termo configura-se pelo movimento de diálogo com o exterior para compor um "saber de experiências feito". Essas se estabelecem em múltiplas vertentes - uma vez que cada crônica aciona um determinado conjunto de conhecimentos, da mesma forma que os romances também o fariam -, mas a sua força-motriz reside numa captação de elementos externos constantemente ampliada e evocada. Com isso, há um levantar das leituras literárias (tanto da tradição portuguesa, da qual Saramago constantemente se revela herdeiro, quanto da cultura universal), das

¹ Essas crônicas seriam publicadas posteriormente em quatro livros: *Deste mundo e do outro* (1ª edição - 1971), *A bagagem do viajante* (1ª edição - 1973), *As opiniões que o DL teve* (1ª edição - 1974) e *Os apontamentos* (1ª edição - 1976). Os dois últimos foram publicados posteriormente em conjunto no volume *Os apontamentos* (1ª edição - 1990). No Brasil, apenas o segundo foi publicado, em 1996.

notícias de Portugal e do mundo, do arsenal de vivências anteriores em sua infância e juventude campesina, da visão do homem enquanto ser histórico, social e político, enfim, de tudo aquilo que fornece ao escritor o seu material de manuseio a ser compartilhado com o leitor.

O segundo termo, a ação de questionar, produz-se enquanto projeções dessas experiências a partir de uma resignificação, ou de um "desassossego"². Se nos romances, aspectos históricos, religiosos e sociais são postos constantemente em xeque, nas crônicas isso se desenvolve de modo muito mais pontual, privilegiando-se um pormenor e expondo-o conforme a visão particular do cronista. Nessa forma de revelação do indivíduo, pelos artifícios de histórias ancestrais, jogos narrativos e uma retórica argumentativa, encontra-se a necessidade que José Saramago tem de conectar-se ao leitor, por meio da estratégia horaciana do *docere et delectare*. Ou seja, à apresentação dos elementos externos (da História, da sociedade, do homem) integra-se o movimento complementar do cronista de problematizá-los e mostrá-los segundo a sua lente e sua moldagem textual, usando para isso recursos poéticos, ficcionais, persuasivos e alegóricos.

O caminho de transição entre os termos, tanto no Saramago cronista, quanto no romancista futuro, é o recurso absorvido de Almeida Garrett que é a digressão, ou o devanear pela palavra fluida. Isso se atesta na própria crônica-homenagem a esse escritor, intitulada "Viagens na minha terra", no lance retórico de autodefinição: "Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser." (SARAMAGO, 1997a, p. 52). Assim, seja enquanto uma experiência exterior relatada (testemunho), seja enquanto um questionamento interno projetado (pretexto), José Saramago institui sua escritura no entremeio das duas esferas, sendo o "possível" que transita do real ao imaginário, deste mundo ao outro.

A interação das experiências adquiridas com os questionamentos dirigidos, como uma forma de filosofia da composição digressiva, estaria expressa na declaração do próprio autor, nos *Diálogos com José Saramago*, produzidos por Carlos Reis: "As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso **está** nas crônicas." (SARAMAGO

² O termo, referente ao "Livro do desassossego", de Bernardo Soares (Fernando Pessoa), seria também empregado pelo próprio José Saramago para definir-se a si e à sua escrita: "Eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegar." (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 204).

apud REIS, 1998, p. 42). Nesse sentido, as crônicas se constituem como condensações dos raciocínios, problematizações e exercícios basilares de José Saramago enquanto escritor. É precisamente essa transposição em texto da pessoa que se afirma (ou que busca por uma afirmação) que sintetiza a escritura saramaguiana em seu movimento de ir e voltar: à pergunta inicialmente posta, contrapõe-se um caminho dúbio que antes gera mais perguntas que a encerra.

Essa estrutura, nos romances, orienta-se em volta de uma questão-chave a ser desenvolvida: "E se Ricardo Reis voltasse a Portugal em 1936 para ver o triste espetáculo do mundo que são os regimes totalitários europeus?"; "E se todos ficassem subitamente cegos, de uma cegueira branca?"; "E se fosse privilegiado o lado de Caim, como se contariam as histórias do Antigo Testamento?". Nas crônicas, por sua vez, sem contar com tal profundidade e ramificações, há uma organização em torno de indagações mais voltadas ao cotidiano, à "vida ao rés-do-chão", como Antonio Candido define em estudo sobre a crônica brasileira. Assim, contrapor o calculoso (que sofre de cálculo renal) ao calculista (que mascara suas intenções), em "O cálculo"; devanear em torno do ato de sorrir, em "O sorriso"; ou efetuar comentários metalinguísticos de que todo cronista precisa escrever sobre o pôr do sol - "O inevitável poente" - ou o Natal - "Natalmente crônica" - são formas de trabalhar a palavra para extrair sentidos outros de um cotidiano cristalizado. Isso, que seria comum a todos os cronistas modernos - como os citados anteriormente -, é formulado por José Saramago como a necessidade de expor o conjunto de dúvidas, inquietações e interrogações que se colocam e redirecioná-las ao leitor, buscando uma reverberação e um prolongamento dessa visão crítica.

Neste trabalho de análise, o caminho proposto é o de observar como o ato duplo da experiência-questionamento manifesta-se nas crônicas saramaguianas, tendo como eixos principais três lustros dos quais derivam estratégias de abordagem. Inicialmente, como forma de contextualização do processo de José Saramago cronista, apontam-se os sustentáculos para tal leitura: a composição do gênero textual crônica, com os estudos já desenvolvidos sobre tal temática e seu enfoque sobre Saramago; um breve panorama histórico-literário português em torno do artifício da crônica, partindo de Fernão Lopes, passando pelos escritores do século XVII (que embora não escrevessem crônicas propriamente, articulam em suas obras elementos que confluem na constituição do gênero moderno), até chegar em Eça de Queirós, como refundador da crônica em suas *Farpas*; e o contexto

histórico de Portugal do período de 1968-1975, contemplando-se os anos finais do Estado Novo, sob a tutela de Marcello Caetano, e o Processo Revolucionário em Curso - PREC - que perdura da Revolução dos Cravos até 25 de Novembro de 1975.

Para se contemplar a miríade de enfoques nas crônicas de José Saramago, três lustros se apresentam como basilares: Linguagem, Paisagem e Viagem³. No primeiro, altamente caro a Saramago, encontram-se três movimentos da singular conexão do escritor com as palavras como espaço labiríntico de sentidos: a **leitura**, sendo a linhagem literária à qual o cronista, como herdeiro de uma tradição, busca constantemente reverberar em seus textos; a **ficção**, ou seja, os jogos de linguagem em que, com uma voz narrativa multiplicada em subgêneros literários, presentifica-se como forma de *mise en scène* de alegorias; e a **ironia**, verdadeiro tropo saramaguiano que, na inoculação de um sentido outro ao discurso exposto, instaura um confronto interdiscursivo.

No segundo lustro - a Paisagem -, os recursos descritivos e sugestivos de Saramago são postos em destaque, revelando um autor que descobre cenários imprevistos e revela-os ao leitor por meio de uma linguagem imagética e sintetizados em três pontos: a **família**, instituída como o ponto de origem, com as reminiscências da infância evocadas como ações e experiências fundadoras do indivíduo cronista; a **pintura**, em que o cronista, numa conexão com a plasticidade inerente à composição de cenas e movimentos, torna-se um desvendador de epifanias; e a **política**, algo inerente à escritura saramaguiana, no sentido de tornar a palavra como instrumento de conscientização social e humana, revelando no panorama coletivo tanto as formas repressivas, quanto os anseios revolucionários.

Por fim, no terceiro lustro, a égide do viajante, ou do ser em trânsito, constrói-se como elemento gerador dos deslocamentos necessários propostos pelo cronista, numa deambulação por três esferas que se complementam: o **tempo**, como dimensão fluida e incerta, torna-se um elemento fortemente associativo, uma vez que José Saramago formula modos de revisitação e ressignificação histórica; o **espaço**, como jogo de ambientes em interação, no qual o cronista estabelece percursos de ida ao Outro, bem como de uma autóctone compreensão do Eu; e a

³ Os nomes foram tomados de empréstimo do título de Jorge Fernandes da Silveira: "Fernão Lopes e José Saramago: Viagem - paisagem - linguagem. Causa de veer" (SILVEIRA In: CANDIDO [et al.], 1992, p.p. 25-39).

pessoa, como tema-síntese de toda a escritura de Saramago, dispondo-se em forma de busca uma identificação do indivíduo, tanto em sua face coletiva, quanto em sua autoafirmação histórica, social e humana.

É importante ressaltar que tal divisão não obedece a limites rígidos, uma vez que há uma correlação de vários aspectos entre os três lustros, da mesma forma que não se pode restringir as crônicas a uma abordagem unitária e reducionista. Mas, para que a análise desse mapeamento possa desenvolver-se, cada seção contará com um *corpus* principal de exemplificação, interagindo, também, com o restante da obra cronística de Saramago, bem como em associação com a obra posterior. Assim, proceder-se-á à formulação da *persona* literária de José Saramago, a partir da parcela de sua obra que contém os fundamentos basilares de sua escrita em prosa.

I - O caminho para a crônica de José Saramago: elaboração de uma cartografia

Neste primeiro capítulo, traçar-se-á o itinerário da crônica em José Saramago, montando-se linhas que se imbricam nessa construção. Inicialmente, um reconhecimento do terreno da crônica se faz necessário, uma vez que o hibridismo reconhecido nesse gênero faz com que várias facetas e tons distintos revelem-se. A técnica cronística, por almejar uma perenidade no efêmero, encontra na mescla do material objetivo (jornalístico) com o estilo subjetivo (literário) seu trajeto possível de fazer-se ouvir pelo leitor. E se, no âmbito dos estudos literários, a crônica vai paulatinamente conquistando espaço, sobretudo com os cronistas brasileiros, em Portugal isso se verifica com mais timidez, uma vez que o destaque dado aos romancistas e poetas sobrepuja a iluminação desse gênero ainda taxado de “transitório” ou secundário. Por esse motivo, vai-se buscar, na própria história da literatura portuguesa, momentos e formas narrativas que, mesmo não possuidoras do nome de crônicas, possuem a similar forma de observação e transmissão da realidade vista e vivida. Finalmente, como se vai tratar de um momento específico, mas extremamente conturbado, da história política e social portuguesa (1968-1975), deve-se mostrar o contexto do governo de Marcelo Caetano, nos últimos respiros do Estado Novo, bem como o biênio de 74-75, no momento pós-25 de Abril e o chamado Processo Revolucionário em Curso (também denominado pela sigla PREC), visualizando o cenário e a imprensa como elemento de destaque.

1.1. A crônica: um gênero degenerado

No panteão dos gêneros literários, em que o romance possui um lugar cativo de destaque e o poema se constitui como força propulsora de sentidos, a crônica vem conquistando terreno e mostrando, em sua face despretensiosa e dinâmica, uma grandeza. Ao se analisar o seu modo de construção, pode-se captar uma série de fatores basilares ou auxiliares, mas o elemento central, e ao qual todos os demais orbitam, é a oscilação sempiterna entre o Jornalismo e a Literatura.

A própria etimologia da palavra “crônica” remete a Cronos, o deus grego do tempo mensurável, motivo pelo qual a crônica une-se a uma data, sendo reflexo de um tempo preciso e sobre o qual se pauta. Seja descrevendo toda uma época ou reinado (no caso dos cronistas medievos), seja apontando o “fato do dia”, há a

necessidade do cronista mapear o tempo – passado, presente, futuro – para compreendê-lo em sua série sucessiva, estabelecendo ligações entre as causas encontradas e os efeitos possíveis, tornando a crônica um misto de resgate histórico, leitura sociológica e análise política.

Contudo, para além da importância da compreensão do presente, pode-se infundir, ainda, na crônica, e no jornalismo em geral, certa angústia do transitório, uma forma de “síndrome da notícia velha”, pois a cada nova edição, outros textos irão suplantá-los os que lá estavam. Assim, como uma construção diária, o jornal (do latim *diurnalis*) demanda essa produção contínua, com algo de Sísifo, em que o texto finalizado não indica a conclusão da tarefa, mas apenas um movimento, a ser repetido no próximo dia.

Para fugir a isso, a crônica desvia-se do caminho das reportagens e notícias, acrescentando a si um tom literário. Indo além do *lead* jornalístico, ela ganha profundidade devido ao estilo e ao enfoque dado pelo cronista. As informações assumem o segundo plano e uma visão mais abrangente e mais livre toma as rédeas do texto. Então, como contraponto a Cronos, surge Aion, a divindade que representa o tempo em sua esfera cíclica, entrópica e não-linear. Há, sobretudo nas crônicas dos séculos XIX e XX, uma tendência a extrair do cotidiano (ou do discurso histórico) não somente uma informação, mas realizar uma forma de jogo com o seu leitor, de deixar-se levar pelo ar de divagação, até o ponto em que o raciocínio do cronista mostra a que veio. Com esse movimento, a crônica intenta desprender-se do seu lugar datado de produção e ganhar *status* de universal, podendo deslocar-se no tempo e manter sua vivacidade e atualidade. Nisso se assemelha aos *Essais*, de Montaigne, ou ainda, à ideia do *Peintre de la vie moderne*, de Baudelaire, conferindo a um assunto qualquer (a embriaguez ou os polegares, no caso do primeiro, as pinturas de Constantine Guys de coquetes e militares, no caso do segundo) um elemento de caráter eterno, justamente, por falar da interação – ou de sua falta – entre o indivíduo e a humanidade.

Assim, evocando o universal ao falar do individual, a crônica foge ao discurso datado, utilizando para isso expoentes literários, como a visão de um personagem, a composição do cenário, o chamado retórico para que o leitor interaja. Então, sendo um gênero literário de oscilação, a crônica torna-se jornalística e literária, mescla o presente ao atemporal, não tendo regras internas, exceto a de adequar-se ao tamanho disponibilizado pelo jornal.

No campo teórico, alguns estudiosos procuraram observar a gênese cronística, em sua aparente indefinição. Embora se detendo em cronistas brasileiros (talvez pela apregoada “aclimação” que esse gênero teria no Brasil), as conceituações apresentadas auxiliam na construção de uma visão geral da crônica. Antonio Candido, em seu texto “A vida ao rés-do-chão”, bem como em outras análises de cronistas do século XX, enxerga no gênero o equilíbrio entre alta literatura e vida cotidiana, pois “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas.” (CANDIDO, 1992, p. 14). A definição não se restringe, logicamente, à crônica, como se os demais gêneros literários não efetuassem o caminho de extrair material poético do cotidiano trivial, principalmente a partir do século XIX. Mas o que se nota, na visão de Candido, é a noção de que esse gênero estabelece-se como um servidor de dois amos, possuindo o ato de captar a realidade em sua esfera factual, oriundo do Jornalismo, e o ato de burilar a notícia por meio da linguagem poética, ação esta conectada à Literatura. Em uma síntese dessa união, a crônica se torna um elemento revelador de humanidades. Assim, a vida despida de grandiloquências, e construída em meio à rotina do “rés-do-chão”, revela-se no texto cronístico, paradoxalmente, como a força propulsora do homem que vê a si, de um modo direto e amplo.

Como um elemento problematizador à visão de Candido, pode-se levantar a ideia de que há um fingimento dessa simplicidade, isto é, a crônica, como qualquer outro texto, exige um trabalho laboral minucioso⁴. Ainda que, em muitos casos, a despretensão funcione como disfarce e dê o tom do texto, ela não deixa de ser um disfarce. Ou seja, há, na crônica, pelo menos dois níveis de construção: o primeiro, em que se apresenta e se divaga sobre a beleza e simplicidade do instante fugidio, o universal presente no particular; e um segundo, diluído naquele, que funciona como “oficina do artista”, em que a tessitura do texto reflete o ideário do cronista, e cada escolha feita (vocabular, temática, argumentativa) decorre de um trabalho prévio de elaboração.

4 José Saramago, sobre a sua produção como cronista, salienta a adequação pontual que a profissão exige: “Na minha curta experiência de jornalista aprendi alguma coisa: a escrever 99 palavras quando se necessitam 99.” (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 209).

Se Candido revestiria a crônica de uma indumentária poética e cotidiana, da qual emanaria sua força, Eduardo Portella, no texto “A crônica brasileira da modernidade”, busca conceituá-la através de uma forma de não conceituação: “A crônica é o fragmento que *se reconhece, se aceita, e se festeja* enquanto fragmento.” (PORTELLA, 1986, p. 09, *grifos nossos*). Sintetizando o gênero com a alcunha de “fragmento”, o crítico produz uma ponte com o ideal da modernidade de arte, de indivíduo e de sociedade, o qual se constitui num caráter fluido e, sobretudo, da autoconsciência disso. Assim, os três verbos reflexivos formam um *gradatio* dessa construção de si, indo do campo objetivo ao subjetivo.

À visão de Candido da crônica como a canção particular imersa no olhar cotidiano, Portella acrescenta um tom combativo (para não dizer bélico) na investida que o cronista necessita fazer, por meio do texto, em seu público-leitor. Tornando-se, concomitantemente, “filtro afetivo ou resistência subjetiva, a crônica mergulha no imaginário coletivo, e retorna à tona em condições de reprogramar o voo cego da pura objetividade.” (idem, p.p. 10-11), o jogo indivíduo-sociedade, no texto cronístico, encontra-se pontuado pela absorção mútua e ativa. Logicamente que esse processo de ir e voltar configura-se como a “função”, não somente do cronista, mas do artista em geral: ser o catalisador do tempo que vive, o observador das vicissitudes que o rodeiam e o produtor de um caminho – a palavra artística – que vise à desautomatização do leitor. Mas, no que tange ao cronista, para além do que já foi elencado, pode-se observar essa luta constante do subjetivo poético viver paredes-meias com a pretensa objetividade jornalística. Se os demais gêneros literários possuem certa autonomia devido à constituição em livro, a crônica, ainda que possa ser publicada posteriormente nesse formato, foi originalmente dada a lume no ambiente da imprensa. Além disso, enquanto todos os textos jornalísticos seus vizinhos buscam a informação precisa e pontual, clara e objetiva, a crônica toma para si uma pessoalidade, um “voo dirigido” cuja aventura diária é enxergar não somente a informação como meta, mas o percurso como construção e a consolidação de uma consciência de si. A distinção principal da crônica-fragmento, em comparação aos demais textos jornalísticos, que é apenas apontada por Portella, é o elemento da autoridade, isto é, ao passo que todos os demais intentam ser impessoais, a crônica assume a identidade de seu autor. Mesmo que haja um travestimento do cronista empírico em cronista narrador, a voz autoral lá está, funcionando como uma legitimação pela assinatura.

Passando da forma textual para a pessoa que escreve, Luiz Roncari, em “A estampa da rotativa na crônica literária”, enxerga a crônica como um gênero fronteiro e não cristalizado, sendo uma “visitante ilustre num país bruto, inculto e insensível” (RONCARI, 1985, p. 14). Deve-se perceber que as fronteiras remetidas (ou a sua ausência) não se resumem à oscilação já observada entre o Jornalismo e a Literatura. Como outros territórios, podem-se visualizar os múltiplos estilos de gêneros de que a crônica pode se servir para que melhor realize seu intuito de produzir sentido – haja vista a quantidade de crônicas feitas com ares de poema, de conto, de relato, de discurso, de receita, de fábula, de anúncio, de carta etc –, ou então a diluição das esferas temporais, em que a crônica torna-se campo de resgate de referências passadas ou espaço de projeto de imagens futuras, confluindo num presente construído a partir dos miúdos fatos cotidianos. Mas a sua interação com o jornal não acontece na ordem “visitante ilustre” x “país bruto”, o que denotaria uma superioridade da primeira ou uma ignorância do segundo. Ela tende a se nivelar com as notícias, alinhar-se com o jornal, tornar-se autóctone. No entanto, eis que volta à sua natureza de *étrangère* (“estrangeira” / “estranha”), e o cronista extrai do meio da rua, ou do interior de si, uma revelação, afastando-se do caráter exclusivamente informativo e factual. Segundo Roncari, “o cronista é o sujeito que retrata o tempo, canta a imagem do turbilhão que remexe a ordem do mundo e não deixa nada fixo no lugar. (...) Falando do tempo imediato, pretende falar de *um outro tempo*.” (idem, *ibidem*, *grifos nossos*). Assim, mantendo-se continuamente na fronteira dos gêneros e dos tempos, o cronista torna-se “estrangeiro aqui como em toda a parte”, e assume a característica de ser um dínamo marginal de transformações, ao mesclar, bem ao gosto da modernidade, o efêmero e o eterno.

Como forma de aprofundar a filiação da crônica, em que Jornalismo e Literatura dividem a paternidade, pode-se incorporar uma terceira área, que faz da interpenetração dos tempos seu *modus faciendi*: a História. Tendo de dividir seu pomo a essas três Graças, o cronista usa o subterfúgio de encantar pela Palavra, isto é, relatar situações (vivenciadas, ouvidas ou inventadas) que mascaram um sentido segundo, subterrâneo, mas distinguível, cujo leitor atento capta. É como se seu estilo se compusesse pelos instantâneos pinçados dos fatos cotidianos (fragmentos), aprofundados pela percepção de horizontes simbólicos ali constantes e encerrados numa reverberação histórica que une o que passou ao que se atualiza. Nota-se que o cronista constrói-se a partir da sua própria experiência, expondo uma

forma de desejo íntimo de amalgamar-se ao objeto que aborda no próprio texto que escreve.

Dos críticos apresentados, as conceituações todas parecem orbitar a dicotomia perene x transitório, ou então grandeza + trivialidade. E por trabalhar com esses polos opostos, a crônica é vista como esse gênero inconstante, de um perpétuo lá e cá. Candido usaria a imagem do ziguezague solto mascarando conversas sérias, Portella celebraria a visão da crônica como fragmento, Roncari veria no gênero o campo de junção do tempo presente com um tempo outro. Todos esses expoentes são propositalmente de natureza aberta, uma vez que a crônica é concebida como um espaço múltiplo de ousadias. Contudo, há nela uma espécie de liberdade vigiada, pois também há limitações, sobretudo referentes à forma. É como se a crônica fosse um breve mosaico do mundo percebido pelo autor, sendo que cada pedra deve ser conscientemente posta conforme sua necessidade e função, cuidando-se para produzir um todo harmônico.

Em análise do campo da crônica, pode-se aplicar o arcabouço teórico apresentado num mapeamento feito a partir das duas esferas de Cronos e Aion: o cronista-jornalista e o cronista-artista. Lembrando-se que essas esferas não são estanques, havendo intersecção e contribuições de uma na outra.

Em seu lado Cronos, percebe-se o atrelamento do escritor ao jornal, construindo seu texto a partir de uma informação dada e dispondo-a obedecendo a uma determinada ordem temporal. Esse aspecto é basilar, pois os elementos de causa e efeito formam o guião do cronista-jornalista ou do editorial – gênero em que a voz individual é substituída por uma pretensa voz coletiva do próprio jornal. Elabora-se, então, um raciocínio retórico (uma vez que se interage com o leitor, mas não há uma resposta direta) que parte de um fato veiculado pelo periódico e procura-se “dissecá-lo” para compreender-lhe as razões. Surge a figura do cronista como o formador de um comentário que, ao mesmo tempo em que sintetiza a questão, busca a persuasão do leitor ou o início de uma nova reflexão.

No tocante à forma, notam-se algumas diretrizes que a crônica segue, mesmo sendo esse “gênero livre”, para que se coadune com o restante do jornal. Inicialmente, o que se pode apontar é o tópico da extensão, isto é, o espaço físico destinado a ela. O cronista não pode descrever sua *flânerie* longamente, nem tampouco elencar argumentos em excesso para defender sua visão, pois a diagramação prevê um número determinado de caracteres, palavras ou linhas. Por

isso, o exercício de linguagem da crônica evidencia que seu autor precisa controlar todas as partes do texto, para que possa extrair de cada frase o máximo de sentido.

A crônica possui, também, uma restrição de caráter prático: a diretriz do *deadline*, ou seja, a forma textual deve estar finalizada até um horário estabelecido, para que o jornal possa ser impresso integralmente. Assim, somando-se à limitação espacial, tem-se a limitação temporal. Não se pode aguardar a vinda da “musa inspiradora”, mas simplesmente deve-se entregar o texto. Eis a angústia do cronista, e do jornalista em geral, produzir algo sob a pressão do tempo disponível⁵.

Como terceira diretriz do cronista-jornalista, surge a figura do público-leitor. Será um leitor desconhecido, totalmente heterogêneo, que terá a crônica em mãos. Partindo disso, elementos como a linguagem empregada, o tema escolhido, os exemplos e ilustrações evocados serão escolhidos visando a atingir diferentes classes sociais e níveis de escolaridade. Além disso, os cronistas trabalham com o interesse do leitor (elemento imprevisível), motivo pelo qual muitos deles lançam mão de um título de impacto e de uma “frase-isca” no início da crônica, assim como as reportagens usam o *lead*.

Quarta diretriz e síntese de todas as anteriores, o compromisso do cronista com o periódico afasta-o do ideal estético do artista e aproxima-o do *status* de funcionário do jornal. Sua meta é de que o seu texto deve ser entregue nas normas, no prazo e ser aprazível para quem o ler. Dessa forma, com essa ação diária, semanal ou quinzenal, o cronista-jornalista torna-se um Sísifo que construirá seu texto sabendo que em seguida terá de produzir outro e mais outro, continuamente. E mesmo que surja uma crônica como pérola de acabamento e conteúdo, a sua duração será exatamente igual à de qualquer outra e sua substituição, inevitável.

Como contraponto, o cronista consegue sublimar essas formas que o poderiam restringir e acaba por subverter a própria esfera jornalística da qual descende. Se há um espaço restrito para dar vazão aos pensamentos, extrapola-se os limites das linhas através da pressuposição de leituras e da sugestão por imagens. Produz-se, então, um pré e um pós-crônica, isto é, espera-se um repertório do leitor e propõe-se a ele uma continuidade. Com relação ao público-leitor, o cronista deixa de procurar atingir e ser lido *urbi et orbi* e opta pela elaboração de um

5 Um exemplo disso está no personagem Floc, do livro “Recordações do escrivo Isaiás Caminha”, de Lima Barreto, que se suicida na redação do jornal, por estar com um bloqueio mental e não conseguir terminar seu texto para publicação.

estilo próprio (ou de uma voz editorial assimilada por todos da diretoria), apresentando seu texto com as condições preponderantes de tom, linguagem e assuntos, e esperando que seu leitor sintam-se atraído por iniciativa própria. Por fim, invertendo tanto a questão do prazo, quanto a do compromisso, há a abertura para a perspectiva de que existe uma crônica em potencial presente em toda ação ou fato, e o cronista seria o desvendador das nuances não percebidas, tirando de qualquer assunto (ou até da falta dele) mais uma ideia. Dessa forma, atribuindo uma leveza retórica ao seu texto, o autor se descompromete do tempo, assumindo o caráter de comentador atemporal e totalizante.

No seu lado Aion, por sua vez, o escritor se revela como um organizador de um caos eventualmente decifrado, e o cronista-artista irá erigir uma espécie de laboratório literário no qual experimentos tomarão forma. Mesmo flertando com a ampla liberdade, esse autor irá efetuar seu texto a partir de duas motivações: pretextos e testemunhos, conforme já apontado por José Sarmago. No tocante à primeira, a crônica aproximar-se-á de uma “arte da desconversa” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 59), ou seja, o ponto inicial funcionando como um *decoy* do assunto principal. Após o intróito, normalmente com um tom ameno e versando sobre um aspecto trivial do dia a dia, presto se deflagra a sua razão de ser, e a navegação superficial aventura-se em mergulhos profundos. Por outro lado, há também a construção de cenários e ações em que o cronista é observador ou personagem e envolve-se com os fatos do turbilhão cotidiano. Nesse caso, a mera rotina é a protagonista e o leitor é convidado a ser espectador ou copartícipe dessa incursão.

Conforme visto na esfera Cronos, no aspecto literário também se podem notar caminhos possíveis, de forma e conteúdo, que o cronista-artista vai lançando para esquivar-se da ditadura da data, mesclando e nivelando as duas motivações supracitadas. Inicialmente, e a partir da qual parecem derivar todas as demais, o cronista busca, em seu texto, produzir ensaios de si. Há um indivíduo por detrás da crônica – algo que se procura inibir nos textos jornalísticos –, e a seleção do que se fala e de como se fala ressalta esse Eu ali presente, mesmo que transfigurado em uma *persona* literária. Pode-se, então, resgatar Montaigne, conforme ele mesmo se apresenta, no preâmbulo de seus *Essais*: “Prefiro (...) que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto” (MONTAIGNE, 1987, p. 95). A crônica adequa-se a essa ideia do ensaio, e afasta-se à ideia de evento necessariamente ligado a uma data, por utilizar-se do

tema universal e atemporal por excelência, no que tange à escrita, que é do homem descobrindo a si próprio. Vale ressaltar, conforme dito anteriormente, que essa "simplicidade natural" é, na verdade, artificiosa, pois há a transmutação das sensações, ideias e conceitos em escrita verbal.

Do ponto de vista da forma, compreende-se a metalinguagem como o modo de se concretizar esse autodescobrimento, uma vez que a linguagem ela-mesma também se volta sobre si. Assim, o autor anseia por juntar-se ao leitor e ambos realizarem-se nas palavras da crônica, como se ela fosse feita à medida que fosse lida, evidenciando-se esse processo na evocação ao leitor e nas digressões do que se escreve. A arquitetura da crônica ganha em profundidade, pois a metalinguagem acaba por funcionar como uma “filosofia da composição”, permitindo um vislumbre por dentro e por detrás do texto, no território em que o cronista habita.

Com relação ao conteúdo, mesmo tendo um pé calcado no cotidiano coletivo, o cronista constantemente o particulariza, isolando um aspecto, um recorte. E um dos artifícios que podem exprimir essa leitura de fragmento é a elaboração de um personagem, razão pela qual se evidencia a tênue fronteira entre crônica e conto. O narrador (o cronista) produz um símbolo personificado para dar vazão ao seu argumento – Eça de Queirós usaria as meninas lisboetas, em "As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea", José Saramago usaria dois entregadores de folhetos, em "A guerra do 104 e do 65" – e a partir daí começa a produção de um jogo ficcional, no qual as cenas e as falas são a forma do texto evoluir e do leitor obter uma ilustração que exemplifica a mensagem que se quer transmitir.

O quarto caminho, que interliga todos os demais, é a ideia de viagem. Nota-se no gênero cronístico essa ânsia de transparecer-se como *homo viator*, isto é, um ser que vai pelos caminhos. E se Antonio Machado notaria que “*se hace camino al andar*”, o cronista empreende diferentes viagens, múltiplas conforme a própria vida, para apresentar ao seu leitor os percursos possíveis. Pode sugerir viagens na sua terra ou alheia, pode saltar ao passado ou ao futuro, resgatando e elucubrando, pode, ainda, viajar à roda de si, peregrinando no que leu ou sabe. Usa como guias uma série de personagens e narradores criados e como embarcação a palavra literária e sua significação fluida. Dessa forma, como um itinerário que pretende partir de um Eu para um Outro (o leitor, a sociedade, a palavra), a crônica se torna essa progressão, não exclusivamente cronológica, mas sim ontológica, da viagem

como busca, e que evita uma destinação, fazendo da travessia sua própria motivação.

Além disso, a estruturação dessa “jornada” cronística forma-se segundo a linha apresentada por Annabela Rita, em estudo das crônicas de Eça de Queirós:

se, normalmente, a viagem consiste num processo de aquisição de conhecimento no fim do qual o viajante se outrou pela reestruturação e pelo enriquecimento do seu quadro de referências, aqui, o cronista já a inicia dotado de um *saber* e de um *poder* que o distinguem da comunidade, pois *sabe* e *pode ver* e *descobrir* “através da ilusão das aparências, algumas realidades do nosso tempo” (RITA, 1998, p. 57).

O cronista-viajante conta com uma bagagem prévia, um sentido subterrâneo que se vai deslindando e emergindo à medida que o texto toma corpo. Ele não tem pressa de chegar a um destino, pois está mais interessado no processo dialético constituído do que na conclusão do raciocínio. Assim, o saber que se expressa, geralmente, de forma metalinguística, já denota um dúbio poder desse autor: ao mesmo tempo que detém um conhecimento a ser transmitido, num pretenso lugar de destaque em relação ao leitor, está sujeito às vicissitudes do tempo célere, do espaço reduzido e da inconstância desse mesmo leitor a que o cronista se reporta.

Conforme dito anteriormente, o cronista torna-se um elemento *étrange*, por constantemente estar num entrelugar. Para aprofundar essa conceituação, pode-se observar que ele não se mantém passivo nessa condição, pois quer interagir e integrar o turbilhão social que vê. Nesse sentido, ele se metamorfoseia num *flâneur* baudelairiano, pois extravasa uma paixão pela vida universal e cotidiana, entrando “na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. (...) É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). Assim, como um caleidoscópio, a crônica também projeta em suas oscilações diferentes desenhos e padrões, elaborando painéis da vida social, bem como instantâneos subjetivos particulares. O cronista, figura alicerçada no fazer histórico, adquire na modernidade uma feição mista de várias áreas, e torna-se o arauto de um tempo múltiplo e volátil.

No caso particular de José Saramago, sua atuação como cronista engloba um período de apenas oito anos (mas de muitos acontecimentos) e pode ser vista como

uma fase de maturação prosaística⁶. Trazendo seu manuseio com a palavra poética - de seus dois livros de poemas -, sua vasta bagagem de leituras, inclusive como tradutor e crítico literário, além de um latente engajamento social e humano, o cronista Saramago serve-se da multiplicidades de enfoques e tons para experimentar e experimentar-se. Assim, há uma simbiose entre o autor e o texto, o que se torna um dos elementos que alicerçam o "estilo saramaguiano", como se verá a seguir, partindo de comentários críticos sobre o valor literário e político que as crônicas possuem.

Inicialmente, vale apresentar o comentário epistolar feito pelo escritor José Rodrigues Miguéis a Saramago, sobre a leitura de *Deste mundo e do outro*, em 21 de Maio de 1971: "Não creio que nenhum outro cronista nosso escreva hoje de maneira tão toante, directa e moderna - e tão bem! - sobre os pequenos e grandes quotidianos da nossa vida: humanidade, ironia, e um pessimismo sorridente, isento de amargura." (MIGUÉIS In: PEREIRA, 2010, p. 297). Há, nas cartas trocadas ao longo de mais de uma década, uma mútua admiração, do escritor consolidado e do diretor literário/escritor em formação, e o comentário funciona, aqui, como uma síntese apresentadora dos estudos da crônica de José Saramago.

Tratando-se de recensões críticas contemporâneas das publicações, dois autores se fazem presentes: João Palma-Ferreira e José Manuel Mendes. Ambos, ao observarem o Saramago cronista, reiteram a tendência geral do gênero para a eternidade que se depreende do instante e no seu jogo de tons e "hipóteses de texto" (MENDES, 1975, p. 226), bem como na racionalidade que emana das crônicas, no sentido do "duro ofício de pensar para escrever" (PALMA-FERREIRA, 1972, p. 83). O primeiro dos críticos, analisando *Deste mundo e do outro*, afirma que o cronista Saramago atingiu a posição de prosador nato,

que se situa entre o poeta, o ficcionista e o memorialista, entre o tranquilo cronista da vida quotidiana da nossa Lisboa e o desvendador de absurdos, entre o contista impressionado pelo decurso de uma história onde por vezes irrompe o fantástico e o crítico compungido perante a doença social e moral. (idem, p.p. 83-84).

6 "Maturação", aqui, pela evolução percebida entre suas obras em prosa: *Terra do pecado* (1947) e *Claraboia* (1953 - publicado apenas postumamente em 2011), e a desenvoltura presente nos quatro livros de crônicas.

Apesar da reduzida extensão, em que não caberiam trechos e apenas se sugerem, *en passant*, três crônicas pelo nome⁷, Palma-Ferreira procura conceber uma chave geral para o livro, que se poderia denominar a ironia triste do cronista que vê. Nessa forma amorfa de definição, há espaço para o lirismo, para a crítica social e para a brincadeira ficcional, além de outras tantas formas do processo digressivo tomar conta daquele que escreve. E é o que Saramago realiza, em suas crônicas como "pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração. " (SARAMAGO, 1997a, p. 52), uma vez que os tropos elencados funcionam como exercícios de autorrevelação, sumariamente o jogo entre a esperança e o desencanto.

José Manuel Mendes, por sua vez, em duas resenhas tece comentários sobre os três primeiros livros de crônicas de Saramago. Distanciando-se um pouco de Palma-Ferreira, em ambas há uma detença maior sobre o aspecto social combativo que emana nos textos do cronista. Na primeira, intitulada "*A bagagem do viajante* - Um humanismo anti-humanista", o crítico vê nos textos saramaguianos a assonância harmônica de uma voz poética e dura, cuja intenção peremptória seria, "perante o quotidiano de sombras, (...) erradicar, pela acção plural, as teias do viver opressivo." (MENDES, 1975, p. 230). No cronista, ele nota um afastamento de certo humanismo piegas e sentimental (e burguês) típico do período, além de uma sagesa produzida na "capacidade crítico-efabuladora e [na] economia verbal que a serve, as quais, exercendo-se sobre um dado tempo e um dado espaço, nos dão a medida histórica, intelectual e resistente de um povo." (idem, p. 226). Por certo que há nessa crítica a tendência partidária do ideário socialista, pelas declarações incisivas construídas visando a um *enlightening* social, tendo as crônicas como possibilidade. Assim, José Manuel Mendes enxerga, mesmo nos exercícios líricos e picturais e nos comentários carregados de uma humanidade latente e esperançosa, uma voz autoral que tenta aprofundar o pensamento crítico social, por meio da fruição estética. Algo similar ao que Saramago falaria, em entrevista de 1997, sobre o prodígio da literatura em geral, e que se aplica intimamente à crônica, que é o de "ser capaz de chegar mais fundo na consciência dos leitores, mesmo falando sobre uma outra coisa." (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 183).

7 São elas: "Carta para Josefa, minha avó", "Três horas da madrugada" e "Manuscrito encontrado numa garrafa".

Na segunda recensão crítica, intitulada "A crítica do quotidiano em José Saramago", Mendes detém-se no livro *As opiniões que o DL teve*, sendo que o tom político e - de certa forma - revolucionário torna-se muito mais presente, com as inclinações que daí advêm. Ignorando o ainda pairante fantasma do fascismo, o crítico resume essas crônicas políticas saramaguianas como um duplo movimento: um inquérito, sendo uma objetividade que indaga; e um depoimento pessoal, a tradução de um pensar problematizador do indivíduo (cf. MENDES, 1975, p. 267). Isso é, *mutatis mutandis*, a ideia da crônica como pretextos e/ou testemunhos, na autodefinição de Saramago. O tom legal assumido por Mendes procura mostrar o cronista como parte de um processo social transformador. E ainda, paralelo à visão dos comentários circunstanciais de eventos políticos, percebe as crônicas como "uma reflexão sobre os pequenos nada, espelho límpido dos grandes males que enchem a existência desencantada do povo" (idem, p. 268). Dessa forma, segundo José Manuel Mendes, há nas crônicas políticas de Saramago o espaço para surgir um pensamento individual propulsor da consciência coletiva, como se o texto representasse um diálogo do leitor consigo mesmo, com propostas de questionamento que versam sobre a sociedade e o próprio homem.

Com relação a estudos mais pormenorizados, e munidos do distanciamento temporal que lhes permitiu enxergar o trabalho da crônica como etapa fundamental do escritor, os pesquisadores detêm-se nesse *corpus* e apresentam-no conforme o próprio autor o definira: "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." (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 53). Essa declaração veio posteriormente aos estudos aqui elencados, mas dá conta dessa necessidade de expressão que se encontra latente nas crônicas.

Cerca de uma década após Saramago findar a carreira de cronista, e já contando com a notoriedade de romances como *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, Maria Alzira Seixo produziu um estudo intitulado *O essencial sobre José Saramago* (1987), no qual aborda a obra literária do escritor até então. No que tange à crônica, chamada pela autora de "exercício", devido à disciplina e treinamento daí oriundos, extrai-se da interação com o cotidiano ocasional, do voos empreendidos ao passado e da projeções transformadoras de futuro, a articulação saramaguiana em torno de três polos - o tempo, o sujeito e a palavra - que sintetizam o conceito de Saramago como um *homo viator* (cf. SEIXO, 1999, p. 17).

A pesquisadora nota que o trânsito entre essas esferas vai sendo feito em todas as instâncias das crônicas, tanto na ideia de conteúdo, quanto na de estrutura: a) as temáticas visitadas, em sua contínua produção de deslocamento, da identidade para a alteridade, do homem para a terra, do agora para um tempo outro; b) os motivos abordados, com seus símbolos próprios que denotam a noção de travessia e incidência do tempo, como a água, o silêncio, a pedra; c) as atitudes do sujeito, em que se reitera a noção do "pessimismo sorridente", de um ceticismo na mudança de instituições e mentalidades irmanado com uma esperança latente na humanidade, "no projecto que é o sonho" (idem, p. 19); d) a forma frásica, que oscila continuamente entre o lirismo e a crítica, tendo a ironia como pedra angular que a tudo origina.

Todos os itens, ainda que aplicáveis à obra saramaguiana em geral, presentificam-se em suas crônicas, no sentido de revelar uma constante dualidade, lembrando-se do eterno no efêmero e da profundidade vislumbrada no trivial. Isso, conforme aponta Maria Alzira Seixo, anuncia-se desde os títulos das duas primeiras coletâneas, ambos sugerindo a noção de passagem e de um caminho que se bipolariza. Em *Deste mundo e do outro*, vê-se a indicação de uma interação entre um plano real (perceptível, visível) e um "outro" (pressentido, sugerido). Já em *A bagagem do viajante* a concepção de *homo viator* se elabora, mas como um ser viajante que "não é limite absoluto de si próprio (...) mas entidade essencialmente definida pelos acidentes (acessórios) que congrega no (ou para o) seu caminho" (idem, p. 20). Assim, há na conjunção destes dois títulos a formação contínua e nunca concluída de um indivíduo que vê na travessia o elemento fundamental para compreender a si e ao que o cerca: "É necessário sair da ilha para ver a ilha" (SARAMAGO, 1998a, p. 41), diria o protagonista d'*O conto da ilha desconhecida*, vinte anos após as crônicas. E acrescentando a essa visão proposta os títulos das coletâneas seguintes, nota-se, também, uma forma de viagem do cronista pela época política vivida e pensada. A imersão (e integração) do sujeito num coletivo se sugere em *As opiniões que o DL teve*, atentando-se ainda ao verbo pretérito, referindo-se a um tempo (e um mundo) passado. *Os apontamentos*, por sua vez, para além do sentido primeiro de reunião de elementos observados, há ainda a possibilidade dessas crônicas funcionarem como indicadores de algo, isto é, apontamentos de um elemento presente (ou de projeções de futuro) para chamar a atenção ao detalhe e extrair daí uma reflexão.

Com isso, o conjunto de crônicas saramaguianas, a partir das análises de Maria Alzira Seixo, pode ser concebido como o primeiro passo efetivo do escritor em construir, em prosa, um engajamento literário e político. Nos espaços cronísticos, onde "urdem esboços de narrativa e enredo, embrenhando o mais concreto acontecer em vagas e miríficas conjecturas de uma prodigiosa imaginação." (SEIXO, 1999, p. 23), a mola propulsora é acionada por acontecimentos do mundo, de toda ordem, e deflagra-se em reflexões que se multiplicam em enfoques narrativos, líricos, irônicos, acusativos. Os pensamentos do cronista, embalados por um tom digressivo que se emprestaria de Almeida Garrett, constroem-se como projetos de diálogo com o seu leitor, mostrando em suas estratégias de persuasão (seja pela aparente despretensão de uma história contada, seja pela efetivação da defesa de um argumento), a preocupação de um indivíduo cuja sapiência está em não se contentar com o triste espetáculo de um mundo injusto.

Dez anos após esse ensaio, Horácio Costa também efetuará uma investigação minuciosa do Saramago pré-romancista. No trabalho intitulado *José Saramago - o período formativo* (1997), o pesquisador dedica um capítulo sobre os dois primeiros livros de crônicas desse escritor, analisando os mecanismos textuais e temáticos que emanam dessa parcela da obra saramaguiana.

Uma primeira dicotomia destacada, e inerente ao gênero, é a ideia do "espraçamento do ser", que a crônica permitiria, aliada ao seu tom *causeur*, principalmente por sua natureza polivalente (COSTA, 1997, p.p. 87-88). Assim, partindo dessa visão dialética, percebe-se o jogo do indivíduo com o coletivo, do subjetivo imerso no objetivo, de Aion em torno de Cronos. Como complemento, na disposição das crônicas saramaguianas, notam-se

valores tão claros de auto-intertextualidade, linhas tão claras de sequencialidade temática e formal, "ecos" que se ouvem entre e dentro de cada um dos livros a partir de sinais expressos pelo mosaico das crônicas que os compõem, que o poder ao mesmo tempo aglutinativo e disseminador do fragmento, tomado como princípio de composição estética, neles se faz sentir em toda a plenitude, na extensão de sua potencialidade criativa condicionante da futura expressão de José Saramago no terreno da narrativa (idem, p. 90).

É importante frisar que a crônica, na obra saramaguiana, deve ser compreendida não como o prenúncio efetivo do romancista, mas como um momento

de ourivesaria, em que o articulista do jornal descobre-se artífice da palavra em suas faces poéticas, políticas, históricas, humanas, etc. O *constructo* das crônicas de Saramago revela o seu conjunto de preocupações estéticas e sociais, tornando cada texto um desdobramento ou uma revelação das percepções de mundo (pretextos ou testemunhos), cujo protagonista sempre é o próprio narrador do fato, o cronista em si.

Além do mosaico, outra imagem possível de se associar às crônicas é a visão de caleidoscópio: detidos dentro de um espaço fixo, um número limitado de elementos dá origem a incontáveis desenhos, por meio de um jogo de espelhos e, também, da interação necessária de quem vê. Na análise de Horácio Costa, três núcleos significantes centrais se fazem mostrar na produção cronística: a escrita memorialista; a reflexão moral do acontecer histórico-social; e a ficcionalização. (idem, p. 93) Há certa similaridade com os três polos de Maria Alzira Seixo (o tempo, o sujeito, a palavra), mas o pesquisador aprofunda-se mais em cada um desses alicerces percebidos, problematizando questões concernentes a eles e ilustrando-os com crônicas de Saramago.

É com essa sistemática que se depreende, por exemplo, que a visão cronística saramaguiana da memória ancestral ainda mantém-se no agora, isto é, o cronista empreende a viagem ao passado, mas com a clareza do presente. Produzem-se, então, evocações íntimas que se expandem a um panorama geral, alternando-se entre uma reminiscência particular resgatada (da qual "Carta para Josefa, minha avó" constitui-se como uma imagem latente dessa linha direta com as gerações anteriores, podendo-se evocar ainda "Retrato de antepassados") e vivências próprias moldadas em personagens (como o rapaz em "A aparição", ou então a Criança em "Um natal a cem anos"). No que tange à reflexão moral sobre acontecimentos, Horácio Costa percebe, também, um caminho duplo: ou se procede a uma argumentação linear, assumindo-se como um "diapasão pungente ou lamurioso" (idem, p. 96) ou então lança-se mão da ironia, com seu jogo de máscaras vazadas. Por certo que a segunda via é amplamente mais utilizada por Saramago (em que se pode destacar a crônica "Discurso contra o lirismo", ou então o contínuo exercício de despir o discurso ideológico, nas crônicas políticas das *Opiniões* e dos *Apontamentos*). E a ficcionalização, como terceiro núcleo significativo, é contemplada em seu movimento constante de ir e voltar. Ora como uma "arqueologização" (idem, p. 112) das tradições literárias - como em "História do rei

que fazia desertos" -, ora como um salto ao futuro, flertando com a ficção científica com tons apocalípticos. Por certo que as incursões ficcionais do cronista Saramago não se amparam somente nestes dois aspectos, havendo espaço para os instantâneos subjetivos pinçados do presente, nos quais se poderiam citar "A neve preta", "A ponte", "Apólogo da vaca lutadora" ou "Salta, cobarde!".

Há, na análise de Horácio Costa, outros dois tópicos que se devem apontar. O primeiro é com relação à simbiose saramaguiana com a palavra "possível". Partindo do título de seu primeiro livro de poemas (*Os poemas possíveis*), o que se capta desse termo é seu duplo e metalinguístico caminho de significação: faz-se um percurso centrífugo (o que eu posso fazer), mas também um percurso centrípeto (o que me permitem fazer). Tendo como referência o ceticismo particular de José Saramago, aliado à censura imperante durante o governo de Marcelo Caetano (1968-1974), o que se vê é a junção de uma forma de protesto do cronista com "uma espécie de 'pacto' entre escritor e público leitor, de alusão constante, que a reflexão moral do cronista medeia, à realidade social e seus avatares." (idem, p. 102). Assim, ligando o leitor à sociedade, haveria o cronista, como se fosse uma linha continuamente tensionada e que busca a melhor forma de expressar-se.

A estratégia da alusão, mencionada acima, liga-se ao segundo tópico, que é o do artifício da glosa. É por meio dela, bem como da paródia, que o cronista vai resgatando a tradição portuguesa, que lhe serviria de mote, a partir de nomes como Garrett, Bocage, Eça ou Fernão Lopes. Soma-se a isso a ideia dos "ecos", constituídos aqui como as referências (e reverências) que se imbricam na composição do escritor-leitor José Saramago.

Assim sendo, segundo o pesquisador Horácio Costa, nas crônicas estaria o *paideuma* saramaguiano (idem, p. 116), isto é, a síntese integradora do ideário em prosa desse escritor. E toda a obra que depois viria seria decorrente das questões levantadas nesses livros: o diálogo com a tradição portuguesa e com seu leitor; as preocupações do momento presente e do tempo presente; o jogo digressivo da palavra-puxa-palavra, em suma, as suas formas de expressão.

Finalizando as análises críticas, a edição nº 151/152 da revista Colóquio/Letras (1999), cujo título é "José Saramago: o ano de 1998", traz dois artigos que enfocam as crônicas do autor, numa tentativa de mostrar a obra do prêmio Nobel em sua totalidade. O que se nota, à primeira vista, é que tanto o texto de Isabel Moutinho, intitulado "A crônica segundo José Saramago", quanto o de

Adriana Alves de Paula Martins, intitulado "A crónica de Saramago ou uma viagem pela oficina do romance", captam *en passant* a produção cronística, enxergando nelas aspectos que antecipariam o romancista futuro. No primeiro texto, considerações sobre o caráter dual do cronista são feitas, sintetizando-o como um denunciante de injustiças em constante intervenção, que alia ao seu discurso um "indomável gosto de contar histórias" (MOUTINHO, 1999, p. 81). E mais além, devido ao caráter fragmentário das crônicas, analisa-se uma ambientação do pós-modernismo que já ali estaria latente. Mas há uma leitura por demais indutiva de enxergar, nas crônicas saramaguianas, o gérmen temático dos romances. Nessa orientação, por exemplo, a crônica "Os animais doidos de cólera" seria a prefiguração do mal-branco de *Ensaio sobre a cegueira*. Tirante o fato de ambos funcionarem como alegorias apocalípticas que expõem o homem como único inimigo de si mesmo, não se pode verdadeiramente notar um como gerador do outro. Conforme o próprio Saramago alertaria: "Quando eu digo das minhas crônicas que há que lê-las, porque está lá tudo, há que acrescentar que está lá tudo, menos o romancista que vim a ser." (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 52). Logicamente que há incidências: o resgate das crônicas sobre os avós ("Carta para Josefa, minha avó" e "O meu avô, também") no discurso de entrega do Nobel ou ainda nas *pequenas memórias*; ou então o "Apólogo da vaca lutadora", que aparece recontada por subhro e, inclusive, questionada em sua veracidade, em *A viagem do elefante* (cf. SARAMAGO, 2008, p.p. 114-116). José Saramago mostra-se, afinal, como um escritor profundamente intra e intertextual, contudo é temeroso julgar as crônicas como romances à espera de desenvolvimento.

No segundo ensaio, Adriana Alves de Paula Martins enxerga o Saramago cronista como um contínuo perquiridor à procura de uma identidade. Essa busca perduraria, certamente, nos romances futuros, mas nas crônicas estaria a primeira ignição das sensações de estar e fazer parte de uma sociedade. Apesar da pesquisadora, por vezes, cair na tentação de usar esses textos como justificativas de um imaginário romancista a haver, faz-se um caminho de *close reading* de algumas crônicas e extraem-se conclusões importantes sobre o processo construtivo de José Saramago. Apontando para a versatilidade da viagem (em seus deslocamentos físicos, temporais e textuais e em seu caráter inconcluso e poético), as crônicas são vistas como "exercícios de aprendizagem narrativa dominados pela busca de identidades múltiplas." (MARTINS, 1999, p. 103) e Saramago se alicerça

nesse gênero, tanto para elaborar personagens e estratégias de enredo, quanto para externar suas considerações (sociais e políticas) sobre o homem português.

1.2. Linguagem, paisagem, viagem: arcabouço teórico

Após percorrer o itinerário da crônica e do cronista Saramago, pode-se perceber a recorrência de alguns elementos e é possível elencar, entre todas as vertentes que desembocam nesse gênero e em seu caráter movediço, três como fundamentais ao ato de produção e contexto de interação entre cronista e leitor, especialmente em se tratando desse escritor. A primeira se entabula no quesito linguagem, isto é, a palavra como significação das intenções e narrativas do autor. A segunda, a paisagem, forma-se no referente, sendo a motivação (pretexto ou testemunho) da qual brotam as pinturas do artista sobre o cotidiano. A terceira, a viagem, revela-se múltipla por constituir-se como processo, como um deslocamento para uma zona instável, com o leitor como passageiro interativo. E cada uma destas possui incontáveis meandros que vão impulsionando o fazer cronístico.

Para Mikhail Bakhtin, o processo de identidade passa pelo processo de interação pelo diálogo. A linguagem seria, então, a materialidade de diferentes discursos – políticos, econômicos, culturais e sociais – e o dialogismo seria o conflito de consciências produtoras desses múltiplos discursos. O sujeito forma-se nesse meio de diversas vozes, mas, conforme aponta Bakhtin (Volochinov) em “O discurso de outrem”:

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental (...) é mediatizada para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1995, p. 147).

A isso, dá-se o nome de “discurso interior”, ou seja, a autoconsciência que molda e utiliza a teia de discursos que se imbricam. Nesse processo, dois planos contrários são produzidos: a *réplica interior* e o *comentário efetivo* (idem, p. 148). São contrários, pois enquanto o segundo delimita de modo nítido o discurso citado no discurso citante – recorrendo a elementos textuais como as aspas –, a primeira apropria-se do discurso citado, infiltrando-se nele sutil e intimamente. Ambas as

tendências são utilizadas, enfatizando-se ora uma, ora outra, constituindo-se a linguagem sempiternamente como um discurso polifônico, em que as vozes não estão delimitadas, mas sim interpenetradas.

Para dar conta desse jogo complexo de discursos, Bakhtin (Volochinov) vê meios de interação na linguagem, a partir do estilo adotado por um autor: referente ao "comentário efetivo", o *estilo linear* trata de "contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno" (idem, p. 150); ao passo que o *estilo pictórico*, ligado à "réplica interior", faz-se por "meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem" (idem, ibidem). Ambos os estilos podem ser aplicados ao contexto do gênero cronístico, dependendo da função que se quer dar ao texto. Se prevalece a necessidade de, jornalisticamente, focar e dissertar sobre acontecimentos ou declarações, o estilo linear garantirá ao leitor tanto o discurso citado quanto as considerações do próprio cronista, não se adequando à ideia de "fraqueza" supracitada, mas sim à de um conflito igualitário entre consciências, que se realiza no texto. Se, por sua vez, ocorre a possibilidade de jogo de linguagem, e se dá vazão a um tom literário, então o estilo pictórico mostra-se como uma paisagem composta por palavras, em que não importa somente o que se representa, mas também os materiais que a construíram.

A linguagem, segundo Bakhtin, estabelece-se como o terreno em que a interação das consciências toma corpo, ocorrendo uma espécie de busca pela verdade. Para o teórico russo, não haveria uma verdade única e estanque, mas sim uma procura contínua por ela, que só seria possível de desenvolver-se através do diálogo. Em considerações sobre o gênero denominado "diálogo socrático", inserido numa vertente carnavalesca, Bakhtin resgata o filósofo grego e enxerga em seu método *maieútico* a forma ideal de construir essa verdade dialógica, por dar à luz o conhecimento sem dispor de hierarquias. Uma das características fundamentais desse gênero é justamente o "acontecimento ideológico de procura e *experimentação* da verdade" (BAKHTIN, 2010a, p. 126), isso se dá pela figura de um ideólogo e suas tentativas de descobrir a verdade no e com o outro por meio da palavra. Na crônica, há a interação tanto com os discursos anteriores quanto com a figura do leitor, projetado como um interlocutor. Esse percurso, comum aos demais gêneros literários, vai funcionando como um acordo entre o cronista e o leitor (cada um com sua consciência autônoma e formada por múltiplos discursos), havendo

como ponto de apoio de ambos o referencial extraído ou sugerido do cotidiano, palco maior de todas as interações.

É do cotidiano, inclusive, que Bakhtin visualiza a grande celebração da multiplicidade de vozes em interação. Em análise da visão carnavalesca da literatura (com seus aspectos simbólicos e ritualísticos), o crítico russo elegerá a praça pública como local sem amarras, alternando a ordem dita oficial e instaurando uma forma de "segunda vida". E a própria linguagem empregada nesse espaço torna-se ambivalente e profundamente irônica, como representação de um *monde à l'envers*:

Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando (...) Em última análise, o vocabulário grotesco da praça pública (sobretudo nos seus estratos mais antigos) estava orientado para o mundo e para cada fenômeno desse mundo em estado de perpétua metamorfose, de passagem de noite a dia, de inverno a primavera, do velho ao novo, da morte ao nascimento. (BAKHTIN, 2010b, p. 142).

A crônica também compactuaria da máscara de um "Jano de duplo rosto", que concomitantemente passa por metamorfoses de gênero e tom e por flutuações de assuntos com sua aparente despretensão. Coadunando-se com a visão bakhtiniana dos discursos postos em interação, ela se torna, assim, celebração da e pela linguagem, pois o cronista constrói-se segundo a multiplicidade de vozes presentes no cotidiano, num procedimento sincrônico.

Além disso, sobre o conceito de cronotopo, o teórico russo nota que "em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional." (BAKHTIN, 1997, p. 349). Assim sendo, o jogo cronotópico constitui-se, concomitantemente, em significados temático e figurativo (cf. idem, p. 355), pois tanto o enredo produz-se e desdobra-se a partir dele, quanto efetua-se na concretização espacial e temporal de um instante singularizado. No caso do gênero cronístico, a interação entre o espaço e o tempo efetua-se na fusão de Cronos e Aion, com o cronista pinçando do cotidiano algo que transcende o espaço físico e o tempo presente, inserindo na obra a grandeza antevista pelo seu olhar.

Aliado a essa visão do pensador russo, Walter Benjamin também enxergará um diálogo possível entre discursos, passando pela questão da linguagem e sua

incorporação com as evocações da história. Nas teses do ensaio “Sobre o conceito de história”, é observado que a efetiva inter-relação entre os tempos (algo constantemente evocado no gênero cronístico, como elemento diacrônico) acontece quando se constrói a imagem do passado como a de uma experiência única, não no sentido monológico, mas como oferta de um ponto de vista individual. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 224), ou seja, é o deslocamento do enfoque do objeto história e a apresentação da visão do sujeito historiador. Ao se filtrar a paisagem pelo prisma do indivíduo – artista, jornalista, historiador –, dá-se uma abertura para um relato que engloba mais do que as grandes ações e os feitos coletivos, podendo-se penetrar também nas vidas miúdas, nos pequenos fatos que vêm a compor um quadro mais completo da inatingível realidade total.

O cronista de Benjamin será esse indivíduo que, de forma equitativa, consegue depreender as razões dos acontecimentos de diferentes naturezas, sabendo que tudo adquire importância e gera consequências. Ainda que o filósofo alemão visualize o cronista enquanto ser ligado à cronologia, ele dá mostras de concebê-lo também como sujeito além do tempo. Incorporando a essa visão histórica os postulados escritos em “O narrador”, nota-se a valoração que se dá à narrativa, em detrimento da informação:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (idem, p. 204).

Unindo-se Cronos a Aion, a informação (histórica ou jornalística) adquire uma ressonância simbólica e alegórica ao ser associada à narrativa literária. A volubilidade dessa última é vista por Benjamin como uma forma de instigar o leitor, forçá-lo, por meio da palavra que não revela, a empreender uma busca pelo sentido oculto, pela verdade sugerida. E então, novamente oscilando entre o jogo de armadilhas e subentendidos e o explícito discorrer sobre os fatos, o cronista se torna um homem do limiar, consciente de seu papel e responsabilidade enquanto construtor de um relato histórico, mas possuidor também de um toque pessoal, e parcial, de artista.

Na narrativa, a linguagem assume um potencial utilitário, isto é, tem uma motivação e uma destinação. Segundo Benjamin, isso pode consistir “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (idem, p. 200). A crônica, entendida como gênero narrativo, assume para si essa utilidade, sobretudo em função de seu leitor multifacetado. Dessa forma, mesmo assumindo diversas roupagens de tons e assuntos, o cronista mantém-se consciente de seu papel de transmitir uma ideia. Tanto ao enfatizar seu comentário, quanto ao efetuar exercícios de estilo, esse tipo de narrador pinta sua tela a partir da experiência, própria ou de outrem. Surge, assim, na síntese benjaminiana, a noção de que o embasamento do narrador (viajante e/ou autóctone) é construído a partir do seu acúmulo de experiências e leituras, e que isso deve ser incorporado ao repertório de seus ouvintes/leitores, produzindo uma amplificação do conhecimento. Em específico no cronista-narrador, satélite que orbita as esferas cotidianas e históricas, os seus “conselhos” são o meio de dotar o público-leitor de uma nova interpretação, um novo mecanismo de linguagem, ou seja, um meio distinto de experimentar aspectos da realidade.

Com uma visão que se aproxima dos ideários desses dois pensadores, Hayden White destaca os tropos como sendo ações (figuras) da linguagem que se estabelecem como desvios *de* um sentido possível, bem como *para* um outro sentido. Vendo, nos discursos, os cenários para esse processo, o crítico norte-americano vê o escritor (e também o historiador não ortodoxo) como elemento mediador de múltiplas vozes existentes e, ao mesmo tempo, consciente da sua condição de um ser subjetivo dotado de uma intenção e de uma parcialidade. E desviando-se de um conceito tradicional de história - que se pode constituir, inclusive, como um “fardo” -, White também propõe um modo de fazer a história e não de ser historiador. A diferença reside, precisamente, no fato de que o primeiro caso pressupõe uma ação, ao passo que o segundo emana uma noção de imobilidade e mera rotulação. Essa apropriação se nota, por exemplo, no texto intitulado “O fardo da história”, no qual se declara que “só uma consciência histórica pura pode de fato desafiar o mundo a cada segundo, pois somente a história serve de mediadora entre o que é e o que os homens acham que deveria ser, exercendo um efeito verdadeiramente humanizador.” (WHITE, 1994, p. 63). A ideia da reminiscência benjaminiana encontra, aqui, certa ressonância, e o cronista,

enquanto espectador atento da sociedade e de seus atores, tende a traduzir as visões e projeções num discurso que se queira provocador. O que se pode inferir dos discursos cronísticos é que procuram se constituir como relatos individuais da história coletiva, privilegiando alguns pontos de vista e alicerçando-os num estilo particular, tornando-se algumas das veredas que compõem o cenário histórico.

Ainda que as análises de White se direcionem muito mais para a elaboração de um discurso problematizador da história, encontrando na narrativa histórica um exemplo bem acabado desse resgate, ao aplicá-las na crônica moderna, deve-se ampliar o eixo presente-passado para englobar, também, presente-presente. Com isso, o ato de desafio do cronista é um tropo para um discurso que se afasta da ideologia, ou, pelo menos, que a questiona. É dessa forma que o crítico salienta o valor da literatura para um aprofundamento da história, conforme seu texto "O texto histórico como artefato literário":

As histórias conseguem parte do seu efeito explicativo graças ao êxito em criar histórias de *simples* crônicas; e as histórias, por sua vez, são criadas das crônicas graças a uma operação (...) de "urdidura de enredo". E por urdidura de enredo entendo simplesmente a codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de *tipos* específicos de estruturas de enredo. (idem, p. 100).

O termo "crônica" é entendido pelo crítico estadunidense como relato temporal, no qual se acrescentaria um processo de literariedade, tornando-se uma história (*story*). Mas, trazendo para a moderna concepção de crônica aqui construída, ela se instituiria como uma das narrativas históricas possíveis. O passado (e também o presente) ganha vida devido às cargas simbólicas que o cronista emprega ao tratar do fato histórico-social, devendo-se levar em conta o direcionamento da interpretação feita, as estratégias de codificação para elaborar tal inclinação e, principalmente, a "comparação" efetuada entre o real evocado e a ressignificação metafórica produzida na crônica.

Finalizando o percurso teórico, entende-se que as três vertentes (linguagem, paisagem, viagem) unidas aproximam-se do conceito de Roland Barthes de Escritura, isto é, do ato de imersão do escritor no próprio material escrito e a aplicação social desse percurso. O crítico francês, à roda dessa questão, nota que "escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura

afetando-se a si mesmo, é fazer coincidir a ação e a afeição, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico, mas a título de agente da ação” (BARTHES, 1988, p. 37). Vale ressaltar que a posição central que a obra assume não deve ser compreendida com o sentido de centralizadora, mas sim de congregadora. Por esse meio, institui-se um jogo dialógico, em que o texto funciona como lugar de interação, e mais ainda, como palco de atuação. O autor sendo também ator encontra ressonância na elaboração cronística, pois o cronista vive o que escreve, está presente no momento de deflagração da ideia, rege o processo de construção textual e se intromete – graças à metalinguagem – na recepção por parte do leitor.

A Escritura, então, funcionaria como a síntese da crônica nas vertentes apontadas, pois haveria no texto um deslocamento do cronista empírico para o cronista textual, como se construindo durante a leitura. Barthes enxerga no conceito de escritura, e na literatura de uma forma geral, três forças correspondentes: a primeira é o sabor, o tom melífluo da junção horaciana do *dulce* ao *utile*, a viagem do leitor por um ambiente inventado; a segunda é a utópica representação do real, que mostra a aversão da literatura à acomodação ou à rendição, e suas tentativas de formular as paisagens dos relances da realidade munidos da sua visão de artista; a terceira, como força semiótica, é o mecanismo encontrado de “jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arreventaram, em suma, instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.” (BARTHES, 2004, p. 28-9).

Em suma, o cronista torna-se o construtor de jogos, procurando, ao mesmo tempo, desmistificar a realidade e seus múltiplos enfoques e construir símbolos a partir dos seus métodos de abordagem linguística e estilística.

1.3. Os Cronos-Aion em Portugal

Após esse percurso teórico-crítico, é necessário fazer um breve rastreamento das bases de formação e consolidação do gênero cronístico em Portugal, visando a melhor compreender José Saramago como cronista herdeiro de uma tradição. Para tanto, uma visão panorâmica de aspectos textuais dos primórdios da literatura portuguesa em prosa, aliada à renovação do século XIX, pode auxiliar num maior

entendimento dessas questões. Inicialmente, na figura do cronista-mor do reinado de D. Duarte no século XV, Fernão Lopes, enxerga-se a pedra fundamental do gênero, ainda com os ecos da história dos reis e reproduzidor do discurso oficial, mas já possuidor de um estilo particular e participativo de ilustração da paisagem pretendida. No século XVII, por sua vez, diante dos malabarismos verbais e argumentativos, podem-se encontrar vozes do jogo Cronos-Aion: nos sermões do padre António Vieira, em que as metáforas mostram e escondem conjuntamente sentidos persuasivos, nos apólogos de D. Francisco Manuel de Melo, com sua forma de observadores descontentes do espetáculo do mundo da corte portuguesa, ou ainda no tratado anônimo da *Arte de Furtar*, onde os saltitos da galhofa esquivam-se do temerário caminho das unhas de roubar. E na época burguesa (sec. XIX), notam-se *As farpas* ecianas como cravos irônicos (e, de certa forma, necessários) lançados no touro apático da sociedade lisboeta.

Partindo, inicialmente, de dois dos maiores nomes da literatura portuguesa: Fernão Lopes e padre António Vieira, algo que se deve salientar é o valor desses escritores, cada qual em sua época, reverberando, inclusive, na reverência contínua que Saramago lhes presta. Se o primeiro, sendo guarda-mor da Torre do Tombo, contava com certo prestígio na corte de D. Duarte, tendo a incumbência de retratar em crônica histórica os reinados anteriores, em toda a sua pujança, valores e ações; o segundo obteria relações frutuosas de D. João IV, gozando da influência da diplomacia e do fato de ser pregador régio e confessor da rainha, D. Luísa de Gusmão. Assim sendo, ainda que no campo literário ambos efetuassem inovações de estilo e forma, no campo político havia a questão do jogo de influências devido, fazendo com que, por vezes, o discurso oficial funcionasse como eixo norteador. No panorama aqui elaborado, ainda que se detendo muito mais nos aspectos formais e nas suas possíveis correlações com a crônica moderna saramaguiana, o contexto político-social advém como ferramenta fulcral para um panorama mais amplo das intenções e motivações dos escritores.

Ao se observar o estilo do cronista medieval Fernão Lopes, nota-se a contínua construção de uma dualidade entre a História, enquanto método de resgate documental, e a Literatura, sendo forma estética de construção textual. Apesar de o próprio cronista declarar, no prólogo à Crônica de D. João I, que “antepoemos a simpres verdade que a afremosentada falsidade” (LOPES, 1993, p. 96), vendo os jogos verbais e a “fremosura” somente como desvios desnecessários da matéria

principal a ser relatada, a sua cadência verbal, a sua elaboração de personagens, as ações e os diálogos dinâmicos tornam-se elementos intensificadores de uma ilustração histórica não meramente objetiva, mas sim que tencionava o enaltecimento dos reis.

Na Idade Média, o cronista constituía-se como “um compilador que ordenava cronologicamente ('punha em crónica') anais diversos, gestas prosificadas, *estóreas* monográficas ou já integradas, sem, na maior parte dos casos, explicitar qualquer critério de escolha e fusão” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 121, sublinhados nossos). Contudo, ao invés de somente pôr em ordem uma série de documentos, Fernão Lopes acaba por tornar-se “intérprete do sentimento nacional”, conforme o denominaria Hernâni Cidade. Isso ocorre, pois ele apreende as informações como partes de um todo e procura ser um escrivão da verdade dos reinados que descreve, após intensa e minuciosa pesquisa, produzindo como fio condutor não somente os feitos do rei protagonista, embora elemento basilar de todo o texto, mas também a coletividade de todos os estratos sociais e a sua participação.

A obra fernão-lopina, em especial, encontra-se, no século XV, em posição de protocrônica, com relação ao gênero cronístico do século XX, por uma gama de fatores, dos quais se destacam quatro como principais. O primeiro, já citado, é a forma do cronista almejar ser um retratista de um tempo, enxergando-o “como de fato foi”. Conforme Torquato de Sousa Soares observa, “Fernão Lopes tem, evidentemente, uma concepção estética da História que considera como uma ressurreição” (SOARES In: LOPES, 1963, p. 35). Vê-se, então, a forma de trazer, para o presente, toda a carga simbólica e informações do passado, com o intuito de unir os tempos. É assim que se mostra a importância da justiça de D. Pedro I, ou de sua crueza com os assassinos de Inês de Castro, ou ainda a aclamação popular em torno da figura do Mestre de Avis, futuro D. João I. O cronista desenvolve seu texto num presente, e nele está fixado, mas quer transitar pelo passado por um caminho firme, com fontes certas e seguras. É o que se denota na espécie de autojustificativa que Fernão Lopes apresenta no prólogo da Crônica de D. João I:

E nós, enganando-nos per ignorância de velhas escrituras e desvairados autores, bem podíamos, ditando, errar; porque, escrevendo homem do que nom é certo, ou contará mais curto do que foi, ou falará mais largo do que deve; mas mentira, em este volume, é muito afastada da nossa vontade. *Oh, com quanto cuidado e diligência vimos grandes volumes de livros, de desvairadas*

linguagens e terras, e isso mesmo públicas escrituras de muitos cartários e outros lugares, nas quais, *depois de longas vigílias e grandes trabalhos, mais certidom haver nom podemos da contida em esta obra!* (LOPES, 1993, p. 96, *grifos nossos*).⁸

Como se vê, o processo empreendido pelo cronista assemelha-se ao de um jornalista, pois afirma que mesmo havendo uma possível contradição entre o que vai escrito e o que ocorreu, a falta seria das fontes, não do escritor, pois ele procurou angariar o máximo de versões para os fatos, pesando-as conforme fossem mais racionais. Inclusive, Fernão Lopes opta pela palavra documental em detrimento da tradição e memória do senso comum, pois é munido da primeira que se pode garantir o relato fidedigno, ao passo que a segunda estaria mais suscetível às armadilhas da “fremosura” do estilo, por ter como destinação o deleite, e não a informação.

Um dos exemplos dessa atitude jornalística *avant la lettre* está no fim da Crônica de D. Pedro I, ao defender o amor verdadeiro do rei por Inês de Castro:

E se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que el amaram, assi como Adriana e Dido e outras que nom nomeamos, segumdo se lee em suas epistolas, respomde-se que nom fallamos em amores compostos, (...) mas fallamos daquelles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade. (LOPES, 1963, p. 105).

Mas, mesmo alicerçado na mais efetiva análise documental e na pretensa fuga dos floreios de linguagem, é na literariedade inoculada em seu discurso que Fernão Lopes realiza-se enquanto cronista inovador e precursor dos cronistas do século XX. Nos lances narrativos, costurados com um descritivismo realista, constroem-se personagens e sua inserção “em intrigas, cenas e diálogos, aliando assim à largueza da epopeia a tensão do drama e a análise do romance” (SARAIVA; LOPES, 2000, p.p. 126-127). Dessa forma, o *mise en scène* fernão-lopino ganha profundidade por não somente relatar, mas vivenciar, pelo texto, o levante popular durante o cerco de Lisboa por Castela, com todo o povo clamando ao céu em prol dos portugueses, o momento antes da batalha de Aljubarrota, em que o Condestável ajoelha-se para rezar, a figura dúbia de Leonor Teles, sendo rainha e traidora do

8 Essa citação constitui-se como uma das epígrafes que José Saramago insere no livro *O ano de 1993*, algo digno de nota muito mais pelo elemento simbólico depreendido do livro do que pelo verismo descritivo, pois todo ele é envolto numa aura surrealista-apocalíptica.

reino ou ainda a dimensão quase sobrenatural da chuva que se abate sobre o Mestre de Avis em sua tentativa de ida a Sintra. Além disso, os diálogos formulados surgem como um exercício de gênero dramático, pois, segundo Maria Ema Tarracha Ferreira, eles “não só documentam a evolução do processo histórico, mas também, animados por um dito de espírito ou uma anedota, ajudam a definir os caracteres, que são geralmente apresentados em acção, revelando-se por si próprios” (FERREIRA In: LOPES, 1993, p. 35).

Conforme sugerem António José Saraiva e Óscar Lopes, essa definição pictural das Crônicas assemelha-se aos quadros de Giotto (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 129), por ordenar uma série de figuras à volta de um elemento central. Métodos narrativos acabam por alçar outros personagens, e o próprio narrador, criando diferentes perspectivas (no sentido pictórico) com relação ao rei-protagonista. Uma dessas formas é a digressão usada pelo narrador, ao suspender a cena para enaltecer ou evocar as “fremosas cousas de veer”, produzindo, além da descrição, uma subjetividade própria. Como no episódio da morte do “bom de Rui Pereira”, na Crônica de D. João I, protegendo as galés portuguesas das naus castelhanas: “Oh nobre e valente barom e verdadeiro português! De quantos entom foste prasmado, dizendo que per tua sandia ardidez, podendo bem escusar a peleja e te ir em salvo, como as outras naus te ofereciste a tão mortal perigo!” (LOPES, 1993, p. 134). Nota-se, ainda, a crítica do narrador às fontes que atribuíram ao ato de Rui Pereira a alcunha de “sandia ardidez”, ao usar a voz do “comum povo” para declará-lo salvador como Jesus Cristo. Outra técnica utilizada para a composição narrativa-pictórica dessas Crônicas é a da mudança de foco, ou seja, o narrador transita por diferentes espaços para conseguir compilar o máximo de ações envolvidas no reinado, e não somente o que acontecia próximo ao rei. É assim que a ação se desloca de D. Pedro I para o seu perseguido Diogo Lopes, ou então de D. João I para a rainha Leonor Teles e seu conluio com o rei de Castela. Algo que transita não somente entre os personagens “centrais”, mas alcançaria a própria massa popular, como José Saramago apontaria em crônica-homenagem a Fernão Lopes, intitulada “A nua verdade”:

Se é certo que [Fernão Lopes] vai contar a história de príncipes e seus vassalos, dos conluios de palácio, das grandes frases para a posteridade e das breves interjeições da raiva e da dor - também é verdade que pelas estreitas janelas da torre chegam as palavras

quotidianas e toscas dos "ventres ao sol" - massa dispersa que num momento da história se tornou lança e aríete, escudo e hora da manhã. (SARAMAGO, 1997a, p. 172).

Conforme se depreende da citação, pode-se apontar como um dos principais fatores da originalidade de Fernão Lopes a incorporação da “comunal gente” à cena, construindo o coletivo como uma personagem e levando para o nível do discurso a oralidade da língua vulgar, pois “é no povo miúdo que se encontra a genuinidade nacional, o 'amor da terra'” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 131). Com essa vibração gregária, o cronista medievo dialoga e se inspira, unindo-se ao povo através da sensação de pertencimento. Isso se pode perceber durante praticamente toda a primeira parte da Crônica de D. João I, em que o Mestre de Avis só se torna Regedor e Defensor do reino pelo clamor e incentivo da população. Além disso, o povo adquire ares titânicos, tornando-se uma única entidade compacta que se desloca:

A gente começou de se juntar a ele [Álvaro Pais] e era tanta, que era estranha cousa de ver. Nom cabiam pelas ruas principais e atravessavam lugares escusos, desejando cada um de ser o primeiro; (...) E, per vontade de Deus, todos feitos de um coração, com talente de o vingar, como foram às portas do paço, que eram já cerradas, ante que chegassem, com espantosas palavras, começaram de dizer: - Onde matam o Mestre? Que é do Mestre? Quem cerrou estas portas? (LOPES, 1993, p. 108).

Baseando-se também em estórias anônimas da cultura popular, para além dos documentos oficiais, Fernão Lopes procura pôr em interação essas duas esferas, mostrando-as como complementares. Se a face objetiva das Crônicas fundamenta-se na necessidade de dispor os fatos na sua verdade, para formar a cena dos reis portugueses, a face subjetiva se constitui por esse tom de influência terna da “arraia miúda”, mesclando-a em seu estilo e em sua forma de ver.

Na verdade, o que desponta como elemento sintetizador do estilo de Fernão Lopes é a humanidade que emana das suas Crônicas. Isso se deve por ele tomar a si o encargo de contar a história portuguesa, mostrando não somente os reis que formaram o reino, mas o povo que lhe serviu de sustentáculo. Como denominam Saraiva e Lopes: “O seu interesse vai predominantemente para a gente que se move e faz mover as coisas” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 126). É nessa concepção de movimento e de ações que o texto também fica impregnado de cores vivas, fortes e

toantes. Com relação à escritura, o que se vê é um cronista multifacetado que usa uma herança variada de tradições e estilos, indo desde o tom das novelas de cavalaria e das histórias da Demanda do Santo Graal até o da retórica religiosa empregada em sermões. Surge, então, um narrador que busca, por meio dos relatos dos reinados, mostrar o Portugal que se levanta e a beleza que provém dos feitos portugueses. Como no remembramento das duras privações de Lisboa durante o cerco imposto por Castela, dirigindo-se aos seus contemporâneos, filhos dos homens de D. João I: "Ora esguardai, *como se fôsseis presente*, uma tal cidade assi desconfortada e sem nenhuma certa fiúza de seu livramento, como viveriam em desvairados cuidados quem sofria ondas de tais aflições!" (LOPES, 1993, p. 138, *grifos nossos*). Nesse reviver em mergulho do passado, pela ilustração e dramaticidade da cena, há o alerta para o efetivo envolvimento com as gerações anteriores, para compreender a sua própria formação.

Com tudo isso, Fernão Lopes acaba por refundar o gênero da crônica medieval, por acrescentar à já existente revista dos fatos históricos a figura de um narrador que usa de tons retóricos e digressivos para melhor ilustrar o valor dos feitos passados. Alexandre Herculano, em seu opúsculo que trata dos historiadores portugueses, enaltece a força desse cronista: "Nas chronicas de Fernão Lopes não ha só historia: ha poesia e drama: ha a idade media com sua fé, seu entusiasmo, seu amor de gloria."⁹ E a sua influência nas gerações vindouras, e na crônica moderna, fundamenta-se nessa diluição poética do narrador na matéria narrada, bem como no ato de ambas as esferas contribuírem mutuamente para pintar o momento histórico. Soma-se a isso o envolvimento efetivo (e afetivo) da "vida ao rés-do-chão" das camadas populares, ampla carga simbólica que fornece, ao cronista, técnicas de mais prontamente mostrar o seu caráter coletivo e, ao mesmo tempo, dar vazão à sua visão individual.

Cerca de dois séculos após o legado de Fernão Lopes, em meio ao período barroco, pode-se notar na obra de três autores algumas estratégias de gêneros literários diversos que incorporariam, concomitantemente, a visão da "nua verdade" e o apuro de um jogo de linguagem: o padre António Vieira, com seus sermões, exercitaria a arte do convencimento por meio de argumentos ilustrativos (bíblicos ou não); D. Francisco Manuel de Melo, construindo apólogos em que visões de mundo

⁹ Disponível em: <<ftp://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/1/7/8/9/17895/17895-8.txt>> Acesso em: 30/01/2013.

contrárias são postas em interação; e o autor anônimo da *Arte de Furtar*, que por meio de um tratado com tom picaresco vai erigindo um panorama da época a partir de múltiplos exemplos de subtração do alheio.

Com relação ao padre António Vieira, o seu método parenético se diferia dos demais pregadores de Portugal e Brasil, por haver por parte dele a busca contínua por um sermão funcional, isto é, a preocupação em fazer seu público compactuar com seus argumentos e absorvê-los, ao invés de apenas construir um texto baseado todo em malabarismos verbais, como nos excessos da vertente cultista (ou gongórica) do período. O que se vê, pelo estilo vieiriano de pregar, é uma forma de *call to arms* por meio da palavra, pois, conforme enfoca Eugênio Gomes, “o púlpito sagrado, em falta de parlamento ou de imprensa, era o único órgão de grande ressonância por onde fazer vibrar ou intimidar as multidões” (GOMES In: VIEIRA, 1972, p. 09). Logicamente que o público para os sermões de Vieira não era, necessariamente, a massa popular, pois, no século XVII, eram poucos os detentores do conhecimento aprofundado (e da aplicabilidade dos ensinamentos) que o padre demandava. Falando a outros sermonistas e aos nobres de uma maneira geral (incluindo-se, por vezes, o próprio monarca), o que se construía nos textos era um mosaico de citações e exemplos, tendo como foco principal a persuasão das classes dirigentes para compactuarem com a sua linha de raciocínio.

António Vieira, assim como Fernão Lopes, também buscava a exclusão de todo texto que não trabalhasse em prol da verdade e fosse construído de forma leviana, conforme critica, no sermão da Sexagésima, as pregações em geral: “São fingimento, porque são sutilezas e pensamentos aéreos, sem fundamento de verdade.” (VIEIRA, 1972, p. 120) Seguindo as cinco faculdades da Arte retórica – invenção, disposição, elocução, memória e ação (MENDES, 1989, p. 25) – o padre vai tecendo sua tese por meio de um discurso ao mesmo tempo resgatador e inventivo. Isso porque, usando uma gama de citações que passam por toda a Bíblia (Antigo e Novo Testamento), os Doutores da Igreja e outros textos clássicos, além de elementos naturais e cotidianos dos ouvintes-leitores, o autor vai dispondo-os em seu texto conforme sua necessidade, concertando o seu argumento com ilustrações para que melhor seja compreendido e mais ativamente possa persuadir o receptor com suas razões. Tomando como exemplo os textos “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda”, com seu caráter evocatório e continuamente combativo, e o supracitado “Sermão da Sexagésima”, com sua

disposição de rosácea em torno da *ars poetica* de pregar, elencar-se-ão quatro dualidades presentes em sua obra, englobando tanto os aspectos de conteúdo quanto de forma, tornando-se fonte indireta, mas perceptível, de elementos da crônica moderna e do cronista Saramago.

Primeiramente, nota-se o tratamento dado para a elaboração de um conceito, a partir do confronto essência x sistema. Enxergando-se, no primeiro termo, o lado abstrato e, no segundo, o concreto, a via escolhida por Vieira é a de dispor sua elocução seguindo um esquema gradativo, dedicando-se à análise e sustentação de cada uma das partes componentes do todo, com uma síntese desse “sistema” argumentativo na forma da revelação da “essência” extraída do conceito. Como a leitura pormenorizada do Salmo XLIII¹⁰, no início do “Sermão pelo bom sucesso”, que se torna expoente retórico para a concepção de que Deus precisaria se compadecer dos sofrimentos portugueses impostos pela frota holandesa. Ou ainda o mapeamento de passagens bíblicas que mostram exortações que foram ouvidas por Deus – “em tudo o que me atrever a dizer seguirei as pisadas sólidas dos que em semelhantes ocasiões, guiados por vosso mesmo espírito, oraram e exortaram vossa piedade” (VIEIRA, 1972, p. 22). Assim, aponta a aceitação de Deus do argumento de Moisés (“olhai, Senhor, o que dirão os egípcios”); o arrependimento divino diante das mortes humanas no dilúvio; ou então o desalento de Josué no extermínio do povo hebreu em Hai (“Oh! nunca nós passáramos tal rio!”). Essa lista de precedentes é apresentada pelo sermonista para melhor embasar a sua argumentação perante Deus, formando uma rede interligada de ações passadas (como se fossem “jurisprudências”) que justificariam uma intervenção divina no momento atual.

Dessa forma, o meio encontrado por Vieira para atingir o cerne de uma questão posta é a sua confirmação a partir de uma série de ilustrações, como se guiasse o olhar do público de maneira cíclica, partindo de um elemento abstrato (a ideia inexplicável de Deus ter abandonado os portugueses), passando por vários exemplos concretos e verificáveis (com a Bíblia como embasamento) e tornando ao ponto inicial munidos de uma maior compreensão lógica. Sobre esse processo, Saraiva e Lopes assim o definem:

10 Atualmente, Salmo XLIV.

A essência de todas as coisas deriva de definições reais. A reflexão consiste, pois, em tornar explícitos os atributos nessa definição contidos. Assim, a natureza não é uma realidade a conhecer progressivamente através da experiência, mas sim um conjunto de essências inerentes aos conceitos, consistindo o conhecimento na análise e explicação desses conceitos (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 545).

Algo que se verifica, também, na verdadeira “dissecação” feita em torno da parábola do sementeiro, na “Sexagésima”. Após o início, em que se postula sobre o ato de sair e o ato de semear, António Vieira efetua uma análise das três bases em que se fundamenta a pregação – ouvinte, doutrina, pregador –, encontrando nesse último o motivo do pouco fruto da palavra de Deus. Surge então o esmiuçamento dos atributos do pregador, para encontrar onde estaria o ponto falho. Por fim, descobre-se que a saída é não se olhar para o sementeiro (padre), mas sim para a semente (palavra de Deus), pois ali estava, desde o princípio, toda a força necessária para a frutificação.

Simultaneamente à esfera dos conceitos, António Vieira volta-se também para a visão da Natureza, ou melhor, das pessoas e das coisas, e aí se pode enxergar uma outra dualidade: a aparência x a essência. Nos Sermões, efetua-se o trânsito do sentido literal para o figurado em fluxo contínuo, produzem-se construções metafóricas ou metonímicas entre o que se vê e o que se sugere, em suma, faz-se uma pintura alegórica, visando a fornecer ao ouvinte-leitor uma composição em, ao menos, dois níveis de sentido. Conforme aponta a pesquisadora Margarida Vieira Mendes, retomando a denominação de João Mendes de “simultaneísmo ou estética do espelho” atribuída a Vieira:

O pregador andava sempre num vaivém acomodatório entre dois universos de referência: o icônico e o real, o textual e o enunciativo. Esse vaivém, que verdadeiramente é uma sobreposição, simultânea e espacial, e não uma viagem, corresponde ao *habitus* da memória figurada (MENDES, 1989, p. 29).

Essa oscilação entre os dois campos de sentido se presentifica nas múltiplas imagens lançadas por Vieira, como das sagradas quinas de Portugal contra as heréticas listas de Holanda (VIEIRA, 1972, p. 28), ou ainda o próprio ato retórico do

padre dirigir-se a Deus, e não aos homens. Pode-se somar a isso, a longa exposição do “Finjamos”, referente a uma hipotética invasão holandesa em Salvador¹¹:

Entrarão por esta cidade com fúria de vencedores e de hereges; não perdoarão a estado, a sexo nem a idade; (...) entrarão os hereges nesta igreja e nas outras; arrebatarão essa custódia, em que agora estais adorado dos anjos; tomarão os cálices e vasos sagrados, e aplicá-los-ão a suas nefandas embriaguezes; (...) Enfim, Senhor, despojados assim os templos e derrubados os altares, acabar-se-á no Brasil a cristandade católica; acabar-se-á o culto divino; nascerá erva nas igrejas, como nos campos; não haverá quem entre nelas (idem, p. 35-7).

Há, nessa visão gráfica transmitida por Vieira a Deus – e aos ouvintes, logicamente –, o sentido primeiro da imaginação das agruras futuras com a invasão holandesa, mas também um sentido mais profundo de, por meio da palavra sugerida, impulsionar uma força de resistência que se oponha ao inimigo. Assim, ao invés de, na aparência, esse sermão funcionar somente como um longo “pedir protestando” à misericórdia divina, produz-se conjuntamente a essência de um “pedir inflamando” dirigido às nobrezas portuguesa e brasileira¹². É o que se vê, também, na Sexagésima, na etapa em que o padre discorre sobre a circunstância da voz no pregador, ao notar que, se Isaías usa a metáfora das nuvens, a voz deve ser como um trovão: “O raio fere a um, o relâmpago a muitos, o trovão a todos. Assim há de ser a voz do pregador – um trovão do Céu, que assombre e faça tremer o Mundo.” (idem, p. 115) Os símbolos produzidos por António Vieira tornam-se, então, mais do que índices de alta referencialidade, tencionando funcionar, da mesma forma, como meios de descortinar reflexos de um campo não-visível.

No campo da estrutura sermonística, além das faculdades retóricas já referenciadas na visão macro, percebe-se uma espécie de “geometria decorativa” da frase (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 547) em escala micro, ou seja, na harmonização interna dos termos, veem-se partes de uma rosácea constantemente em construção. Como dualidade tangível, pode-se apresentar o jogo desempenho x analogia, com o primeiro termo significando a noção de adentrar nos “mistérios” presentes nas

11 O nome da cidade de Salvador também é mencionado por Vieira, salientando a referência inicial ao próprio Jesus Cristo.

12 Esse jogo retórico da ironia como persuasão seria herdado por Saramago, não somente nas crônicas, mas também nos romances. Nas primeiras, em especial em *Os apontamentos*, percebe-se tanto uma exortação ao povo português, para que se engaje na luta pelo socialismo, quanto aos governantes, para que transformem as palavras em ações.

passagens bíblicas para desvendá-los, e o segundo a ideia de efetuar-se um movimento de saída para ampliar o entendimento, recorrendo a outros campos do saber. Funcionando a frase como um palco em que dialogam esses vetores, Vieira se apresenta ali como um cultista (embora criticasse tal tendência), mas possuindo a veia conceptista latente e continuamente visando à persuasão do ouvinte-leitor de suas teses defendidas.

Isso se nota com mais proeminência no Sermão da Sexagésima, verdadeira teorização sobre a arte de pregar, em que a simetria lógica elaborada desenvolve-se conforme uma semente metafórica que gerasse os galhos de uma árvore. Três são as principais forquetas produzidas no rio de palavras de António Vieira: a primeira aprofunda-se nas etapas da parábola do semeador (espinhos, pedras, caminhos, terra boa), tentando desvendar os sentidos possíveis dessa simbologia; a segunda, aproveitando-se da visão da frutificação “cento por um”, introduz a matéria do sermão – o motivo de fazer pouco fruto a palavra de Deus no momento presente –, a partir de três possibilidades (culpa de Deus, culpa do ouvinte, culpa do pregador), construindo comparações que acabam por abonar as duas primeiras; e a terceira observa as cinco circunstâncias que orbitam o ato de pregar (pessoa, ciência, matéria, estilo, voz), demonstrando, via análise bíblica, os elementos imprescindíveis a cada uma delas. Com isso, pode-se observar que, nas três abordagens, a primeira interpreta, na Bíblia, a segunda observa, na sociedade, e a terceira sente, em si mesmo, fazendo com que a composição produza o efeito de ida e volta, partida do elemento individual evocador (o “eu” que prega) e desmembramento nas inúmeras provas e associações apresentadas para sua implementação: as passagens bíblicas, que demonstram o poder da palavra de Deus e de quem a prega fielmente, como São João Batista, os doutores da Igreja, S. Paulo; ou a metáfora da árvore, como sendo a representação de todo o pregar, com as raízes fortes e sólidas fundadas no Evangelho, o tronco tratando de uma só matéria, os ramos de diversos discursos ligados à matéria precedente e, sobretudo, os frutos, finalidade e ordenação do sermão (cf. VIEIRA, 1972, p. 109).

Soma-se à concepção da geometria a visão do jogo de xadrez, apresentada no sermão como um elemento artificial e cultista, mas que se pode aplicar a António Vieira num sentido ligeiramente diverso, como apontado por Affonso Ávila:

Em vez do jogo aleatório de palavras dos sermonistas menores, a oração do grande jesuíta decorre estruturalmente como uma série de lances sobre o tabuleiro de xadrez, onde as peças são movidas a um só gesto pela impulsão lúdica e o descortino lúcido do jogador. (ÁVILA, 1971, p. 06).

Para o padre, o texto não deve ser meramente um “xadrez de palavras”, isto é, uma disposição em ordem apenas para que elas pareçam harmoniosas, mas sim um “xadrez de ações”, com a tônica recaindo sobre os movimentos retóricos do autor, inclusive antecipando os lances futuros do leitor, seu companheiro de partida, e revelando, através da coerência das ideias e coesão das frases, a evolução pretendida para a sua mensagem.

Por fim, como última dualidade vieiriana, esta referente ao estilo, pode-se enxergar um jogo lógico x sedutor, no qual o sermão assume uma ideia de doutrinar e entreter. A doutrina se dá de modo cadenciado, transmitida por uma eloquência expressiva na qual se veem “tão comuns os materiais e tão disfarçada a maquinaria interna” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 254), com cada frase (contraponto, exemplo, analogia, citação) servindo de engrenagem necessária para manter a máquina do sermão em andamento. A sedução, por sua vez, efetua-se de modo melífluo, mais por uma sutil conversa ao ouvinte-leitor do que por uma interpelação direta, pois Vieira opera retoricamente, desdobrando-se no púlpito e produzindo, no interior do próprio discurso, interlocutores para dialogar. Se Saramago declararia que “há, em tudo o que [Vieira] escreveu, uma língua cheia de sabor e de ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco.” (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 228), isso se deve à cadência harmoniosa de argumentos e imagens que o jesuíta vai encetando no sermão, o que se espelha no próprio estilo saramaguiano, trabalhado de forma a tornar-se “auditivo”.

A logicidade do estilo vieiriano ocorre por realizar o seu raciocínio em premissas lançadas para embasar a tese defendida, mas ela ganha viço por contar com elementos de insinuação. Logo ao início do “Sermão pelo bom sucesso”, o padre dirige-se ao seu interlocutor divino: “tão presumido venho da vossa misericórdia, Deus meu, que ainda que nós somos os pecadores, vós haveis de ser o arrependido” (VIEIRA, 1972, p. 19). É como se, ao método dedutivo que será apresentado, António Vieira forjasse o método indutivo (seu contrário), direcionando a visão do ouvinte-leitor para onde repousam os argumentos pretendidos. Isso se vê, pois, após a definição da tese, ocorre a interpretação do texto bíblico a partir da

ideia de que, conforme apontados nos Salmos, Deus perdoará os pecados, ainda mais se forem muitos e grandes. “Sim; e não por amor do pecador, nem por amor dos pecados, senão por amor da honra e glória do mesmo Deus, a qual quanto mais e maiores são os pecados que perdoa, tanto maior é e mais engrandece e exalta o seu santíssimo nome” (idem, p. 41)¹³. Assim, deslocando o foco dos pecados próprios, surge a conclusão do valor da bondade divina, na qual se deve fiar: “Em castigar, venci-nos a nós, que somos criaturas fracas; mas em perdoar, venci-vos a vós mesmo, que sois todo poderoso e infinito” (idem, p. 43). Como se vê, o processo dialético de Vieira obedece ao sistema de, pelo argumento oferecido em linguagem espelhada, efetuar a confirmação da tese apresentada.

Conforme definiria Affonso Ávila, a textura do estilo vieiriano

conduz harmoniosamente um absoluto ânimo de expressão, de comunicação, de convicência, que exige de cada palavra isolada ou das palavras articuladas, mesmo quando ampliadas à dimensão do tropo, uma higidez inteiriça de significado, de sentido, de verdade dentro do corpo da mensagem (ÁVILA, 1971, 13).

Vieira une as esferas da funcionalidade e da estética, aproxima o elemento prático e aplicável ao espetáculo da prestidigitação verbal. Assim sendo, os sermões vieirianos constroem-se como um gênero dúbio, em que se dispõem um estilo de lógica sedutora, uma cadência frásica que extrai do termo escolhido um leque de analogias possíveis, bem como a busca pela essência não-visível dos seres e das coisas através de tentativas de desvendamento. A crônica, e em especial a saramaguiana, tenderia a reverberar essas dualidades, por ser um caminho de linguagem ao mundo do cronista. O próprio José Saramago, em post intitulado “Ler” e publicado em seu blog *Cadernos de Saramago*, assim definiria a linguagem do tempo barroco e do padre António Vieira: “A língua então era um fluxo ininterrupto. Admitindo que possamos compará-la a um rio, sentimos que é como uma grande massa de água que desliza com peso, com brilho, com ritmo.”¹⁴ A crônica e sua dupla face, apresentando informações externas mescladas a raciocínios internos, produzindo imagens como pretextos figurativos ou como testemunhos concretos, parece guardar, na algibeira, os ensinamentos vieirianos da fluidez textual

13 Algo similar ao conteúdo do soneto de Gregório de Matos: “Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado”.

14 Disponível em < <http://caderno.josesaramago.org/34877.html> > Acesso em 06/02/2013.

descompromissada que semiculta um fundo de compromisso do artista com a interpretação social.

Como antífona aos sermões de António Vieira, vê-se na poligrafia de D. Francisco Manuel de Melo uma necessidade de transmitir experiências para seu leitor, dando à luz gêneros híbridos com cunho didático, como uma epístola doutrinal na *Carta de guia de casados*, um mapeamento histórico com evocações poéticas nas *Epanáforas* ou então seus *Apólogos Dialogais*, de afirmações sentenciosas diluídas em tom corriqueiro. No conjunto da obra meliana, o que se pode depreender é a figura de um autor constituído como um “aristocrata cosmopolita” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 473), tendo uma formação clássica em escola jesuítica, envolvimento político-militar no contexto da Restauração e uma visão social abrangente, oscilando da esfera pública à privada. Revela-se, então, uma personalidade que, para melhor observar e dar a conhecer os tipos e costumes da Corte, recorre às suas leituras eruditas e populares, bem como ao seu acúmulo de experiências empíricas.

Mesmo não havendo uma ressonância tão explícita quanto dos dois autores prévios na produção cronística saramaguiana, pode-se evocar a forma irônica e fluida do autor, sobretudo nos *Apólogos Dialogais*, construída no formato “palavra-puxa-palavra” e na qual convivem visões díspares. Esses constituem-se de quatro textos em que objetos inanimados põem-se a dialogar sobre os homens, de modo que a crítica se maquia com o inverossímil, formando-se uma forma de ficção real. Assim, veem-se relógios conversando enquanto esperam conserto, moedas discutindo com um avarento que as guarda, livros que defendem as ideias de quem os escreveu e duas fontes, uma estátua e um soldado criticando a sociedade que transita diante de seus olhos (mesmo que as fontes não os possuam). Tomando como base esse último texto, intitulado *A visita das Fontes*, percebe-se um conflito entre as visões construídas (a estátua de Apolo como o saber clássico, o Soldado como o conhecimento popular e de viajante, a Fonte Velha como o resgate das experiências individuais passadas) que passam em revista uma série de “tipos” lisboetas, além dos diálogos funcionarem a partir das falas dos seus interlocutores.

Inicialmente, pode-se ver no ideário de D. Francisco Manuel uma espécie de ponto de convergência entre dois saberes: o livresco e o popular. Da mesma forma que, n'*O Hospital das Letras*, faz-se uma visão intelectual e comparativa da obra de diversos autores (os seiscentistas Lipsius, Boccacini e Quevedo), n'*Os Relógios*

Falantes busca-se a contraposição da cultura citadina com a aldeã, a partir de objetos. Em *A Visita das Fontes*, vê-se mais claramente o embate desses saberes nas figuras de Apolo e do Soldado. Enquanto o primeiro recorre, por ser “o Livro dos Autores e o Autor dos Livros” (MELO, 1998, p. 75), aos ensinamentos dos antigos e de seus “filhos” como Tibério, Aristóteles ou Petrarca, o segundo ampara-se no que ocorrera na “sua terra”, ou no que apregoa o “nosso rifão”, repleto de ditados populares. E, mesmo de polos antagônicos, o autor os põe em diálogo, pois, como aponta o estudioso Pedro Serra na introdução aos *Apólogos*, “o que importa é a lição ou lições que se retiram dos dois arsenais epistemológicos. Daí que, em última instância sejam *harmonizáveis*. Como competência moral que são, chegam por diferentes percursos a um mesmo objetivo” (SERRA In: MELO, 1998, p. XLIX-L). A meta de ambos os personagens é instruir a Fonte Nova, utilizando-se de um tom didático, ao mesmo tempo em que o autor disfarça a própria voz nas críticas levantadas às pessoas da Corte para instruir o leitor.

Com isso, a “harmonização” interna dos discursos dialogais é elaborada como lugar de refúgio, pois o Mundo visto pelas fontes encontra-se desconcertado e sem possibilidade de correção. As ganâncias, as mentiras, os alvitres mal-intencionados, de tudo isso não há como fugir ou arrumá-los. “O enfrentamento da *crise* deve ser colocado não em termos de *superação* mas em termos de *compensação*.” (idem, p. XLV), ou seja, as três personagens-professorais orientam a curiosidade da personagem-aluna diante da Corte para que a compreenda, não para que a mude. Como se nota no espanto da Fonte Nova diante das mentiras necessárias dos governantes: “[Fonte Nova:] Pois como?! Entre Príncipes pode haver engano, ou entre Ministros tão superiores? / [Apolo:] *Fonte Nova, bem parece que sois nova! Nunca ouviste o que disse Tibério, que quem não quisesse fingir, não quisesse reinar?*” (MELO, 1998, p. 89, *grifos nossos*). Vê-se, então, essa busca não pela reforma social, mas pela conscientização do grande teatro de aparências que é a Corte portuguesa. E a melhor estratégia para defender-se acaba sendo alicerçar-se na experiência-sabedoria, pois, conforme Joel Serrão nota, ela

radica num empirismo conformado, sem inquietações, sem veleidades de teorização, sem pressentir, sequer, (...) que o experiencialismo desemboca, naturalmente, noutra coisa bem diversa: o experimentalismo, aliado à capacidade de fantasiar hipóteses. (SERRÃO, 1976, p. 55).

É como se, conforme a visão de D. Francisco Manuel de Melo, as experiências passadas (lidas, vividas, transmitidas) fossem o caminho para impulsionar a experimentação de novas formas de compreender, em um processo revivido na ideia sugerida ao leitor, responsável por recriar esses cenários imaginados¹⁵.

Dentre as maneiras encontradas para mostrar essa concepção, o autor barroco elaborou uma estrutura literária que, se não foi inovadora por suas partes, o foi em língua portuguesa pela conexão estabelecida¹⁶. Ao produzir os *Apólogos Dialogais*, está se unindo um gênero que remete às tradições gregas e orientais à forma de extração da verdade dos diálogos socráticos. Sobre o gênero apologal, ao usar a prosopopeia, o que se realiza é uma qualificação pelo emissor, isto é, esquivar-se de pormenorizar a personagem apelando para suas referências alegóricas latentes. Um exemplo é o próprio fato da Fonte Velha do Rossio “visitar” a Fonte Nova do Terreiro do Paço. À parte a inverossimilhança, o que o autor produz em seus, “antes que sonhos, delírios” (MELO, 1998, p. 35) é o realismo da voz da personagem, efetuando uma relação de sentidos figurados e segundos níveis de interpretação, com vistas a efetivar o jogo ficcional com o leitor. Como no caso do pai da Fonte Nova:

[Fonte Nova:] Ó senhora Tia, sentai-vos para aqui, muitas vezes me lembra ouvir falar em vós a meu Pai, que Deus haja, o senhor Dom Chafariz d'el-Rei.

[Fonte Velha:] Deus lhe perdoe, Deus lhe perdoe, que tantos anos serviu a esta cidade com tão ruim galardão, que jamais lhe acudiram com um ladrilho velho. São pagos do mundo. (idem, p. 38-9).

Ocorre, na fala da Fonte Velha, a fusão do *fabuloso*, em torno do pai-chafariz, com a *voz de autoridade*, denunciando o esquecimento. Dessa forma, surge o elemento ficcional, mas pontuado por uma verossimilhança dialógica, em que o discurso proferido resgata e atualiza o âmbito “real”, ocasionando o paradoxo da ficção que vê a realidade. Aí residiria o estilo meliano dos *Apólogos*, complementado por Rodrigues Lapa: “a prontidão do chiste, a rica fantasia e a observação moral da

15 Saltando temporalmente, Saramago também propõe em suas crônicas vários processos de experimentação, como verificável em “Quatro cavaleiros a pé”, em *A bagagem do viajante*, com tímidos provincianos entrando numa pastelaria de Lisboa e sentindo-se intrusos naquele ambiente (cf. SARAMAGO, 1996A, p.p. 164-165).

16 Vale ressaltar os textos espanhóis de Francisco de Quevedo e Miguel de Cervantes, que compuseram o repertório de leituras de D. Francisco Manuel de Melo.

vida e dos homens” (LAPA *apud* SERRA In: MELO, 1998, p. XI). Os objetos, diante da sociedade, enxergam-na segundo a sua constituição própria (salientando-se que, no caso do Soldado, ele antes representa o “ser” soldado do que um indivíduo), e são postos em conflito para elaborar suas consciências diante do outro. Muito mais do que uma forma do dialogismo bakhtiniano, o que se apresenta aqui é o princípio da arte de conversar despretensiosamente, rebaixando a questão didática a um detalhe do enredo.

Passando à ideia da estrutura dialogal, o narrador é apagado, mas mantém-se como uma forma de organizador implícito, que porá as personagens em interação. Desse modo, as visões de sínkrise e anákrise, elencadas por Bakhtin no gênero do “diálogo socrático” (BAKHTIN, 2010a, p. 126), sustentam esse caminho de que cada personagem detém uma consciência e a defende perante os outros. A sínkrise funciona como o próprio embate de ideias distintas diante de um mesmo objeto, e a anákrise, por sua vez, é a palavra provocando a palavra, isto é, instiga-se o outro a desenvolver seu discurso, como réplica, através da linguagem. N'A *Visita das Fontes*, são os contínuos vocativos (por vezes, injuriosos) que dão as deixas para que todas as personagens tenham oportunidade de desenvolver seu discurso. Da mesma forma, é na figura da Fonte Nova que se centraliza o desenrolar da ação, pois ela vê os tipos humanos para serem analisados, bem como interrompe as tergiversações dos demais: “[Fonte Nova:] Ora o coche já transpôs, cansado de tantas voltas, e vós não vos cansais de no-las fazer dar ao discurso acerca da razão deles. Bem seria mudarmos o propósito, aproveitando-o em outras matérias” (MELO, 1998, p. 73). Assim, pelo desassossego do diálogo, num processo dinâmico de contínuo ir e vir, muito a gosto da inquietação barroca, vai-se elaborando a ideia do conhecimento completo via conversação. É por essa estrutura de dilatação e contração, que se nota nos diálogos uma “forma informe” (SERRA In: MELO, 1998, p. XVII), isto é, um caos como ordem por decifrar, no rumo aparentemente dispersivo, mas dotado de uma criteriosa maquinaria interna.

Referindo-se à temática do *Apólogo* meliano, todo ele se configura como uma anatomia dos tipos lisboetas, passando pelo crivo das personagens desde a rainha com seu cortejo até um preso sem ninguém que lhe ampare. E a lição que fica é de que, na sociedade, a aparência oculta a essência, cabendo à aplicação de experiências prévias o desmascaramento e real compreensão das palavras e dos seres. Por essa razão, o Soldado define o Mundo como “ũa feira dilatada, donde só

vendem bem suas mercancias os chatins e charlatães, que a gritos, jeitos e visagens a inculcam, ou já aqueles que tem alguns destes que lhes convidam artificiosamente o apetite dos compradores” (MELO, 1998, p. 55). Assim como a Fonte Velha enxergaria a cidade de Lisboa como “mata espessa, donde se criam monstros de disforme malícia” (idem, p. 97). Seja pelo espaço coletivo como vitrine enganosa, seja pelo indivíduo como ser malicioso, o que se espera é a mudança de uma mentalidade alienada, como é a da Fonte Nova na primeira parte do texto. Como se vê em sua defesa equivocada: “Eu creio que o Mundo não está de todo depravado, enquanto vejo durar a hipocrisia. Esse fingimento da virtude ainda nos dá algum sinal de que ela pode valer alguma coisa” (idem, p. 54). O “fingir”, para D. Francisco Manuel, assim como para Fernão Lopes e António Vieira, é visto e criticado como os enfeites e arabescos supérfluos destinados a mascarar uma virtude inexistente. Não é o fingimento da ficção com função reveladora, mas o fingimento da deturpação por meio do rebuscamento verbal. Por isso que as demais personagens tomam para si a missão de doutrinar a Fonte Nova, impedindo-a de cair nas teias de enganos da Corte. E isso, na pena saramaguiana, traduz-se na crítica sempiterna das denúncias do muito falar e pouco fazer.

Dentre os tipos que vão se exibindo no Terreiro do Paço, todos parecem atender ao enaltecimento do parecer e obliteração do ser. Denuncia-se os contrassensos sociais de valorização do estrangeiro só por ser estrangeiro e desdém pelo autóctone. Ou então o privilégio da presença como impositação de si, nas esferas políticas e religiosas, fazendo com que seus componentes antes representem um papel ensaiado do que saibam efetivamente o que dizem. Como no caso do pretendente a magistrado ou do homem da confraria, ambos inserindo-se nos meios certos para serem vistos e lembrados. Além disso, retornando à questão do estilo cultista, criticada anacronicamente por Fernão Lopes e com afinco por António Vieira, vê-se em D. Francisco Manuel a figura dos gramáticos com ares de poeta, os “cães das boas-Letras”, vituperados pela Fonte Nova, fazendo essa uma loação de um “falar desabotoado, de sorte que as pessoas digam tudo quanto lhes faz mister sem pedir outras regras que as que lhe dá a Natureza de mão comum com a necessidade, ocasião e compostura” (idem, p. 109) Constrói-se, então, a visão positiva da fluidez do diálogo, ao mesmo tempo em que se reprovava a “sensaboria” da contagem de palavras sem uma finalidade prática e funcional.

Sendo uma crítica atemporal, os *Apólogos Dialogais* parecem obedecer a uma ilusão cinética, isto é, as personagens revelam-se num movimento parado, num espaço indefinido e indescrito. Como o crítico Giacinto Manuppella observa:

É essa ausência total do sentido da paisagem que cria na *Visita das Fontes* uma estranha atmosfera de suspensão do espaço, uma atmosfera desligada do céu e da terra, onde os pouquíssimos acenos a personagens e a coisas reais se esfumam rapidamente e se dissolvem no intelectualismo do raciocínio (MANUPPELLA *apud* SERRA In: MELO, 1996, p. XXXI).

Assim, as contínuas sugestões e indicações dos passantes feitas pela Fonte Nova funcionam, na retomada da dicotomia saramaguiana, não como testemunhos da sociedade lisboeta, mas sim como pretextos para embutir o acúmulo de leituras das personagens na estrutura dialogal produzida. Como as histórias galantes do cortesão D. Simeão da Silveira, contadas pela Fonte Velha (MELO, 1998, p. 120-1), ou os contínuos jogos retóricos de Apolo, inclusive traçando paralelos entre as pessoas e os pêssegos da Pérsia (*idem*, p. 113). Efetua-se, então, o processo divagativo como uma viagem múltipla que excede o século XVII e Lisboa (o tempo e o espaço, teoricamente), voltando-se para as eras e gerações precedentes, bem como as “outras terras” com as complementações inferidas.

Pode-se enxergar, na estrutura elaborada por D. Francisco Manuel de Melo em *A Visita das Fontes*, uma fragmentação do observador social, que acabaria por desembocar na figura do cronista moderno. Conforme Walter Benjamin conceituaria o narrador a partir das experiências que procura transmitir, o que se vê no mosaico das quatro personagens é uma junção daquele que “viaja e tem muito o que contar” com o que “viveu honestamente na sua própria terra” (cf. BENJAMIN, 1994, p. 198). Assim, a Fonte Velha constitui-se como a experiência anterior vivenciada, sendo ela “ũa das pessoas que melhor notícia tem dos costumes da terra” (MELO, 1998, p. 44). É ela que dá conselhos de ordem prática, verificados por sua própria experimentação prática. O Soldado, como contraponto, além de estabelecer-se como “guardião”, é o elemento da experiência viajante acumulada, apregoador de que “a disciplina militar é a melhor escola para se aprenderem gentilezas e polícias mais solicitamente que nas próprias escolas das Letras” (*idem*, p. 43). Faz-se, nesse personagem, um elogio da terra externa, como outra cultura alimentadora, e do senso de ordem, como configuração própria de melhor compreensão do que se

vivência. Já a estátua de Apolo, constituindo-se como uma espécie de terceira vertente do narrador benjaminiano, apresenta-se como a experiência intelectual clássica, resgatadora da cultura livresca e histórica, assemelhando-se a um mestre transmissor de ensinamentos e máximas.

Por fim, a Fonte Nova cumpre-se em função da sua insistência em tudo conhecer. Todas as demais personagens a cercam e lançam-lhe as suas experiências, mas tendem a elevá-la devido à sua ansiedade de aprender. Mesmo que ela declare, sobre os tipos lisboetas: “Entendo que os não entendo.” (idem, p. 51), essa constatação semissocrática apenas reitera a referência aos Filósofos Gregos feita por Apolo, de que “A primeira jornada da sapiência humana é desejá-la” (idem, p. 56)

Desse modo, o cronista moderno, em sua contínua metamorfose, pode assumir uma roupagem dos conselhos de experiências prévias, bem como ser o semeador de comentários de quem extrai conhecimentos de outras fontes (vividas e lidas), todavia, a pulsão maior de seu texto retorna continuamente à curiosidade, como observador do grande teatro do mundo e coletor de personagens e cenas. E a *dramatis personæ* apresentada por D. Francisco Manuel de Melo, na técnica de “ver e postular”, encontraria ressonância na crônica como a produção e surgimento de um personagem-observador que transmite a sua leitura àquele que o quer ouvir.

Finalizando as referências ao século XVII, a obra esguia e anônima *Arte de Furtar* destaca-se como elemento de tom panfletário, ao mesmo tempo em que é sátira descortinadora de hipocrisias. Apresentada como “Espelho de enganos, teatro de verdades, mostrador de horas minguadas, gazua geral dos reinos de Portugal oferecida a el-Rei Nosso Senhor D. João IV para que a emende”, o livro é um contínuo oscilar de postulados e exemplos. De caráter moralizante (adequando-se ao que ditava o Santo Ofício), o autor dirige-se às figuras de el-Rei e de seu filho, o príncipe Teodósio, como os restauradores de Portugal, tanto política quanto eticamente. Por esse motivo, a *Arte de Furtar* quer ser a chave de compreensão das corrupções e malícias que assomam as terras portuguesas, guiando os governantes na expurgação das rapinagens em todos os níveis sociais.

Superando-se a questão da autoria, já atribuída a António Vieira, D. Francisco Manuel de Melo, Tomé Pinheiro da Veiga (por certa proximidade com o estilo irônico de sua obra *Fastigímia*), padre Manuel da Costa (por uma denúncia que lhe atribuiria esse livro), entre outros, o que se sobressai na *Arte de Furtar* é uma prosa barroca

que, embora por vezes demasiado rebuscada nos floreios verbais, tende a buscar a máxima de Décimo Júnio Juvenal, “*ridendo castigat mores*”, isto é, a denúncia dos maus costumes através do riso, para que sejam fardos menos pesados e ridicularize quem os pratica. Como o próprio autor denominaria em sua protestação: “Aprestem-se todos para ouvir com paciência; e, porque trato de não molestar quem isto ler, irei tecendo tudo em forma que o curioso dos sucessos adoce o azedo da doutrina” (ANÔNIMO, 2006, p. 39). Nessa mescla de sabores, vão surgindo teatros de luz e sombras, formando-se jogos de duplos num costurar verbal cujo intento é revelar verdades e buscar moralidades pela sátira, tal como o seu contemporâneo o *Diabo Coxo*, do espanhol Guevara, ou as obras do *Diabinho da mão furada*, datadas do início do século XVIII e atribuídas a António José da Silva, o Judeu.

Visualizando na ação de furtar, concomitantemente, uma arte e uma ciência, o autor busca demonstrar a destreza necessária do ladrão, em que há arte, bem como os silogismos e derivações intrínsecas ao ato, racionalizando cientificamente. Procurando uma similaridade com as artes efetivas, ele declara: “Não perde a arte seu ser por fazer mal, quando faz bem e a propósito esse mesmo mal que professa, para tirar dele para outrem algum bem, ainda que seja ilícito. E tal é a arte de furtar, que toda se ocupa em despir uns para vestir outros” (idem, p. 43). No uso reiterativo dos termos “bem” e “mal”, refletindo a obra como um todo, o que se nota é a constatação da rapina como elemento intrínseco ao homem, a qual se deve estar protegido, lembrando-se das experiências adquiridas. Sobre a arte de furtar ser ciência verdadeira, postula-se que toda ciência possui normas certas, pelas quais se orienta, e consequências verificáveis, nas quais se demonstra seu desenvolvimento. Nesse sentido, o autor elencará e analisará (atitude essa feita sempiternamente ao longo do livro, reforçando seu caráter didático) os três princípios para que uma ciência seja nobre: a matéria que se ocupa, a regra em que se compõe e os mestres que a professam. E conclui:

Por todos estes três princípios é a arte de furtar muito nobre, porque o seu objeto e matéria em que se emprega é tudo o que tem nome de precioso. As suas regras e preceitos são sutilíssimos e infalíveis; e os sujeitos e mestres que a professam, ainda mal, que as mais das vezes são os que se prezam de mais nobres, para que não digamos que são senhorias, altezas e majestades (idem, p. 48).

Como uma forma de autojustificativa, o livro *Arte de Furtar* mostra o brilhantismo por detrás de histórias dos atos vis dos ladrões para mostrar como se prevenir deles. E assim, após a introdução desse préstimo oferecido a el-Rei, principia a lançar luz sobre os que usam as diversas unhas que subtraem as riquezas, do reino e particulares. Forma-se uma verdadeira fortuna crítica das mil maneiras encontradas para ludibriar o próprio a fim de si mesmo, usando a estética pendular de unir expressões axiomáticas a exemplos ilustrativos e embasando-se na máxima latina de *pensata la lege, pensata la malicia* (idem, p. 91).

Um dos jogos elaborados pelo autor para produzir postulados é a contraposição entre os que furtam com unhas pacíficas e com unhas de guerra. Ao observar o primeiro item, nota-se que a paz não é indicativo de prosperidade, pois ela pode carregar consigo uma série de vícios silenciosos e oportunidades de furto. Um dos exemplos são os “ladrões educados”, que pedem esmolas com potência ou maquiam sua ameaça com voz pacífica, como o ladrão caridoso que devolvia a quantia de dinheiro necessária para o assaltado chegar ao seu destino, enxergando-se nessa estirpe a malícia de aproveitar a ausência de conflito. Saindo da esfera popular e adentrando os salões da nobreza, o autor também percebe duas formas danosas de paz. Uma delas é a exemplificada pelo duque de Lerma, de Espanha, que com a estratégia de subornar um conselheiro em cada reino sabia se alguém se preparava para a guerra. Dessa forma, mesmo poupando o reino do ônus de uma guerra, vislumbra-se uma unha em cada conselheiro estrangeiro, que ganha dinheiro às custas da paz. Mas a pior paz, ao ver do autor, foi a dada durante o reinado de D. Filipe II em Portugal, ao que declara:

Alguns estadistas tiveram para si que fora grande ventura passar a coroa de Portugal a Castela, pela paz com que nos conservava sua potência dentro no reino. É verdade que não entraram cá inimigos com exércitos que nos inquietassem o sono; mas lá lavrava ao longe a concórdia inimiga e como lima surda nos ia gastando e consumindo, sem darmos fé do dano, senão quando já quase não tinha remédio. *Deus nos livre de tal paz.* (idem, p. 144, *grifos nossos*).

A partir dessa paz dilapidadora, surge então a definição de que a paz ociosa é responsável pelas piores corrosões de um reino, devendo-se investir numa forma de *pax armada* (como o apregoava Carlos V), para manter-se atento e vigilante.

Como contraponto, há a guerra, também com suas unhas. E se o autor, num primeiro momento, capta, na esfera popular, formas de furtar do alheio, não só com as pilhagens típicas no território invadido, mas também com os capitães, por meio dos subornos (peitas) recebidos para livrarem rapazes do alistamento, posteriormente muda para uma forma de tratado político marcial – até se percebendo um tom de Maquiavel –, em que principia por avisar: “declararei tudo o que permitem as leis da guerra e logo ficará claro até onde podem chegar as unhas militares” (idem, p. 153). Então, desenvolve-se uma série de tópicos referentes à guerra e suas regras: o poder necessário, e o papel do príncipe e do Papa; as causas possíveis, aplicadas em princípios de justiça; os limites a serem respeitados, tanto nos lances dos reis, quanto nas ações dos soldados. Após visualizar a boa guerra e sua subsequente boa paz, o autor volta ao tom jocoso, apregoando: “Três coisas são muito necessárias [à guerra] para a vitória e sem elas não trate da batalha, porque será vencido. A primeira é dinheiro, a segunda: dinheiro e a terceira, mais dinheiro” (idem, p. 159). Nesse elemento central, surge a tentação da milícia tornar-se malícia, o que denota a importância de se estabelecerem os parâmetros da guerra para que, primeiramente, não seja perdida e, depois, não seja em vão. A figura desse narrador-professor, então, busca diretamente aconselhar el-Rei a partir das experiências elencadas, produzindo diretrizes para serem seguidas.

Logicamente que o assunto nem sempre conta com o peso e a seriedade desse tópico, fazendo com que, em torno da *Arte de Furtar*, sucedam-se unhas tímidas, alugadas, ridículas, toleradas, ignorantes, etc. Flanando sobre cada uma, o livro vai mostrando imagens para compor os títulos dentro do mosaico maior que é a obra. Conforme observa António José Saraiva e Óscar Lopes, sobre a estrutura da obra: “Para dissimular a arbitrariedade da classificação, cada capítulo vem normalmente iniciado por uma historieta destinada a justificar o paradoxo sempre renovado, por contrastes imprevistos, da titulação” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 562). Vem, então, a ideia de expor as verdades por meio de metáforas, ou seja, os casos narrados à guisa de exemplificação funcionam como uma espécie de digressão, com o intuito de sugerir uma associação na realidade. Como o autor declararia: “Os casos que aqui referi são balas de batalha campal, que tiram a montão sem pontaria. Só digo o que vi, o que li ou ouvi, sem pesquisar autores nem formalidades mais que as que as coisas dão de si” (ANÔNIMO, 2006, p. 39). É na despretensão mascarada que reside a chave da *Arte de Furtar*, cujo conteúdo é

minuciosamente trabalhado, mas apresentado com fluidez. Mesmo assim, há momentos em que se mostra grande erudição e uma verve no tratamento dos tópicos, como no capítulo emblemático das unhas reais de Castela, em que, como um satírico João das Regras, efetua-se uma desconstrução das razões apresentadas por D. Filipe III para reaver (furtar) o trono de Portugal, ao mesmo tempo em que faz uma defesa do direito de D. Catarina, avó de el-rei D. João IV.

Um exemplo das dualidades tecidas é a distinção das unhas de fome das unhas fartas. Sobre as primeiras, referindo-se às “gazetas de Picardia”, o autor inicia por contar a história do patrão avarento e de seu criado, moradores de uma casa tão minguada quanto um cemitério. Após essa forma de desconversa, mostra-se que coisa são as unhas de fome, “que poupando furtam à boca, à saúde e à vida o que lhes é devido” (idem, p. 250). Indo além dessa verdade concluída a título de moral, o autor traça novo argumento: de que o barato pode custar muito caro. Desviando-se do paradoxo, defende-se dos possíveis críticos: “Direis que toa isto a despropósito; mas eu não vi coisa mais certa se a entenderdes como a entendo.” (idem, ibidem). E ataca com a imagem da néscia economia de mantimentos e remédios nas embarcações. Por não gastar, põe-se a perder a vida dos tripulantes e a própria embarcação com o que nela vai.

Do outro lado, veem-se as unhas fartas, comparadas inicialmente à raposa no galinheiro, que “ceva-se bem nos dois primeiros pares de galinhas que mata. E como se vê farta, degola as demais e vai-lhes lambendo o sangue por acepipe.” (idem, p. 253), ou então às sanguessugas, insaciáveis até a morte. Por certo que as unhas fartas não seriam vistas nas esferas populares, motivo pelo qual o autor produz como interlocutores os ministros de el-rei, aos quais dirige uma série de perguntas que versam sobre a opulência súbita que eles ostentam. Produzindo uma peroração que retoma as representações prévias, vão-se elencando metáforas dessa insaciedade:

Não se contentam com se verem fartos e cheios como esponjas, querem engordar com acepipes e por isso lançam o pé além da mão e estendem a mão até o Céu e as unhas até o Inferno, e metem tudo a saco, quando o ensacam, e são como o fogo, que a nada diz basta. (idem, p. 254).

Sendo o “espelho de enganos” e o “teatro de verdades”, a *Arte de Furtar* lida com uma forma oximórica, impingindo a ela uma tessitura de imagens de cores

vivazes. E as estratégias apresentadas, de entabular axiomas, produzir metáforas e desenvolver narrativas que podem complementar ou divagar do assunto proposto, são todas formadas num estilo esquivo, mas reformador. Com um pé nos clássicos e outro nas tradições populares dos reinos de Portugal e Espanha, podendo recorrer a Platão, Aristóteles, ou os doutores da Igreja, assim como os ditos populares de ladinos que declarariam: “con arte e con engañó, vivo la mitad del año; y con engañó y arte vivo la otra parte.” (idem, p. 44), o autor vaga pelos discursos. Mas, nessa leveza, surgem profundidades, afirmam-se “intuitos de reforma social e política” (MARTINS, 1972, p. 39), tendo como meta declarada moralizar o país e alertar para seus desmandos, razão possível para que o autor se ocultasse.

Uma das reformas de estilo está no modo de criticar (assim como todos os demais autores aqui elencados) uma escrita cultista, preocupada apenas com a beleza, e não com a função, ou então a publicação como mera tentativa de alimentar os brios particulares. No primeiro caso, satiriza “alguns livretes (...), desses que vão saindo à moderna e, quando os leio, bem os entendo; mas quando os acabo de ler não sei o que me disseram, porque toda a sua habilidade põem em palavras.” (ANÔNIMO, 2006, p. 34). Como antônimo, enxerga livros que “toda a pólvora gastam em dar conselhos políticos a quem lhos não pede e, bem apertados, vêm a ser melancolias de autor que, por arrufos, deram em desvelos ou, por ambição, em delírios.” (idem, p. 35). Assim sendo, desviando-se de ambos os caminhos que levariam ao abismo, o autor equilibra-se no fio tensionado de uma voz burlesca que satiriza todas as classes e todas as condutas, denunciando as hipocrisias em tom de farsa.

Após tão pedregoso caminho, feito aos saltitos da galhofa, o autor produz a síntese para a emenda definitiva das unhas: tesouras que as cortem. Nomeando a primeira como *Vigia*, pois “ladrão vigiado é conhecido e, em se vendo descoberto, encolhe as unhas.” (idem, p. 359), pede-se diretamente mercê a el-rei de que se ponha vice-reis em todas as partes do mundo em que Portugal reina, dessa forma ampliando seu espaço de visão. Se a primeira é prevenção, a segunda é punição, pois vê-se, no alistamento compulsório na *Milícia*, um meio de livrar-se dos ladrões, mandando-os às fronteiras, para usar suas unhas com os inimigos. Como tesoura final, de corte agudo, o *Degredo* é apresentado a partir de uma parábola (Dona Cobiça e a Dona Justiça), em que se conclui que “a Cobiça é a mãe de todos os ladrões e que a Justiça se lhe acanha quando não é direita.” (idem, p. 369). Há

ainda a ressalva sarcástica de uma quarta tesoura apregoada: a força. Pois defende seu livro: “Aqui tratamos de emendar e não de extinguir o mundo, além de que não haverá forças que bastem para tão grande pendura.” (idem, *ibidem*).

Mesmo sendo uma obra calcada no reinado de D. João IV e no ideário presente no Portugal do século XVII, como se nota pelas alegorias e jogos verbais e sintáticos, a *Arte de Furtar* adquire vida pelas épocas seguintes “não só graças ao seu valor como depoimento, mas também pelo brilho e pela vivacidade que o salvam da poeira do tempo e que são admiravelmente servidos pela assimilação dos recursos expressivos da linguagem oral.” (SARAIVA; LOPES, 2000, p. 562) Assim sendo, pelo uso da palavra irônica, uma voz se presentifica e monta um cenário múltiplo dos costumes e políticas da época. Similarmente, o cronista Saramago retirará, desta “Babilônia do mundo, onde tudo são confusões e labirintos” (ANÔNIMO, 2006, p. 376), a sua matéria bruta a ser lapidada. Por certo que o cronista não realiza um tratado político-moralizante em estrutura de catedral, como o autor da *Arte de Furtar*, mas vai, crônica a crônica, calçando um caminho simples e direito que conduz à consciência de si e do mundo.

Dois séculos após o período barroco e da Restauração, já na explosão burguesa e com a modernidade à porta, circulavam por Lisboa crônicas em folhetos satíricos que estampavam um diabo sorridente observando algo através de uma lente: eram *As Farpas*, publicadas entre 1871 e 1882, por Ramalho Ortigão e Eça de Queirós. Nessa publicação mensal, podendo-se notar grande similaridade com a *Arte de Furtar*, o que se pretendia era pôr “a galhofa ao serviço da justiça” (QUEIRÓS, 1946, v. 1, p. 13), pois ao se farpar a sociedade portuguesa (tanto nas esferas públicas, quanto nas privadas) conseguir-se-ia alçá-la da “pasmaceira” em que estava chafurdada. No cronista Eça de Queirós, cujas farpas foram compiladas no livro *Uma campanha alegre*, já se notam elementos a serem resgatados pelo romancista a haver, uma vez que a ironia aberta, o comentário jocoso para escancorar o que chamou de “progresso da decadência”, tudo isso se faz presente e reflete-se no narrador eciano de personagens como o Conselheiro Acácio, o Conde de Gouvarinhos ou André Cavaleiro.

Como intelectuais que questionavam a sua sociedade, Eça e seu “colega farpista” Ramalho Ortigão afirmam: “Na epiderme de cada facto contemporâneo cravaremos uma farpa. Apenas a porção de ferro estritamente indispensável para deixar pendente um sinal!” (QUEIRÓS, 1946, v. 1, p. 15). Os incontáveis

escarnecimentos e pilhérias tornam-se, então, um sinal de contestação do cenário político português do século XIX. Conforme dito anteriormente, a ilustração d'*As Farpas* era um diabrete rindo-se enquanto olhava através de um óculo, e esse instrumento, segundo análise de Annabela Rita, em seu texto *Eça de Queirós cronista*, simboliza e materializa uma

observação transformadora do real assumida nas farpas: circunscreve o a observar, detém-se nele e, por um jogo de lentes, aproxima-o, ampliando-o (...) favorec[endo] o desenvolvimento de uma atitude que o cronista insinua como caracterizada por um certo “diabolismo”. (RITA, 1998, p.p. 78-79).

Esse ar de “demônio voyeur” que emanava dos números d'*As Farpas* era devido à multiplicidade de temas que o periódico tratava e da constante ironia que havia em cada comentário feito. Os exemplos apresentados, as anedotas montadas a partir de falas de autoridades, tudo acaba por produzir, aos olhos do leitor, uma análise microscópica de pessoas públicas ou de um aspecto social português.

É através do escancaro (e, por muitas vezes, do exagero) que Eça de Queirós expunha seu ponto de vista. Para Viana Moog, o cronista “vale-se de todas as oportunidades, agarra os assuntos pelo cabelo, sempre com o sentido de mostrar quanto tudo em Portugal anda fora do espírito do tempo, quanto as suas coisas são antiquadas e mesquinhas.” (MOOG, 1966, p. 163). E essa “vitrine aumentada” da sociedade sempre se direcionava para as suas esferas mais em evidência: a política e os políticos.

A veia irônica eciana possui alguns rompantes de exagero, mas é por meio deles que as reticências presentes nos discursos políticos e jornalísticos são apresentadas em toda a sua contradição. Quando se observa a maneira de se fazer política nos idos de 1870, percebe-se que o jogo que se desenrolava desde a metade do século era “a mera circunstância de estar no poder ou de estar fora do poder. Os elementos excluídos ficavam aliados entre si pelo próprio dinamismo da exclusão e passavam a constituir a oposição” (SARAIVA, 1993, p. 420). Tomando essa premissa por base, que os partidos portugueses (Regenerador e Histórico) mostravam-se defensores do bem público na aparência, mas, na essência, tencionavam os bens próprios. Quando no poder, buscavam justificar suas ações; quando na oposição, alardeavam os desmandos que se produziam. Em meio a isso, Eça de Queirós (na Farpa número II de *Uma campanha alegre*) vem para expor a

anatomia desses partidos, ironizando a “distinção atroz”: “O partido histórico diz gravemente que é necessário respeitar as *Liberdades Públicas*. O partido regenerador nega, (...) provando com abundância de argumentos que o que se deve respeitar são – as *Públicas Liberdades*. A conflagração é manifesta!” (QUEIRÓS, 1946, v. 1, p. 40). Com um discurso com ares “oficiosos”, o farpista apresenta os dois lados da política em brigas inúteis e meramente pragmáticas. O que se desenvolve nessa crônica, assim como em outros olhares sobre os governantes, é a adequação das falas segundo o seu lugar de enunciação, independente dos ideais e posições defendidos¹⁷.

Conforme o despertar da hipocrisia nos mais variados ambientes, durante o século XIX, podem-se denominar os glosadores públicos como professores da negação, especializados na “arte da reticência, da evasiva e do silêncio diante dos fatos da vida” (GAY, 1988, p. 290). Eça de Queirós, como observador de uma sociedade que se tornava cada vez mais mascarada, denuncia-a e remove as máscaras para o leitor. Com isso, o autor pretende mostrar a sua preocupação com Portugal, e com as doenças mal-disfarçadas do país, principalmente nos seus sistemas morais, intelectuais e, sobretudo, políticos (cf. MEDINA, 2000, p. 122). O próprio Eça, no prólogo das *Farpas*, salienta para as falsas ostentações que emanam dos discursos:

Esta política infiel aos seus princípios, vivendo num perpétuo desmentido de si mesma, desautorizada, apupada, pede ainda, a uma multidão inumerável de simples, a salvação da *coisa pública*. É trágico, como se se pedisse, a um palhaço de pernas quebradas, mais uma cambalhota ou mais um chiste. (QUEIRÓS, 1946, v. 1, p. 17, sublinhados nossos).

Por meio da sátira, o cronista tece uma associação bizarra com as falas pronunciadas, da mesma maneira que, com traços literários e com elementos familiares à pena eciana, cria uma pequena linearidade narrativa para melhor exemplificar o seu argumento em face dos acontecimentos que observava.

Isso se percebe na sequência da *Farpa II*, citada anteriormente, na qual Eça mostra como se estabelece uma forma de “rotina teatral” no Conselho do governo. Quando o partido *histórico* propõe um imposto, o partido *regenerador*, “brame de

¹⁷ Algo reiteradamente usado também por José Saramago em suas crônicas políticas, em que se denuncia o uso das palavras para atender conveniências - esse aspecto será analisado mais detalhadamente na seção 2.3.

desespero (...) As faces luzem de suor, os cabelos pintados destingem-se de agonia, e cada um alarga o colarinho na atitude dum homem que vê desmoronar-se a pátria!" (idem, p. 40). E a mobilização para que tal "descalabro" não aconteça toma lugar por toda a Lisboa, e consegue derrubar o vil ministério histórico. No outro dia, quando o partido *regenerador*, no poder, tem a palavra, o novo presidente fala:

"Um ministério nefasto (*apoiado, apoiado!* – exclama a maioria histórica da véspera) caiu perante a reprovação do país inteiro. Porque, Senhor Presidente, o país está desorganizado, é necessário restaurar o crédito. É a única maneira de nos salvarmos..." Murmúrios. Vozes: *Ouçam! Ouçam!* (...) "Que entre em discussão - o imposto que temos a honra, etc. (*apoiado! apoiado!*)" (idem, p.p. 41-42).

Para concluir a sátira, o narrador mostra o centro do partido Histórico, no qual todos estão lúgubres, com a fala de seu presidente: "O país está perdido! O ministério regenerador ainda ontem subiu ao poder, e doze horas depois já entra *pelo caminho da anarquia e da opressão propondo um imposto!*" (idem, p. 42, *grifos nossos*). Assim sendo, o que se nota dessa crônica com certo teor narrativo é a justificativa de cada partido perante o seu lugar no cenário político. Mas o autor o faz de modo a evidenciar o detalhe que torna a cena igualmente torpe e irônica ao seu leitor. Finalizando com uma máxima sarcástica que poderia justificar o assunto da crônica, confessa: "Com divergências tão profundas é impossível a conciliação dos partidos!" (idem, *ibidem*).

Os leitores, ao tomarem consciência desse ponto de vista, descobrem (nas duas acepções do termo) a máscara das personalidades públicas. E os recursos estilísticos utilizados nessas crônicas confirmam a ideia, apontada por António Ramos de Almeida, que Eça "verificou que a melhor maneira de lutar com os cabotinos não é falar-lhes a sério, mas lançá-los às feras do ridículo" (ALMEIDA, 1945, p. 269). Seu diabrete de óculo não se cansa de perceber os detalhes mais obtusos e recônditos dos políticos e transformá-los em caricaturas, justamente para escarnecer e fazer seus leitores rirem-se deles também.

Os discursos proferidos oficialmente, e desconstruídos pelas *Farpas* evidenciam como a política é vista por Eça: "Como um ócio organizado, útil apenas para quem o exerce, ridículo aos olhos do espectador crítico; um mundo burlesco." (MEDINA, 2000, p. 151). É pelas caricaturas hiperbólicas de pessoas públicas (como

o deputado Sr. Barros e Cunha, na *Farpa* XXI - "Oito razões por que se não reformou a Carta", emocionado ao gemer de uma guitarra) que o cronista Eça de Queirós conscientiza seu leitor através do humor e do riso. Expõe os representantes do povo como pessoas interessadas apenas em si e em seus ganhos, e que não conseguem justificar-se a contento sobre as suas atitudes.

O que se percebe, diante das galhofas feitas, é que elas também escondem um fio de melancolia do próprio autor. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, "a melancolia é a doença do alegorista, porque a meditação alegórica é própria do enlutado" (ROUANET, 2007, p. 231), e Eça cria, nas *Farpas*, alegorias recheadas de ironias para desviar-se das tristezas que as cenas políticas vistas lhe inspirariam. Como o autor deixa transparecer na conclusão da *Farpa* VI, dirigindo-se ao corpo da Câmara, após passá-la a pente-fino: "Achais estas páginas cruéis? Pensais que não nos dói tanto escrevê-las como vos dói o lê-las? Pensais que é com espírito alegre, e a pena ao vento, que levantamos um por um, diante do público, os farrapos da vossa decadência?" (idem, p. 61-2). Mas Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, nas *Farpas*, recorreram ao humor, ao achincalho de uma sociedade torta para fazê-la acordar, pois pelo escárnio o leitor mais atentamente vê as informações que lhe são apresentadas, e descobre padrões antes não vistos. Como Rita salienta: "O riso é o efeito imediato e mais evidente visado pela série. No entanto, o cronista busca outra repercussão mais mediata: uma reacção socialmente transformadora, consequência da emocionalidade afectada" (RITA, 1998, p. 162). Para os cronistas, a justiça se efetiva quando a sociedade, e as partes que a compõem, descobrem como podem ser ridículas e tortas as ações e discursos que a sustentam. Pedem aos leitores que, assim como eles, tornem-se descobridores, decifradores e intérpretes dos acontecimentos. E é a partir disso, que uma nova forma de ver se principia, mais crítica e mais consciente.

Funcionando como uma espécie de sintetizador dentro do panorama aqui traçado, o cronista Eça de Queirós produziria um retrato de sua época, preocupado em notar a "nua verdade" conforme Fernão Lopes, embora com as cores carregadas do sarcasmo e com um tom denunciador. Da mesma forma, tomando um tema em cada crônica e desenvolvendo-a a partir da citação e da exemplificação, tal António Vieira, ele vai dissecando o mundo burguês e sua deterioração. Possuindo, ainda, no campo intelectual, um amplo conhecimento das tradições, sobretudo oriundas do Iluminismo, Eça se preocuparia, assim como D. Francisco Manuel de Melo, em

produzir o “deleitar ensinando/ensinar deleitando” horaciano, arquitetando o chiste para construir a visão consciente. Por fim, resgatando a *Arte de Furtar*, espécie de protofarpa, o jogo metáfora-metonímia na escrita eciana vai sendo elaborado como uma forma de achar caminhos de sugestão e nomeação, para, mais do que retratar captar a realidade do seu tempo, inserir no relato um ideário de imagens particulares do cronista, tencionando melhor atingir o seu leitor.

Dessa forma, a produção cronística do século XX deve a Eça de Queirós o fato de atualizar o gênero, tornando-o a mistura de Jornalismo e Literatura, com ares de fugir à ordem, mas mantendo-se centrado na função dos comentários de seu autor. E José Saramago, em sua atuação como cronista, torna-se herdeiro de toda essa tradição de visualizar a História (passada e presente) e retratá-la conforme o estilo subjetivo de quem escreve. Além disso, o desenvolvimento da escrita irônica, do exemplo desmascarador, do escrutínio dos pronunciamentos oficiais torna-se uma tônica evidente nos apontamentos políticos saramaguianos, mas ampliam-se a todo o seu *constructo* literário, uma vez que o foco revelador/questionador pela palavra, herdado da estética conceptista barroca e da sátira queirosiana, espalha-se como método de desassossego.

1.4. Em oito anos, passou-se mais de um século

Após essa visão retrospectiva dos elementos cronísticos que se podem vislumbrar em escritores da literatura portuguesa, é necessário compor o terreno histórico em que se deu a batalha campal de José Saramago como cronista. Em um período relativamente curto (1968-1975), Saramago contribuiu em quatro jornais diferentes¹⁸ e presenciou mudanças profundas na política e na sociedade portuguesa. Inicialmente, trazia consigo a angústia do imobilismo, idiosincrasia própria de um comunista vivendo sob o jugo de uma ditadura, como um Inverno pesado que durou quarenta anos. Diante da queda (figurada e literal) de Salazar, em 1968, principia a atividade de cronista no florescer da Primavera marcelista, desviando-se dos espinhos camuflados, mas também lançando suas estocadas. Vem o 25 de Abril de 1974, em que os cravos dissipam as névoas passadas e dão mostras de uma renovação em prol do socialismo, mas o jogo perigoso de setores

¹⁸ Como cronista do suplemento literário: *A capital* (1968-9) e *Jornal do Fundão* (1971-2); como editorialista: *Diário de Lisboa* (1972-3) e *Diário de Notícias* (1975)

das Forças Armadas, além dos embates entre partidos políticos culminariam no “Verão Quente” de 75 e no posterior “Outono Escaldante”, encerrando-se com o golpe (ou contragolpe) de 25 de Novembro de 1975. Nessa dança das estações, Saramago vai elaborando seu tom de inconformismo numa mescla de esperança e temor, tendo como norte a busca por uma conscientização dos leitores e, como bússola, a palavra interpretativa, num constante trânsito do lúdico ao denunciativo, do retórico ao ficcional.

Desde 1926, quando a chamada Revolução Nacional destituiu a Primeira República e deu início ao Estado Novo, até 1968, quando o principal baluarte do regime tomba, Portugal esteve imerso em opressões, tolhimento de liberdades e isolamento internacional. António de Oliveira Salazar, nomeado primeiro-ministro em 1932, foi quem personificou a figura da ditadura portuguesa, e, após quase quatro décadas, a simbiose entre ele e o País tornou-se algo natural. Segundo Filipe Luís, sob a tutela de Salazar, “o medo, a cunha, o favor, a inveja, a dissimulação o desenrascanço, a mediocridade, a intolerância, o fatalismo, o saudosismo e a desresponsabilização tornam-se características nacionais que lhe sobreviverão décadas.” (LUÍS, 2008, p. 25) Resumindo-se numa palavra, essa época foi pautada pela inércia, e Salazar procurava todos os meios de torná-la uma constante nacional, incutindo no povo português essa tendência para a estagnação. Indo na contramão da proverbial “ousadia lusitana”, o ditador misantropo nada faz e não permite que se faça. Conforme ele próprio declararia em entrevista: “Não quero fazer pagar ao meu País o elevado custo de transformações cujo valor está ainda por demonstrar” (SALAZAR *apud* CARVALHO, 2008, p. 29). A tudo vê incertezas e, mesmo considerando, retoricamente, o imobilismo como “terrível”, “trocá-lo pelo caos é pior”. Essa tendência ao “Portugal se mudou-se” (como se conta no anedotário de Salazar) vai refletir-se em cheio na imprensa e no papel do jornalista. O governo, personificado na superintendência dos Serviços de Censura, suprime, corta, apaga e filtra, com sistemática paranoia, qualquer informação que pudesse “perturbar a ordem política e social”, desviando-se das diretrizes do regime. Essa triagem da informação caracterizaria a primeira fase da relação censura-imprensa. A partir da década de 50, atribuiu-se também à Comissão de Censura, para que se passasse a impressão, sobretudo ao próprio povo português, de um país coeso e uniforme, impunha-se aos jornais a necessidade de construir um “bloco de opinião nacional” subordinado aos interesses do governo, com o intuito de “forjar o ‘espírito

nacional” (TENGARRINHA *apud* BAPTISTA; CORREIA, 2007, p. 47). Ao se impedir que o jornalista trabalhe livremente em sua produção, tende a ocorrer a frustração ou de ver os cortes em seu texto ou de, caso tenha rebuscado a ideia de tal forma que a censura não o perceba, não ser compreendido plenamente pelos leitores. Tem-se, então, o reinado entediante do “Realizou-se ontem...”, no qual o jornalista é um mero funcionário-engrenagem, que deve preencher o *lead* e deter-se à superficialidade exigida.

Com o advento da substituição de Oliveira Salazar por Marcelo Caetano, Portugal vê-se diante de uma bifurcação, sendo rodeado de grande expectativa. Ou se prosseguia com o regime de extrema-direita, ou se ensaiava uma abertura. O que o novo primeiro-ministro fez foi deixar transparecer que andaria com um pé em cada caminho, como pregava a sua expressão de efeito: “evolução na continuidade”. Como José Hermano Saraiva caracteriza o período,

a *continuidade* pretendia tranquilizar a camada mais conservadora, que via no imobilismo a única proteção contra as ameaças que de todos os lados espreitavam o regime; a *renovação* dirigia-se aos que pensavam que a II República, privada da base fundamental que tinha sido a autoridade pessoal de Salazar, só por uma política inovadora, corajosa e ousada poderia manter-se. (SARAIVA, 1993, p. 543)

Mas, em política, esses caminhos vão se afastando progressivamente, de modo que logo Marcelo Caetano viu-se perdido na própria rede de discursos. E talvez a esfera que mais tenha sofrido com essas adversidades foi a imprensa. Como Daniel Ricardo salienta, a estratégia de Caetano consistia em prometer aos elementos moderados do regime e da oposição a liberdade de imprensa para depois de “um período de transição”, mas, simultaneamente, tranquilizar os mais conservadores, sugerindo que tal só aconteceria quando acabasse a Guerra Colonial e o Partido Comunista (RICARDO, 2008, p. 42). Com isso, o regime procurava acalmar os ânimos, pois o período de abertura chegaria afinal, porém somente quando as questões mais periclitantes envolvendo a sustentação do governo, como a guerra de Portugal contra a independência das colônias africanas (sobretudo Angola e Moçambique), também chamada de Guerra do Ultra-Mar, e os partidos oposicionistas, sobretudo o PCP, tivessem um resultado favorável a si. Por esses abrandamentos políticos no campo dos discursos, o governo de Caetano ficou conhecido como “primavera marcelista”, justamente por apresentar um tom

ameno em sua superfície, sendo apenas flores e ornatos para as intenções de nada mudar.

Uma das ações que denotaria essa pretensa modificação foi a troca do temido nome da superintendência dos Serviços da Censura por um eufêmico “Exame Prévio”, no que tange à imprensa portuguesa. Todavia, sob alguns aspectos, a Lei da Imprensa marcelista acabaria sendo mais opressora do que a salazarista, pois as penas imputadas aos jornalistas estendiam-se aos diretores, chefes de seção e até tipógrafos, surgindo então uma forma mais eficaz de censura: a interna. Dessa forma, as possíveis subversões dos textos jornalísticos encontrariam armadilhas em cada etapa, fazendo com que uma desconfiança nos companheiros de edição fosse uma constante. Logicamente que isso não se configurava como um *Huit clos* sartriano, pois havia resistências e subterfúgios para desviar-se das censuras do regime e das internas. Dentre elas, pode-se ver a utilização dos suplementos culturais, que se constituíam, “na medida em que a Censura o permitia, espaço de debate e de resistência, de algum modo substitutivo de um combate político que o fascismo não permitia, e que só era possível na luta clandestina ou semilegal.” (BAPTISTA; CORREIA, 2007, p. 36). Dessa forma, nomes como Maria Teresa Horta, José Régio, José Cardoso Pires e o próprio José Saramago produziram textos em que a despretensão mascarava uma forma de resistência ao regime.

O governo de Marcelo Caetano durou 6 anos (1968-1974), e durante esse período vários reveses se intensificaram e acabaram por agravar a situação política de Portugal. Um dos pontos de ruptura foi a emigração portuguesa (entre 1961 e 1973, cerca de 1,4 milhões de trabalhadores saíram do país), mas, em complementação, Álvaro Cunhal, no livro *A revolução portuguesa - o passado e o futuro*, analisa que “a crise do regime manifesta-se em quatro aspectos fundamentais: o agravamento e deterioração da situação económica, a guerra colonial, o crescente isolamento interno e o crescente isolamento internacional.” (CUNHAL, 1994, p. 74). Com isso, o sucessor de Salazar podia concluir que o regime fora corroído por suas próprias sufocações, e já pressentia o terreno preparado para um golpe de estado, que já se achava em ebulição.

Foi nas Forças Armadas – FA – que se deu o primeiro passo efetivo rumo à Revolução. Devido a Decretos-Lei assinados pelo governo de Marcelo Caetano, que, visando aumentar rapidamente o quadro de oficiais para a Guerra Colonial

(contra a libertação das colônias de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau), diminuiu o período de curso de formação de quatro anos para um, fazendo com que os Capitães se sentissem injustiçados. Ao perceber o erro, o governo ainda tentou acalmar os ânimos com um substancial aumento de salário. Mas os militares não voltariam atrás, como se nota num texto intitulado “O Movimento, as Forças Armadas e a Nação”:

Não é com medidas apressadas, destinadas a abafar as vozes discordantes e a atenuar o crescente descontentamento dentro das F.A., que o poder político conseguirá colmatar a brecha que se abriu funda e dolorosa na consciência da maioria dos militares. (AMORIM et. al., 1974, p. 43).

Isso, unindo-se à própria questão da Guerra do Ultra-Mar em si, tema que consternava toda a população portuguesa, gerou, por fim, a bola de neve que culminaria na avalanche da Revolução dos Cravos. Ela se inicia nas primeiras horas da madrugada de 25 de abril de 1974 e eclode em todo o País. O Movimento das Forças Armadas (MFA) vai ocupando gradativamente, em Lisboa, as principais instituições político-militares, de comunicação social, e institui um cerco ao edifício da Guarda Nacional Republicana, no Largo do Carmo, onde se encontravam o Presidente da República, Américo Tomás, e o Primeiro-Ministro, Marcelo Caetano. Apesar dos constantes pedidos das FA para que a população permanecesse em suas casas, uma multidão sai às ruas e participa dos últimos respiros do fascismo português. Pode-se notar, sobre a rendição de Marcelo Caetano:

Populares encheram completamente o largo, alguns subindo para as árvores e muitos tomando lugar nas próprias viaturas militares. A tensão e o nervosismo aumentaram à medida que engrossava a massa humana. Os militares veem-se em dificuldades para conter o entusiasmo popular. (idem, p. 29).

Como um todo, a população de Lisboa, funcionando como reflexo de Portugal, une-se aos Capitães de Abril (alcunha pela qual ficaram conhecidos os militares que depuseram o regime fascista), enquanto os ex-governantes vão se entregando sem resistência à Revolução feita. Por esse motivo, pelo levante popular que acompanhou o golpe, e pela ausência de confrontos, todas as ações tendo os

cravos por adorno, tornando-se a flor-símbolo do movimento, o 25 de abril chamou-se a Revolução dos Cravos.

Após a explosão emotiva dessa data, o País deveria tratar de seu futuro, que começaria logo naquela noite. É criada uma Junta de Salvação Nacional – JSN, composta pelos militares, e o general António de Spínola assume como Presidente. E a quem caberia concretizar a Revolução? Para José Hermano Saraiva,

a tese maioritária, que desde o início foi assumida pela JSN, era a de que era à Nação que competia dizer a lei em que queria viver. Para isso, deviam ser feitas eleições e designada uma Assembleia Constituinte que, em plena liberdade, ditasse a lei básica do país. Muitos militares do MFA não pensavam assim: a hierarquia militar era para eles o escrínio dos essenciais valores da Nação e, portanto, o árbitro dos destinos nacionais (...) O Partido Comunista tinha outra visão: a vanguarda responsável pela consciência autêntica era a classe operária, que o PC representava. (SARAIVA, 1993, p. 547).

Em meio a todos esses caminhos abertos para o destino político de Portugal, o que se percebe, durante todo o ano de 1974 e o seguinte, é uma constante luta de poderes, envolvendo a esfera militar e, sobretudo, os partidos políticos. Spínola tenta construir um governo populista, mas mostra-se ambíguo em várias de suas ações, como a sua reticência em acabar com a Guerra Colonial ou a proposta de acabar com a comissão Coordenadora do MFA, centrando-se os poderes, oportunamente, na figura do novo governo. Isso acaba deteriorando a sua figura, culminando no malogrado golpe de 28 de setembro, em que o apelo de Spínola à *maioria silenciosa* (as massas populares) para manifestar-se pró-governo não produz a repercussão esperada. Paralelamente, e durante todo o Processo Revolucionário em Curso - PREC, seis governos provisórios se sucederão até 11 de Novembro de 1975, mesclando militares e civis, que tentavam restituir uma estabilidade ao país.

Como aponta a historiadora Maria Inácia Rezola, uma ruptura acontece no “Verão Quente” de 1975, “momento em que é óbvia a crise de direção do MFA e as suas contradições internas no plano programático-ideológico. Será sobretudo a partir de então que forças político-militares e movimentos sociais ganham novo impulso e espaço na cena política.” (REZOLA, 2007, p. 112) Os cabos-de-guerra instaurados a cada novo governo que assume têm como diretriz primeira a instauração do socialismo em Portugal, mas cada partido (como o Partido Comunista Português –

PCP, o Partido Socialista – PS, ou o Centro Democrático Social – CDS) adquire a sua visão particular sobre como será esse socialismo. O que se pode notar é que, após a eleição dos deputados da Assembleia Constituinte (25 de abril de 1975), em que o PS, sozinho, conquistou quase metade das cadeiras, cavou-se um fosso na ala da esquerda, entre ele e o PCP, com ofensivas de lado a lado em gradativo crescimento. Um dos casos mais emblemáticos, e deflagrador simbólico de todo o Verão Quente, é o da demissão de Raul Rego da diretoria do jornal *República*, alegando-se ter transformado o periódico num órgão oficioso do PS.

O Partido Socialista passa a acusar o PCP de semeador de conspirações e ataques à própria autonomia dos indivíduos e da nação, atribuindo a ele a responsabilidade pela demissão do diretor do jornal. O Partido Comunista rebate apontando uma inclinação centrista às ações do PS. Nesse último mês de PREC, designado pelo *Jornal Novo* como “um manicómio em autogestão” (idem, p. 239), faz-se o “Outono Escaldante”, isto é, ocorre tanto uma cisão entre os partidos políticos, quanto na própria cúpula militar do Conselho da Revolução, fazendo com que a instabilidade e nebulosidade da Revolução desenvolva-se num crescente até o incerto 25 de Novembro de 1975. Essa data marca a deflagração, a partir de uma hipotética ameaça de golpe de tendência comunista, de um contragolpe em antecipação, pondo fim à tentativa de implantar-se um regime de esquerda socialista em Portugal, adquirindo-se muito mais a feição de um governo de centro.

Passando à esfera da imprensa pós-25 de Abril, uma vez desvencilhando-se do “Exame Prévio” do Estado Novo, os jornais assumiram-se abertamente, durante todo o PREC, como veículos não somente informativos, mas também opinativos. Por esse motivo, pode-se melhor compreender as acusações de parte a parte na celeuma do caso *República*, principalmente envolvendo a questão de liberdade de imprensa. Por outro lado, no *Diário de Notícias*, como salienta João Figueira, estudioso dos periódicos portugueses do período:

embora fosse e se assumisse um veículo preponderantemente informativo, ou seja, as notícias eram a principal matéria-prima do seu trabalho, isso não significava a ausência ou secundarização do comentário ou da opinião. Pelo contrário, o jornal não dispensava de dar ao leitor a sua interpretação sobre as matérias que tratava. (FIGUEIRA, 2007, p. 96)

José Saramago, durante o ano de 1975, trabalhou como diretor-adjunto do DN, assinando uma coluna chamada “Os Apontamentos”. Como afiliado ao PCP, Saramago compartilha da visão ideológica do partido, e as orientações jornalísticas do DN, ainda que indiretamente, também se guiavam por essa diretriz. Por isso, as notícias acabavam por pender para um dos lados, enaltecendo algumas figuras (como o primeiro-ministro dos Governos Provisórios de II a V, Vasco Gonçalves, o MFA ou o PCP), enquanto denegriam outras (como o PS e seu líder, Mário Soares). E essa forma de fazer jornalístico mostra que “a ideia de vanguarda e de entrega ao espírito revolucionário que Luís de Barros [diretor] e Saramago defendem para o DN (...) não condescende com a prática de um ‘socialismo doméstico’ – hoje dir-se-ia *light*.” (idem, p. 99). Isso é observável nas crônicas saramaguianas pela defesa da Revolução e a constante “chamada à ação” para seus leitores, ações que o próprio momento histórico incentivava.

No período conturbado que foi a passagem da opressão salazarista e marcelista à impressão de liberdade revolucionária em construção, pode-se notar a crônica como espaço privilegiado de observação. Cronistas como José Saramago tornam-se mais do que testemunhas oculares, mas despem-se da pretensa objetividade jornalística e inserem um elemento subjetivo, responsável por conferir um mais aprofundado meio de interpretação da realidade. Conforme Jacinto Ferreira, diretor do jornal *O debate* na década de 60, declara:

Não se pode chamar jornalista a qualquer homem que escreve em jornais. O verdadeiro jornalista é só aquele que está habilitado, pelo seu saber, pela sua arte, pelos seus dotes de escritor, pela sua cultura enfim, a tratar e a desenvolver prontamente qualquer assunto, qualquer caso, qualquer questão, seja de que natureza for, que porventura surja na tela do debate. Este e só este é que pode merecer o nome de jornalista (FERREIRA *apud* BAPTISTA; CORREIA, 2007, p. 89).

A definição, extraída do crítico literário Saint-Beuve, ganha contornos mais expressivos na utilização da palavra cronística/jornalística feita por Saramago. Isso ocorre devido à sua fala de múltiplos tons, louvando a poeticidade presente numa couve portuguesa ou então criticando a “pasmaceira” do muito discutir e pouco fazer presente nas esferas políticas. Se os assuntos são infinitos, o tema pensado por Saramago permanece um só, em todas as suas crônicas, concretizado na epígrafe do seu futuro romance *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver,

repara.” (SARAMAGO, 1995, p. 09). O cronista vaga pela cidade e pelos discursos, procurando deflagrar a chama da inquietação nos leitores através do seu texto, conforme se verá nas análises dos capítulos seguintes.

II - Linguagem: leitura, ficção, ironia

Nesta primeira esfera de análise, os três itens elencados contemplam as principais abordagens que José Saramago desenvolveria em sua produção cronística, no que tange ao seu relacionamento com as palavras. Inicialmente, com a leitura, isto é, com a “bagagem” desse viajante, notam-se as referências (e reverências) feitas pelo autor em busca de uma conexão íntima com a memória cultural. Esse movimento mostrar-se-ia como uma constante na estética saramaguiana como um todo, seja resgatando diretamente vultos da literatura, seja insinuando-os de maneira diluída em seu texto.

Posteriormente, e pensando-se que as crônicas poderiam também ser alcunhadas de “laboratórios de estilo”, Saramago faz juz à fluidez do gênero crônica, macerando gêneros textuais diversos (como o conto de fadas, a receita, a carta, o discurso) e polvilhando-os na malha do texto cronístico. Assim, ao se encarar o estilo empregado também como um instrumento de significação, nota-se o trânsito celebrado na escrita saramaguiana, mesmo nos romances, de perceber a obra como um campo aberto e movente de linguagens.

Por fim, aliando-se ao estilo, observa-se uma espécie de catalisador da escritura de José Saramago, que é o elemento da ironia. O tom conscientemente inserido de ver um caminho alternativo de entendimento nas palavras configura-se, nas crônicas, como uma máscara que se dá a perceber ao leitor, propondo uma leitura mais analítica daquilo que a “face neutra” revela escondendo.

2.1. A crônica canônica: lá e de volta outra vez

Ao se construir a *persona* literária de José Saramago, deve-se levar em conta os alicerces nos quais ela se fundamenta, isto é, as leituras que comporiam a sua bagagem. Por certo que não se pode precisar uma linha reta derivativa, em que pretensamente uma determinada obra geraria em Saramago um “produto”. Ainda que o cosmos Fernando Pessoa esteja imerso em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou que Luís de Camões seja personagem em *Que farei com este livro?*, os ecos dessas leituras compõem o todo da obra saramaguiana e não ficam restritas a um livro isolado.

Nos diálogos com Carlos Reis, José Saramago aponta a ideia de que “ninguém escreve se não leu” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 34). Embora um truísmo, isso funciona para o autor como o reconhecimento de que ele não compõe a sua voz separada dos outros discursos, mas que os embute em sua própria escritura. Isso se percebe, seja na obra ulterior, seja nas crônicas, como a contínua referência reverente aos autores que o guiam enquanto leitor. Nas crônicas, contando com o caráter fluido que lhes é inerente, efetua-se um duplo movimento das leituras evocadas: faz-se um resgate aos nomes que compõem a cultura portuguesa (o movimento do ir); e presentifica-os, na construção do texto, a partir das sugestões lançadas ao leitor (o movimento do voltar).

Daí se depreende a busca de Saramago pela autoafirmação, de si e do leitor, como se nota na crônica “Ir e voltar” (BV)¹⁹: “Gostaria bem de saber, por exemplo, se o povo português se sente realmente herdeiro de Bartolomeu Dias e de *Gil Vicente*, de Afonso Henriques e de *Luís de Camões*, de *D. Dinis* e de *Fernão Lopes*.” (SARAMAGO, 1996a, p. 160, grifos nossos). A identificação e diálogo com os “nomes fortes”, canônicos, históricos e literários, torna-se, portanto, a primeira tônica da esfera da linguagem: o cronista imerso em águas passadas.

Esse mergulho nos textos, esse beber outras vozes acontece, de maneira evidente, em crônicas saramaguianas que já trazem, no seu próprio título ou no fechamento de um processo digressivo inicial, a referência da cultura literária inserida já na consciência coletiva. Ainda que, por vezes, seja um mero pretexto alusivo, como na glosa interpretativa de “Vendem os deuses o que dão” (DMO) ou no questionamento de si e para o outro de “E agora, José?” (BV), o jogo de leituras sugeridas serve como meio de conectar-se ao leitor, por meio de símbolos compartilhados. As memórias literárias despertadas obedecem às mais variadas intenções do cronista: de uma afetividade explícita com o autor citado até a ironia social velada que traz a literatura como mote. Como apontaria a pesquisadora Maria Luísa Leal, a obra de Saramago é “simultaneamente repositório e descoberta de uma memória cultural” (LEAL, 1999, p. 198). Nesse sentido, as crônicas surgem como leituras culturais em pílulas, pois, em cada texto (contendo certa independência temática entre si, mesmo possuindo o mesmo tecedor), outros

¹⁹ A localização das crônicas analisadas, com relação ao livro em que foram publicadas, será feita conforme as siglas: DMO - *Deste mundo e do outro*; BV - *A bagagem do viajante*; DL - *As opiniões que o DL teve*; AP - *Os apontamentos*.

autores são evocados e postos a lume. E, embora se destaquem, por exemplo, a tentativa de revelar Gil Vicente novamente a olhos cegos, expressa em "Graça e desgraça de Mestre Gil" (DMO), ou o riso melancólico diante do conselheiro Acácio, representante nacional da superficialidade aplaudida, em "À glória de Acácio" (BV), efetua-se nessa etapa uma análise da representação feita pelo cronista de três nomes da literatura portuguesa: Almeida Garrett, Luís de Camões e Fernão Lopes, aos quais José Saramago evoca como uma espécie de "lembrança circular" (BARTHES, 2008, p. 45), similar ao conceito apresentado por Roland Barthes no *O prazer do texto*. Assim, é pela fruição e absorção das obras anteriores, que o cronista vai construindo a si e a seu texto.

De Garrett, o cronista Saramago apropria-se da desenvoltura digressiva, pois no texto que se constrói em rede, que flana, encontra-se a própria essência da crônica. Do texto garrettiano, gera-se a crônica-comentário "Viagens na minha terra" (DMO)²⁰, em que se reconheceria uma dupla viagem: a que se faz (testemunho do que se vê); e a que se sente (pretexto para a divagação). Por meio da associação do texto de Garrett com a voz cronística que se vai tecer, Saramago inicia seu panegírico, não necessariamente sobre o livro em si, mas, como a leitura dele se estabelece: "Para mim, o melhor das Viagens não é a Joanhinha dos Olhos Verdes. Tanta inocência e pureza acordam-me suspeitas de que estive a lidar com um anjo" (SARAMAGO, 1997a, p. 51). Assim, desvencilha-se da menina dos rouxinóis e passa a elucubrar sobre o papel do homem em sua eterna contradição (talvez Carlos, talvez a si enquanto leitor), por usar olhos carnavais em tal criatura angelical. A síntese que o cronista depreende desse argumento inicial é justamente a necessidade de reconhecer-se como barro, pois é dele e nele que parte o alicerce da construção de si: "Suja-se um pouco a alma e as mãos, mas ao menos fica-nos o consolo de sermos, nesse trabalho, ao mesmo tempo, arquiteto, pedreiro e matéria-prima." (idem, ibidem). Depreende-se desse raciocínio a ideia saramaguiana continuamente reiterada da busca pela ação de autoconstrução, associada à metáfora do barro.

Eis que, como deveria ser num texto cujo tema são as *Viagens*, o "narrador" se percebe desviado: "Descubro que me afastei do propósito inicial. *É costume velho de que não penso emendar-me*: no correr do pensamento, uma coisa puxa outra, e,

20 Além do livro *Viagem a Portugal*, que conta com a dedicatória: "em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes" (SARAMAGO, 1997b, p. 05).

se não ponho mão em mim, acontece, como agora, partir da literatura e cair na construção civil.” (idem, ibidem, *grifos nossos*). O cronista vê essa inconstância não como algo problemático, mas sim como uma característica inata, pois o próprio gênero constrói-se sob essa efígie da sinuosidade pensada e da alusão evocada. Por esse motivo que, ao apresentar-se como leitor de Garrett, José Saramago efetua o mesmo movimento, elegendo-o como ponto alto do romance: “Nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema, com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho.” (idem, p.p. 51-52). Por esse motivo, da própria associação de ideias se intenta fazer ofício de escrita, pois, por exemplo, das decepções com o real Pinhal de Azambuja, o “A.” garrettiano desfia a sua antológica “receita de romance” e vai-se embora lembrando-se de anedotas do Marquês do F. (GARRETT, 1997, p.p. 54-58). Ou então a visão da *flânerie* pelo *Bois de Boulogne* e do sorvete do Tortoni que desemboca numa crítica aos lisboetas: “Fazem ideia do que é o café do Cartaxo? Não fazem. Se não viajam, se não saem, se não veem mundo esta gente de Lisboa.” (idem, p. 65). Da mesma forma, o cronista se personifica como um viajante que, tendo vislumbrado um lampejo poético no cotidiano, constrói um caleidoscópio com as associações próprias e propõe um novo itinerário ao seu leitor por meio da palavra escrita.

Ocorre, na sequência da crônica de Saramago, uma aproximação entre esses dois percursos: “Pois (agora é que eu chego) o melhor das Viagens é exactamente a viagem - a crónica.” (SARAMAGO, 1997a, p. 52). Ao apresentar o espelhamento existente entre o texto de viagem e o texto cronístico, o que o cronista busca é transformar ambos num processo de travessia, no qual o que vale é o percurso de linguagem efetuado. Os objetos vistos são processados pela visão do viajante-cronista, ou melhor, pelas escolhas e apropriações que o autor deixa transparecer no texto. Conforme aponta Horácio Costa, sobre a crônica saramaguiana:

A conjugação das noções da crónica e de viagem, a visão da escrita como viagem, do escrever como sua metáfora, do escritor como viajante, da palavra literária como uma viagem – ou uma ‘bagagem’ – do *homo viator* (...) é, além de radicalmente moderna, garrettiana” (COSTA, 1997, p. 111).

É como se, para Saramago, a ação de Garrett que deve ser repetida é a de, após a viagem primeira, efetiva e concreta, empreender uma viagem segunda,

escrita e evocatória, e nessa última estaria a perfeita junção do subjetivo no objetivo. Assim, afasta-se do factual e adentra o terreno da palavra sugestiva, pois o cronista tem consciência de que tudo o que escreve são etapas pontuais dentro da grande viagem digressiva que ele amplia a cada nova edição do jornal.

Por esse motivo, no prosseguimento da crônica, José Saramago faz novo desvio no caminho do texto, e une uma terceira viagem às duas antes apresentadas (ambas centradas na figura do autor): a do leitor na prática do ato de ler. Logicamente que o cronista configura-se, também, como um autor, mas o que ele procura descrever e compartilhar é o seu próprio procedimento de leitura.

Se o leitor não conhece ou já não está lembrado, abra o livro e saboreie. Começa logo no título: Viagens na Minha Terra. Lidas estas palavras, *faz a gente uma pausa, deixa que os olhos escorreguem para o vago da meditação e murmura: viagens na minha terra.* (SARAMAGO, 1997a, p. 52, *grifos nossos*).

O sabor que essa leitura confere ao leitor (tanto o cronista no seu ato de ler, quanto o leitor evocado da crônica) é a da liberdade de não se deter ao texto. O que se experimenta aqui, e que reverberaria pelas demais obras em prosa de Saramago, é essa forma confessional de irmanar-se às “evasões possíveis”, de dar ao texto a impressão de fluir e brotar precisamente no ato da leitura, inclusive suspendendo-se para respeitar pausas e meditações que o leitor, porventura, execute. Similar ao procedimento que Barthes descreve em “Escrever a leitura”: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (BARTHES, 1988, p. 40). A ação de sair do texto para divagar e melhor compreender o que existe nele evidencia-se pelo termo “viagem”, que Saramago coloca como título e tema da sua crônica²¹. O estilo dessas crônicas é o de associar-se ao leitor e buscarem ambos, no ato da leitura, um deslocamento a um espaço outro, alcançando pela linguagem compartilhada. José Saramago intenta que seu leitor “levante a cabeça” e medite, que efetue uma viagem semelhante à de Almeida Garrett, dos estímulos externos para a ressonância interna. Nessa crônica, nota-se o jogo das matrioskas russas, pois, (1)

²¹ Há ainda uma crônica chamada “O jardim de Boboli” (BV) - a ser analisada em 3.2. -, em que se mostra o viajante cansado, após a visita ao “absurdo museológico” que é o Palácio Pitti, e sua absorção lenta nos caminhos daquele jardim.

na leitura sugerida ao leitor está (2) a leitura efetuada pelo cronista (3) da leitura escrita por Garrett diante (4) da leitura concreta do percurso Lisboa-Santarém.

O cronista busca, a partir desse itinerário, fazer a sua excursão tendo como destino e travessia a literatura, bem como prestar homenagem ao grande desbravador do próprio quintal. E, com essa “bagagem” em mãos, Saramago mostra que se aventurar pelas paragens da terra garrettiana (que em alguma medida é a sua também) é uma empreitada árdua, mas recompensadora. Isso se nota na epifania alcançada pelo cronista diante das primeiras linhas das *Viagens*:

Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar, do horizonte desta mesa, essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crônicas, que são como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração. (SARAMAGO, 1997a, p. 52).

Há, na passagem, o tom melancólico que caracteriza a visão saramaguiana desse labirinto de pedras surdas que é o diálogo entre os homens. A terra, embora compartilhada com Garrett, parece-lhe estranha. As gentes, embora falem a mesma língua do cronista, possivelmente não compartilham da mesma linguagem. E qual seria, então, o papel do cronista? Espalhar suas impressões no espaço cativo de seu texto (nos dois sentidos), com vistas a uma incerta frutificação. Mas mantendo uma ponta de esperança nos que o vão ler, talvez na expectativa de que haja um leitor a quem suas crônicas façam tanto sentido quanto o texto garrettiano fizera a ele. Nesse jogo de Saramago se encontra, direta ou indiretamente, o caminho traçado por Garrett, e Horácio Costa definiria essa influência das *Viagens* como um modelo textual do exercício da crônica. “A obra-prima em prosa do primeiro romantismo português passa a agir como uma macro-referência de todas as crônicas de Saramago, como sua matriz formal e estética, como seu sintagma” (COSTA, 1997, p. 112). A narrativa caminhante, o encontrar e o encontrar-se, todos os roteiros feitos por Almeida Garrett ecoam e se atualizam na prosa de formação de José Saramago.

No final das *Viagens na minha terra*, o percurso digressivo não dá mostras de se concluir. Se há um encerramento na história de Joaninha e Carlos, o “A.” se despede com a ideia de um retorno:

Tenho visto alguma coisa do mundo, e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra. Se assim pensares, leitor benévolo, quem sabe? pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar. (GARRETT, 1997, p. 254)

A inconclusibilidade se dá, em parte, devido ao papel atribuído ao interlocutor pelo narrador: se esse escreve sobre o mundo e a sua terra, cabe àquele empreender o próximo passo. O “leitor benévolo”, ao compactuar com o narrador sobre o valor das viagens (interior, em sua terra, na linguagem), dará início a uma nova peregrinação. Mas, na crônica analisada, ocorre uma “narratofagia”, pois no jogo identitário (autor-leitor) formulado o cronista assume para si, concomitantemente, o papel de leitor transmutado em autor. Como se Saramago tivesse recebido o bordão de Garrett e fosse ele contar umas quantas histórias do que vê e imagina. Com isso em mente, o fechamento da crônica (ou sugestão de reabertura para o leitor?) constrói-se primeiro como uma crítica à literatura que de tudo faz motivo e ocasião, havendo a necessidade de que se pondere sobre o que se escreve e sobre o que se lê. Essa ação se resumiria, para o cronista-leitor Saramago, no silêncio que ouve, sendo esse

um silêncio diferente. O silêncio de quem reflecte, de quem se recolhe a si mesmo, de quem pesa e mede as suas forças. O silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando. (SARAMAGO, 1997a, p.p. 52-53).

Na síntese da crônica, o que se busca mostrar é o empenhamento que qualquer leitura exige (e a de Garrett muito mais) e o estopim de empreender esse deslocamento que é a viagem para conhecer a própria terra. Essa figura do silêncio examinador funciona, para Saramago, como descanso e fortalecimento junto à sombra da árvore garrettiana, podendo, então, tornar-se o viajante sequencial que percorrerá sua pátria e a si mesmo, nos meandros das palavras.

Somando-se à leitura digressiva das *Viagens*, há outra crônica, intitulada “Almeida Garrett e Frei Joaquim de Santa Rosa” (DMO), na qual o caráter político de Garrett vem à superfície. Por certo que, nas *Viagens*, nem tudo são rouxinóis e

palavras a bailar, havendo também batalhas verbais travadas contra os barões e a estagnação portuguesa²², mas Saramago utilizaria o texto *Portugal na balança da Europa* (1830) nessa outra crônica como questionamento com ares históricos ao Estado Novo.

No início, o jogo de máscaras do cronista toma corpo, pois tendo como pretexto uma palestra sua não ocorrida sobre a situação do romance português, José Saramago usa esses “papéis esquecidos na gaveta à espera não sei de quê” para sugerir (indiretamente direto) umas quantas críticas à censura do governo português. Guiando o leitor da crônica no seu texto preparado para essa fala, oferece-lhe cerejas desses dois autores, “acautelando embora os dentes, por mor dos caroços.” (idem, p. 155). Com relação ao segundo nome, Saramago resgata o parecer de um censor de 1769 sobre o livro *A princesa de Clèves*, que o vetara alegando ser pernicioso. E do analista político Garrett, o cronista cita dois parágrafos do prólogo, em que se discute a questão da liberdade, nos seguintes termos:

Diz-se (...) que a nação portuguesa não está preparada para a liberdade. Qual é o homem ou o povo que não esteja preparado para o natural estado do homem e da sociedade? - Mas o governo representativo (...), acrescentam, requer educação própria e especial, exige ilustração no povo; e nem todos os povos estão nesse ponto; portanto, nem todos preparados para receber instituições livres. (GARRETT *apud* SARAMAGO, 1997, p.p. 155-156).

O texto-base, possuidor do subtítulo “do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado”, trará uma leitura política da Europa como um todo. Com isso, pretende questionar os caminhos de Portugal: ou a independência com liberdade; ou o suicídio de uma união com a Espanha. A citação acima mostra-se a Garrett, então, como um argumento falacioso, pois, para que o povo tenha tal educação, é necessário um espaço de tempo para que isso ocorra. “Ora nesse tracto de tempo algum havia de ser o governo que esse povo regesse: e claro está que não podia ser o liberal. *Era então debaixo do despotismo que o povo se estaria educando para a liberdade?*” (idem, p. 156, *grifos nossos*). Por

22 Um dos posts do Caderno de Saramago, intitulado “A pergunta”, transcreve um trecho do capítulo 3 das *Viagens na minha terra*, algo que também se usara como epígrafe de *Levantado do chão* (1979): “E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?”. Disponível em: < <http://caderno.josesaramago.org/8967.html> > Acesso: 10/10/2013

meio da citação, recheada da ironia garrettiana, surge uma sutil e indireta comparação com a ideia da “evolução na continuidade” do governo de Marcelo Caetano.

Além disso, Saramago busca, nessa crônica, desvencilhar-se dos censores de sua época, pela citação direta dos textos: “Conclusões? O espaço é pouco para elas, e esta crônica só poderá ser rematada pelo leitor. Por si, que me está lendo. Eu apenas falei de Almeida Garrett e Frei Joaquim de Santa Rosa.” (idem, p. 157). Assim, num primeiro momento, nota-se a tentativa de apagar o citador e centrar-se na pessoa e no conteúdo citados. Mas, na linguagem utilizada, o cronista se insinua, buscando desassossegá-lo o leitor e resgatar associações desfeitas, conforme as deambulações que o próprio Garrett efetua em sua escrita.

Se, para José Saramago, Almeida Garrett é o apontador dos caminhos (e desvios) digressivos da linguagem, Luís de Camões torna-se a própria linguagem, em sua face dupla de poesia (pena) e luta (espada)²³. Assim, o autor de *Os Lusíadas* transparece como uma espécie de texto infinito, isto é, o bardo lusitano seria a nascente a abastecer e o mar a desaguar. “Todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (SARAMAGO, 1988, p. 180), diria o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*, vinte anos mais tarde. Nesta seção, em que se analisa a leitura fruitiva de Saramago transposta nas crônicas, observa-se a ideia de que “a busca de um diálogo com um predecessor seu ou a tentativa de espelhamento na tradição implica, para José Saramago, um encontro indissociável entre o seu texto e o texto do personagem em quem busca espelhar-se” (COSTA, 1997, p. 105). Pode-se dizer, então, que é na e pela linguagem que esse encontro se dá, e no caso de Camões, o cronista dedica-lhe a crônica “São asas” (DMO) como tentativa de espelhamento, ou melhor, de identificação com o poeta “meu amigo, meu espanto, meu convívio” (SARAMAGO, 1985, p. 13).

A crônica obedece ao esquema cronístico padrão: início desviado (“desconversa”); motivo da crônica revelado; evocação (direta ou não) ao leitor; e síntese que, na verdade, deixa intencionalmente pontas soltas. Em sua apresentação, o que se descreve é uma estátua de bronze: “um homem alto, escuro,

23 Na crônica “A pena e a espada” (AP), Saramago criticaria os militares que discursavam sempiternamente sobre qualquer assunto, ignorando os perigos que rondavam a implantação do socialismo português. Como exemplo a ser seguido, então, eleger Luís de Camões: “aquele que deve ter aprendido a escrever com a mão esquerda, para não largar da direita a espada...” (SARAMAGO, 1990, p. 320).

mais alto ali que qualquer de nós.” (SARAMAGO, 1997a, p. 57), salientando-se que possui semelhanças com aqueles que passam. Após esse começo brumoso, tanto pelo título quanto pela descrição sumária de uma estátua, o tom de impessoalidade permanece: “Dizem que é Luís de Camões. Será. Uma vez por ano põem-lhe ramos de flores aos pés, com um misto de compungimento e pressa, assim como quem vai apresentar pêsames por um morto que não nos é nada.” (idem, ibidem). Delineia-se, nessa fala, o grande grupo do momento presente: aqueles para quem o ato de reverenciar Camões no dia de sua morte (10 de junho) tornou-se algo mecânico, com um teor condescendente (“Será.”) e sem uma real compreensão do fato *per se*. Permite-se antever, também, o cronista como uma voz dissonante, que não compactua com as ações e falas dos demais. Por esse motivo que conclui que haverá comemorações especiais para os quatrocentos anos da efeméride (a ocorrer em 1980), “mas o velho Luís Vaz, a quem por más acções chamaram Trinca-Fortes, continuará morto.” (idem, ibidem). Como num eco da expressão popular “Agora Inês é morta...”, o cronista enxerga nesse ato forçado de homenagem póstuma como algo desnecessário, talvez um misto de remorso e desconhecimento, que forma um abismo entre Camões e o povo português.

José Saramago observa essa visão social de Camões do jogo entre a essência, que é alheia ao poeta, e a aparência, que busca enaltecer uma pretensa ligação com ele. Similar a críticas feitas por intelectuais como Eduardo Lourenço, em seu texto “Camões ou a nossa alma”²⁴, sobre a conexão do poeta com o povo: “Como evocá-la, sem sucumbir à tentação de um narcisismo que nos perverteria a nós e diminuiria o Poema, *convertendo-o em espelho deformado de um nacionalismo cego, fonte de irrealismo histórico e de esquizofrenia ideológica e cultural?*” (LOURENÇO, 1983, p. 101, *grifos nossos*). Por muito tempo *Os Lusíadas* serviria a interesses políticos, e não culturais ou estéticos, visando a evidenciar quão grande deveria ser o povo português, mas o cronista propõe uma dupla desconstrução: da imagem que se tem de Camões; e da “imagem camoniana de nós mesmos”, nos termos de Eduardo Lourenço.

Com relação à primeira, José Saramago principia por categorizar: “Este homem, no fundo, não é nosso parente.” (SARAMAGO, 1997a, p. 57). Pode-se notar - e a continuação da crônica virá para atestar essa ação - que a evocação

24 Este texto integra uma publicação intitulada *Camões e a identidade nacional*, e foi apresentado em 10 de junho de 1980, portanto 12 anos após a publicação da crônica saramaguiana.

camoniana pretendida por Saramago traz consigo uma certeza de afastamento, não por culpa de Camões, mas sim pelos motivos que já apresentara. Essa não familiaridade se dá, pois “parente, irmão, é carne e sangue, espírito e comunhão de espírito. E que comunhão existirá entre nós que passamos no largo e o poeta sobre quem o tempo passa e repassa?” (idem, *ibidem*). Assim, delimita-se rigidamente a esfera cotidiana e transitória e a esfera transcendental e poética. Mas o cronista torna-se, conforme já visto, um “homem do limiar”, pois mesmo integrado ao caudal da rotina, procura descobrir grandezas despercebidas, por isso percebe essa distância entre Camões e o povo (consigo incluso), mesmo com os discursos mascarados em contrário.

Além disso, sendo um arqueólogo da sensibilidade literária, José Saramago põe em crônica a sua digressão enquanto leitor, funcionando como a ponte que unirá esses dois mundos. No Largo de Camões, diante da estátua, o ato do cronista não é a olhadela furtiva de quem passa, mas a livre associação do correr do pensamento: “A sua voz está trancada nos lábios de bronze. Os ecos dessa voz, que ressoam de verso em verso, como entre montanhas que se falam e respondem, não chegam aos duros ouvidos deste tempo.” (idem, p.p. 57-58). No dualismo Camões (criador de montanhas poéticas) e Povo português (possuidor de ouvidos duros, ou de um duro entendimento), pintado com o tom doce-amargo típico da escrita saramaguiana, o cronista ilustra sua filiação (herança) ao passado literário e a necessidade de que seu leitor alie-se a ele. O próprio texto camoniano parece imiscuir-se à crônica, na crítica feita aos seus contemporâneos (Canto Décimo, estrofe 145):

No mais, Musa, no mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza. (CAMÕES, 1980, p. 643).

Na estrofe também se nota a dualidade que, conforme atesta a crônica saramaguiana de quatrocentos anos depois, apenas se intensificou com o passar do tempo. E se esse leitor de Camões, em “Poema para Luís de Camões” (*Provavelmente alegria*), num percurso profundamente introspectivo de junção

homem-poema, afirma ter compreendido “As veredas mais fundas da palavra / E do espaço maior que, por trás dela, / São as terras da alma.” (SARAMAGO, 1985, p. 13), quando cronista inserido no cotidiano trivial, terá o choque de ver o coletivo satisfeito com a superficialidade: “Como é possível pensar que uma figura de mármore ou de bronze, ou, mais modestamente, uma lápide à esquina da rua, lhes dará corpo e ressonância?” (SARAMAGO, 1997a, p. 58). Logicamente que o cronista sabe não ser capaz de mudar a mentalidade geral por meio de suas palavras, contentando-se em “aflorar ao de leve as interrogações mais próximas.” (SARAMAGO, 1996a, p. 161), mas nessa desconstrução da imagem de Camões, o que José Saramago busca é compartilhar com seu leitor um mergulho menos superficial na obra camoniana, não se reduzindo aos *Lusíadas* lido por olhos imperialistas com viseiras ideológicas, como se ia notando. Os riscos dessa “adequação” é que se perca o que a obra tem de arte e engenho, é afastar-se de Camões e entrar no tortuoso terreno do texto atender a um pretexto outro. Como se compactuasse com a visão apontada por Saramago, Jorge de Sena²⁵ também proporia uma leitura em profundidade dessa “pedra de toque” que é Luís de Camões:

A principal personagem da epopeia é Camões ele-mesmo (...) Não só ele se colocou, nos seus cálculos arquitectónicos do poema, nessa posição, e, assim se colocando, se apresenta como a culminação da aventura portuguesa que ele conta, como o herói que o é por *ser quem transforma Portugal numa obra de arte, acima das contingências históricas e de mesquinhez humana*. (SENA, 1983, p. 35, *grifos nossos*).

Em síntese, para o cronista, é mister que Camões seja visto não mais como uma estátua distante e desconhecida ou uns quantos versos para atender conveniências, mas sim aquele que, enquanto homem e enquanto povo, fundiu-se à própria palavra poética, sendo, então, “História, Coração, Linguagem”, como o nomeara Drummond.

Com relação à segunda desconstrução, da “imagem camoniana de nós mesmos”, o próprio Eduardo Lourenço assim veria o compromisso a ser feito do Povo com Camões: “Temos de nos elevar colectivamente até ao seu Canto e à exigência que comporta e não fazê-lo descer, por demagogia cultural ou cívica, até

²⁵ Assim como o texto supracitado de Eduardo Lourenço, este artigo inominado, proferido a 10 de junho de 1977, integra a obra *Camões e a identidade nacional*.

aos falsos lugares-comuns com que nos perdemos dele e ele de nós” (LOURENÇO, 1983, p. 100). Em complementação, o que Saramago faz em sua crônica é expor a dificuldade de sentir-se em ligação com Camões, em sua feição de língua viva feita arte. Entra em cena, nesse momento, o tom de lucidez que o cronista confere ao que lê e ao que vê, em uma forma de dissecação contínua das partes que compõem os signos. Anteriormente, pontuou-se que ele não se contenta com a Joaninha dos Olhos Verdes, das *Viagens*, e prefere a leitura exigente que a digressão de Garrett impõe. Com "o velho Luís Vaz", por sua vez, o cronista não quer a filiação fingida e aparente com o símbolo-Camões, mas sim construir-se em sua leitura com a força presente nos versos camonianos, neles havendo toda uma existência e uma transcendência, por meio das palavras em métrica compostas. Por certo que não é um caminho fácil, como o próprio Saramago observa:

Bem sabemos que a vida tem exigências imediatas, que é difícil a alguém, de cada vez que ali passa, dizer com os seus outros pensamentos: “É Luís de Camões, meu irmão reconhecido e amado.” Não é possível aguentar isto de descer ou subir a rua e levar na alma alguma coisa daquela alma heroica. (Heroica, porquê? Mas deixemos ficar o lugar-comum.) A nossa vida breve, acomodada até nas negações, não suportaria o bafo vibrante daquele fogo que ali arde invisivelmente. (SARAMAGO, 1997a, p. 58).

Há um movimento cíclico na composição dessa imagem, em que o cronista, numa justificativa irônica, inclui-se na distância percebida entre o “heroísmo” imbutido na obra e na língua de Camões (e que a estátua evocaria essas associações) e o “não heroísmo”, para não dizer imobilidade, da vida trivial das pessoas breves. Tal visão, conforme já notado ao longo do caminho da crônica, é formada pelo reconhecimento da própria limitação. Esse ato, que seria reproduzido no ideário estético saramaguiano como a celebração triste de saber-se incompleto²⁶, aqui se apresenta com um tom crítico, mas não necessariamente bélico, àqueles que se fingem próximos a Camões, mas sem compartilhar-lhe a essência.

Eduardo Lourenço veria nOs *Lusíadas*, como “único tempo presente”, a voz do próprio Camões “invocando e construindo a imagem mítica da Pátria de que precisa para sobreviver na verdadeira, eco, sombra e caricatura dessa outra, filha de

26 Pode-se pensar, à guisa de exemplo dos romances futuros, nos personagens em sua contínua busca pela resolução de algo que lhes falta: a morte absorvendo-se pela arte e pela vida (*As intermitências da morte* (2005)); ou José e Jesus Cristo, ambos consumidos pelos respectivos sonhos e culpas (*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991b)).

si mesmo” (LOURENÇO, 1985, p. 105). Isso se veria na construção camoniana das personagens heroicas da longínqua e rústica pátria, bem como nas críticas aos de sua época, como na estrofe supracitada, ou na reverberação de todo o discurso do Velho do Restelo. José Saramago, por sua vez, sabendo-se incapaz de, com suas crônicas, ser a “tuba canora e belicosa”, vai tocando notas sutis contra os pretensos herdeiros de Camões. Em “São asas”, todos os voos poéticos do cronista encontram-se mascarados por um metalinguístico exercício de “busca lírica”, continuamente malograda. Como quando procura-se evocar os pombos em revoada ao redor da estátua: “*Seria a altura de dizer que Luís de Camões está coroado de asas, e até, com um pequeno esforço, que nessas mesmas asas delegámos a nossa veneração e o nosso amor. Coitados dos pombos. Coitados de nós.*” (SARAMAGO, 1997a, p. 58, *grifos nossos*). José Saramago, futuro narrador intruso que guiaria o leitor por suas visões imagéticas e críticas, nas crônicas pratica tanto o exercício digressivo (aprendido de Garrett), quanto um laboratório de estilo, no qual se intercambiam o esforço de construir um dizer e a consciência da incompletude desse ato.

Nesse sentido, a despedida feita a Camões transmite, também, esse tom ligeiro e melancólico da crônica:

Daqui por um ano (e que é um ano para ti?), não sei se voltarei a dizer-te estas ou outras coisas. Pouco importa, afinal. As palavras não dizem tudo quanto é preciso. Diriam mais, talvez, se fossem asas. Delego também nos pombos a tua coroação. E vou à minha vida, Luís de Camões, com muita pena de não levar a tua. (idem, *ibidem*)

Há na passagem uma espécie de ressonância com outras entidades ancestrais, inclusive com a ligação que se desenvolve com a avó de Saramago em “Carta para Josefa, minha avó” (DMO), ou a visão das palavras em seu caráter continuamente lacunar em “As palavras” (DMO)²⁷. Seu encerramento, similar às crônicas anteriormente analisadas, funciona como deflagrador de novas aberturas, a serem feitas pelo leitor. Nesse caso, evocando indiretamente toda a população portuguesa a buscar trazer a vida de Camões consigo, dessa vez de forma plena e total.

²⁷ Embora possa se tratar de uma coincidência, há uma concatenação entre a crônica sobre Camões e a crônica anterior, formando uma expressão altamente simbólica e sugestiva: “As palavras”, “São asas”.

Como complemento a essa leitura da visão saramaguiana de Camões, vale apresentar o parágrafo inicial da crônica “Nem só Camões vítima” (AP), escrita em 10 de junho de 1975, ou seja, no ano seguinte à esperançosa Revolução dos Cravos. Mesmo com o tom crítico muito mais acentuado e direto, em virtude da linha editorial do *Diário de Notícias* desse período e da inclinação de Saramago a uma esquerda inflamada, o cronista político reiteraria a distância entre o povo e o poeta:

Hoje, feriado, ex-dia de uma raça (ou povo?) que vale muito mais do que quiseram fazer dela, só Luís de Camões terá razões de queixa, por assim o terem posto de lado sem aquele mínimo de cerimónia que se deveria dar ao maior dos poetas portugueses. Nesta agitação que vem sendo a nossa, nem tudo pode lembrar, mas não está bem que o pobre Luís Vaz acabe a ser a inocente vítima das apropriações fascistas do seu nome e só dele, que da obra pouco caso faziam os *tenores do colonianismo* (SARAMAGO, 1990, p. 255, *grifos nossos*).

À vida letárgica percebida em 1968 sucedeu-se uma vida efervescente revolucionária, mas o ato de aproximar-se de Camões permaneceria, aos olhos do cronista, em *stand by*. E, num sentido de reverter esse apagamento do Poeta, Saramago procuraria novamente desmontar aquela dupla imagem equivocada, já apontada em “São asas”. Assim, Camões seria uma vítima das próprias leituras de sua obra²⁸, primeiro como justificativa à dilatação do império salazarista, depois como uma incompatibilidade aparente com o momento histórico. O cronista alerta sobre isso, enfatizando que a poesia poderia auxiliar, sim, na Revolução, se o leitor, enquanto povo, apropriasse-se daqueles valores e efetuasse a ação já clarificada para o autor, que seria retomada no *Que farei com este livro?*:

DAMIÃO DE GÓIS: (...) A parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem.
DIOGO DO COUTO: E a parte vencida, que fará?
DAMIÃO DE GÓIS: Ficará esperando a sua vez de ler e fazer ler doutra maneira. (SARAMAGO, 1998b, p. 55)

Toda a carga simbólica de Camões e sua obra acompanharia José Saramago em sua trajetória de escritor-leitor, e a pergunta-síntese que se depreende dela seria o desassossego do entendimento e absorção dessa vida feita verso, da qual se

28 No poema “Epitáfio para Luís de Camões”, Saramago perguntaria: “Perderam-te a vida os versos que fizeste?” (SARAMAGO, 1997c, p. 36). Disponível também em <<http://caderno.josesaramago.org/46173.html>>. Data de acesso: 11/02/2014.

poderia exemplificar com o questionamento com que se finda também a peça saramaguiana que traz o Poeta como personagem: “Que fareis com este livro?” (idem, p. 92).

Após o deleite digressivo de Garrett e o canto partido a Camões, pode-se unir um terceiro nome às leituras do cronista Saramago, Fernão Lopes, funcionando aqui como integrador dos dois movimentos anteriormente descritos. Conforme visto no primeiro capítulo, por ocasião do panorama dos Cronos-Aion em Portugal, o nome do cronista-mor do reinado de D. Duarte aparece como fonte primeira da conjunção do retrato fiel da história “como de fato foi” com o elemento sensível da subjetividade. E o cronista Saramago veria no cronista Fernão Lopes o seu paradigma (COSTA, 1997, p. 104), uma vez que o autor medieval estabelece-se numa base dual, pois retrata os reis e o povo, mostra a verdade documental, mas com tons literários próprios oriundos de várias fontes; o autor moderno, por sua vez, intenta modelar-se também conforme esse movimento, olhar para a vida (não a dos reis, claro está, mas nas grandezas triviais), extrair um sentido e cristalizá-lo em texto, trazendo consigo a sua particular bagagem de leituras.

Assim, na crônica intitulada “A nua verdade”, quer-se apagar os cinco séculos de distância: “De vez em quando, não fica mal ao cronista subir para a Máquina do Tempo, mover as alavancas adequadas e instalar-se no passado.” (SARAMAGO, 1997a, p. 171). Usando um elemento providencial de autores de ficção científica, o cronista deseja chegar ao século XV, desviando-se de alardes de futuros e buscando porto nas épocas medievais - deve-se lembrar que Saramago escreve em 1969, em que havia toda uma atmosfera futurista, devido à alunagem. Isso é feito como um movimento recorrente na escrita saramaguiana, em que as ferramentas podem ser diversas, mas em sua essência permanecem símiles: é necessário ir ao passado, não com um ideal nostálgico e saudosista, mas para fazer emergir dele uma voz que dialogue com o momento presente.

Nessa crônica, o pretexto da Máquina do Tempo é usado para o “modesto propósito” de procurar “um homem sisudo chamado Fernão Lopes” (idem, ibidem), e então surge o envolvimento desse leitor com o texto da Crônica de D. João I. Na construção textual, Saramago é um cronista aprendiz do mestre Garrett, isto é, um narrador prestidigitador, que antes guia o leitor em sua associação de ideias do que na história que se quer contar. Por isso que declara: “Este livro é para mim uma obsessão, uma ideia fixa. Cá no século XX em que vivo, corro estas páginas de

bárbara ortografia, esta abundância de vogais e consoantes dobradas, estas palavras que dizem mais do que parece” (idem, p. 172). Novamente, são as pontes lançadas ao vazio, mas que encontrariam na leitura feita por Saramago a outra banda. A crônica-confissão, em que se forma a procura pela “pessoa” do texto de Fernão Lopes²⁹, faz o movimento de ouvir o passado e absorver-se nele. Com a leitura de Camões (ou de Gil Vicente, na crônica “Graça e desgraça de Mestre Gil” (DMO)), há um filete de tristeza continuamente misturado ao mergulho no autor e obra, mas com o cronista-mor - por enxergar uma linhagem os unindo - a ação primeiro se transporta para o visualismo inerente à obra fernão-lopina, ocorrendo nesse leitor uma forma de atordoamento, “como quem está no sopé de uma altíssima coluna, ou árvore, ou montanha a pique, e ergue os olhos para a vertiginosa ascensão, e logo os baixa porque a vertigem é real.” (idem, ibidem). Como na cena dos Pirineus cortados a pique em *A jangada de pedra*, e a visão do mar que os personagens têm daquela altura (SARAMAGO, 1994, p. 226), para o cronista Saramago, ao se ler Fernão Lopes sente-se a amplidão do que aquele texto faz e significa, como o movimento barthesiano de “levantar a cabeça” para absorver algo que fosse percebido como arrebatador.

José Saramago propõe, no tabuleiro disposto por Fernão Lopes, um duplo jogo para enxergar esse narrador: é um homem, com todos os seus componentes físicos e mentais; mas também é uma sensibilidade expandida e feita linguagem, a tal ponto que toda a coletividade da corte e da comunal gente são contempladas e eternizadas. Essa face do autor mostrada no texto é plural, inclusive, por ter o compromisso continuamente afirmado de não escrever coisas vãs, mas apenas a “nua verdade”, e ser, como apresenta José Fernandes da Silveira, “o primeiro grande intérprete de uma paisagem ainda em demanda da sua linguagem.” (SILVEIRA, 1992, p. 30).

Numa tentativa de transpor essa leitura empreendida novamente em texto, o cronista Saramago constrói retratos de Fernão Lopes, como se a sua escrita funcionasse como um espelho. Inicialmente, direciona-se ao homem que escreve:

Vejo um homem de rosto severo, não porque à alegria se tenha recusado, mas porque a matéria de que trata é carne e sangue de

²⁹ Conforme Saramago comenta que a “fórmula” para seus romances obedeceria a uma espécie de alerta ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 222)

homens. Porque tem diante dos olhos o latejar de um povo e nada quer perder dos arrebatamentos, das paixões, dos gestos egoístas, das cobardias, e também da coragem que é de repente maior do que o ser em que se instalou. (SARAMAGO, 1997a, p. 172).

O cronista Saramago observa essa força na Crónica de D. João I, e absorve-se em sua leitura, como Fernão Lopes absorveu-se também na compilação das fontes e dos fatos. Assim, por exemplo, na construção das cenas da massa anônima feita pelo narrador fernão-lopino do cerco de Lisboa por Castela, a linguagem, embora claramente objetiva, revela em si uma profunda sensibilidade de conexão com a matéria descrita: "Andavam os moços de três e quatro anos pedindo pão pela cidade, por amor de Deus, como lhes tinham ensinado suas madres; e muitos nom tinham outra cousa que lhes dar senom lágrimas que com eles choravam, que era triste cousa de ver" (LOPES, 1993, p. 136). É isso que o cronista Fernão Lopes revela, ao mesmo tempo que enaltece o orgulho português (mais tarde ecoado por Camões): "Pero, com tudo isto, quando repicavam, nenhum nom mostrava que era faminto, mas forte e rijo contra seus imigos." (idem, p. 137). Essa figura narrativa, em alguma medida, seria utilizada pelo narrador Saramago dos romances futuros, nas formas de movimento simbiótico e sincrônico do narrador às personagens e ao leitor. Em *Levantado do chão* (1979), o narrador acompanha a saga dos trabalhadores, vê neles uma força latente e embute uma esperança de futuro, ainda que temerosa; em *Caim* (2009), o narrador mescla-se ao personagem-título, infiltrando palavras questionadoras para reforçar o embate com deus. Dessa forma, ainda que com máscaras distintas, a face do narrador saramaguiano se molda nos lances fernão-lopinos, em que o narrador *assiste ao* fato, reflexivo, ao mesmo tempo que *assiste o* fato, agregando-se aos personagens (cf. SILVEIRA, 1992, p. 33).

Após esse primeiro perfil de Fernão Lopes (o autor), passa-se à recepção do texto (os leitores), por meio da palavra que pergunta: "Vejo este homem, leio o que está escrevendo, e pergunto: 'Quem te conhece, Fernão Lopes? Quem saberá que nesta sala, entre códices antigos, nasce neste momento talvez o maior livro da literatura portuguesa?'" (SARAMAGO, 1997a, p. 172). No questionamento feito - similarmente ao produzido para Camões, Gil Vicente e a cultura de um modo geral -, com o momento da escrita e o momento da leitura unindo-se num tempo outro e destacado, o cronista Saramago intenta ver o texto e além do texto, da mesma forma que busca descobrir o homem e além do homem. É nessa atitude de respeito

e admiração que se resume a filiação de José Saramago à tradição literária portuguesa. Ele assim o faz, não por uma imposição de “cânone”, mas porque foi até eles, via obra, para os conhecer, e deles voltou trazendo algo que se incorporou a si, nem sempre explícito, mas perceptível. Conforme a “memória circular” barthesiana, é a irmanação com a figura de Camões e com a língua representante, é o mestre Garrett desvendando um prazer de narrar, são, portanto, todos os movimentos empreendidos por Saramago (nas crônicas, nos romances, nas peças, nos poemas) de assumir “uma postura de resgate, que se traduz em incorporação do passado literário, como motor de linguagem, no presente.” (COSTA, 2010, p. 143)

Então, como terceira face observada de Fernão Lopes, o cronista Saramago recorre ao próprio texto medieval, construído com “olhos cansados” e a “pena vagarosa”, mostrando cruamente as agruras por que passou o povo de Lisboa no cerco. A transcrição feita surge como forma de ilustração ao que anteriormente se dissera, bem como para que o leitor da crônica saramaguiana saboreie (como saboreara a breve citação direta das *Viagens* também) o tom dessa linguagem.

Pode-se verificar, na leitura saramaguiana aqui analisada, a conciliação vista no texto de Fernão Lopes, como na dualidade horaciana do *dulce* e *utile*: por um lado, compõe-se a ação de forma interativa, isto é, joga-se com indagações e exclamações, pintam-se cenas e personagens com um olhar altamente expressivo; por outro, há um resgate histórico e valorativo da formação do povo português, que se quer mostrar para que se conheça. A dinâmica que se formula, nessa crônica-leitura do século XX, é de um diálogo com a mesma crítica feita na Crônica do século XV, dirigida aos filhos dos homens do reinado de D. João I: “Oh geraçom que depois veio, povo bem-aventurado, que nom soube parte de tantos males nem foi quinhoeiro de tais padecimentos!” (LOPES, 1993, p. 138). José Saramago percebe que essa “geraçom que depois veio” não se restringe à do tempo de Fernão Lopes, da mesma forma que a “gente surda e endurecida” não se limitava à época de Camões, ou os “alfacinhas” ao tempo de Garrett. Esse cronista moderno conduz sua leitura (e sua escrita, consequentemente) no sentido de manter-se consciente da tradição que o constitui. E essa evocação dos autores lidos se faz para mostrar que existe um fio condutor que tudo isso liga, devendo o leitor ouvir o que se disse antes, para aplicar em sua própria percepção do mundo e de si.

A despedida se faz, então, em termos afetuosos e pontuados pela melancolia das palavras e ações impotentes: “Meu velho e amado Fernão Lopes, desprezado

gênio cujo nome por muito favor penduraram na esquina de uma rua ali ao Saldanha." (SARAMAGO, 1997a, p. 173). Se Camões e sua obra, mesmo com a estátua brônzea no Largo e a celebração ligada ao Dia da Língua Portuguesa, acabaram por ser obnubilados por uma espiral de silêncios, tornando-se mero ornamento retórico e cultural, Fernão Lopes seria uma vítima ainda mais ocultada desses apagamentos históricos. A crônica-homenagem aparece como uma forma de corrigir essa injustiça histórica, que José Saramago encerra apropriando-se da própria estrutura sintática utilizada pelo autor medieval na exaltação elogiosa das figuras históricas: "Fernão Lopes, cronista da nua verdade, *homem para muito* - digo eu, neste tempo de tão pouco." (idem, ibidem, *grifos nossos*). Ao se contrapor o "para muito", da linguagem fernão-lopina, com o "de tão pouco", volta-se à ideia da crítica ao tempo em que se escreve em comparação do tempo sobre o qual se lê.

Com esse movimento contínuo de "ir e voltar", José Saramago desenvolve nas crônicas, e posteriormente nos romances, a noção de "sentido histórico" que T. S. Eliot apresentaria no ensaio "Tradição e talento individual", que compreende

uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (ELIOT, 1997, p.p. 22-23).

O cronista quer integrar em sua escrita essa espécie de simultaneidade das letras portuguesas. Por esse motivo, busca aninhar-se à sombra dessa árvore genealógica e descobrir-se próximo dos ramos desse "verde pino"³⁰. Essa conexão, como se verificou nas crônicas sobre Garrett, Camões e Fernão Lopes, dá-se principalmente pelo viés da leitura empática, não acadêmica, ou seja, há uma identificação de Saramago não necessariamente com a figura canônica construída sobre esses autores, mas sim com a escrita que se fez e com a pessoa que a fez. Conforme Saramago declararia: "tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram. Não é feito exclusivamente com aquilo que os outros fizeram, mas se os outros não o tivessem feito, aquilo que nós estamos a fazer sê-lo-ia de outra maneira." (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 159). Nota-se, então, que as

30 Recorre-se ao trovadorismo por ser a manifestação literária mais antiga de Portugal, apesar de Homero já ter dado ao povo luso o Ulisses, mitológico fundador de Lisboa.

influências intelectuais de Saramago se vão moldando ao longo da sua formação de escritor, e que, no advento das crônicas, essas leituras se vão incorporando e fazendo parte do próprio discurso saramaguiano, como forma de descobrir (e dar a descobrir ao leitor) a tradição cultural portuguesa da qual faz parte.

Da ideia de Barthes, anteriormente apontada, da “lembrança circular”, o crítico salienta que “o livro faz o sentido: o sentido faz a vida” (BARTHES, 2008, p. 45), ao que se poderia acrescentar, observando-se o movimento efetuado nas crônicas de José Saramago construídas a partir das suas leituras, que a vida faz o texto e o texto faz novos sentidos.

2.2. A crônica icônica: os seres sem ribalta

Se na primeira parte desta esfera da linguagem, buscou-se analisar como se dá a formação de Saramago como leitor da sua tradição em suas crônicas, agora se observarão os exercícios de construção narrativa que nesses textos tomam lugar³¹. Conforme apontado no primeiro capítulo, a partir da visão de Eduardo Portella, o próprio gênero cronístico moderno permite-se como laboratório de estilos e experimentação em prosa, pois a voz narrativa que dele emerge, mesmo atrelada à identidade de seu autor, define-se como fragmentária. Complementando esse jogo, há a celebração de *mésalliances*, que evocam em si a cosmovisão carnavalesca, pois sugerem elementos díspares postos em interação equipolente. Esse último conceito nota-se, por exemplo, no encontro do cronista com um chimpanzé em “Um encontro na praia” (DMO) ou a melancólica cena de “Moby Dick em Lisboa” (BV). A partir dessa breve introdução, depreendem-se três movimentos principais, nas incursões do cronista Saramago pelo campo minado da ficção, a serem explorados: a construção de si como narrador-personagem; a experimentação de subgêneros literários narrativos; e a elaboração alegórica.

Antes de proceder à análise desse narrador em sua face múltipla, vale reiterar que o cronista Saramago não é o romancista Saramago em *stand by*, isto é, as crônicas escritas nas décadas de 60 e 70 não foram concebidas como “romances comprimidos”, a serem desenvolvidos mais tarde. O que se percebe é que, dentre os

31 Essas se concentram nos dois primeiros livros de crônicas, DMO e BV, embora haja momentos de um estilo narrativo em algumas das crônicas de ODL e AP - pode-se citar, a título de exemplo: “Em Houston, cidade do Texas” (DL), “De acordo quanto às solas” (DL), “50 milhões de diferença” (AP).

vários mecanismos literários que José Saramago desenvolveria em sua escritura romanesca, alguns deles encontram-se em formação durante os anos de produção cronística. E os três citados acima parecem ser resumidos na declaração sobre a voz narrativa de seus livros:

Aquilo que procuro (...) é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual. (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 222).

Assim, o ato de agregar em torno de si (e de sua narração) toda a arquitetura ficcional não surge como uma criação unilateral, isto é, da imposição monológica da voz autoral com os personagens e o leitor funcionando como seus títeres. A palavra-chave dessa “procura” saramaguiana é a problematização. Embora seja Saramago quem propõe todo o jogo narrativo, ele o faz tentando discutir (via personagens ou via interlocução com o leitor) uma questão, de ordem histórica, social, humana. Por essa razão ele se define como “alguém que escreve ensaios com personagens.” (idem, p. 247).

Esse movimento se encontra nas crônicas, logicamente que em uma escala menor que nos romances, no sentido de produzir um Eu que não apenas comenta o “fato do dia”, mas vivencia/testemunha experiências, e mostra-as como exemplo a ser acrescido às experiências do leitor, similar ao que Benjamin observaria sobre o narrador (BENJAMIN, 1994, p. 201). No primeiro item apontado na crônica-ficção de José Saramago - a construção de si como narrador-personagem -, nota-se uma digressão de inspiração garrettiana, além da própria dualidade Cronos-Aion, desenvolvidas em torno da conjunção dos campos real e figurado, racionalizando situações completamente surreais, e também compondo tanto o cotidiano, quanto a tradição e a História, com um quinhão próprio de imaginação ficcional³². Há exemplos variados nas crônicas, desde um encontro com Bocage em “Travessa de André Valente” (DMO), até a cena trivial de uma visita à avó Josefa, em “A velha senhora dos canários” (BV). Far-se-á, aqui, como análise desse elemento de

³² Esse jogo se percebe, também, nos romances saramaguianos. Como a visão da conjuntura econômica decorrente da ausência de morte, em *As intermitências da morte* (2005) ou a “naturalidade” das ações dos olhos de Blimunda e do voo da passarola de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, em *Memorial do convento* (1991).

composição narrativa cronística, uma aproximação de duas crônicas: “A ilha deserta” (DMO) e “No pátio, um jardim de rosas” (BV).

A primeira delas, sendo um claro exemplo de uma atmosfera surreal tratada racionalmente, inicia de modo abrupto: “Por ter feito demasiadas exigências ao comandante do barco que me transportava, fui desembarcado numa ilha deserta.” (SARAMAGO, 1997a, p. 109) Nesse pórtico para um outro mundo, longe dos homens, o cronista logo trata de compor sua nova civilização, consigo figurando como uma espécie de ser inaugural, para isso, ganha comida, armas (“incluindo bombas atômicas”), e escolhe um livro (Dom Quixote) e um disco (“Orfeu”, ópera de Monteverdi). Essas informações pontuais são mostradas em rápida sequência, mas logo o toque digressivo assume e o narrador retarda a sua ação para justificar-se sobre essas escolhas:

Eu ia viver sozinho, e em paz, se possível. Ia ter muito trabalho e poucas distrações. Logo, não havia melhor livro que o Dom Quixote, que faz rir e tem uma Dulcineia inexistente, e o Orfeu, que faz chorar e tem uma Eurídice morta. *Com esta deliberada ausência povoaria eu as minhas noites intermináveis.* (idem, ibidem, *grifos nossos*).

O que se destaca nessa crônica é essa plasticidade temporal, isto é, a história narrada passa-se num momento indefinido (“mais de quinze dias e menos de quinze anos”), deslocada de um ambiente real, e tendo o cronista como companheiros um herói quimérico e um herói mitológico. José Saramago, em suas crônicas, desvia-se do elemento informativo usado no restante do jornal, privilegiando muito mais as sugestões *en passant* dadas ao leitor. Proliferam os “Imaginemos...”, da mesma forma que as falas sobre ser o praticante/receptor dessas ações não procuradas, como o início da supracitada “Travessa de André Valente”: “Entre casos vividos e altas imaginações, entre este mundo e o outro - nem eu sei por que segredos tanta coisa me calhou.” (idem, p. 73).

Nas situações pintadas por Saramago com tintas surreais, a figura do narrador encontra-se como bússola de um *monde à l'envers* criado por ele, mas ao qual parece não ter pleno domínio. Como um jogo de máscaras efetuado nas crônicas (e nos romances, futuramente), a linguagem do narrador fragmenta-se em metamorfoses, espalhando-se em vozes contrárias, e, simultaneamente, busca aproximar e fazer interagir esses elementos díspares. É o que se processa em “A

ilha deserta”, pois, após a apresentação da *dramatis personæ*, mostra-se a rotina de “boa paz” daqueles seres:

Além do canto dos pássaros e do rugido de um animal feroz (nunca o vi, mas, pelo rugido, era feroz, de certeza), não se ouvia na ilha outra coisa além dos apelos desesperados de Orfeu e das gargalhadas de Sancho Pança. Dom Quixote, esse, passeava todas as manhãs pela praia (...) À noite subia a uma pedra alta e ficava a contar as estrelas. Segurava no braço esquerdo o elmo de Mambrino, voltado ao contrário, e assim dava abrigo à pequena ave que ali se habituara a dormir. (idem, p.p. 109-110).

Há diversos níveis de rompimentos hierárquicos no fragmento e na crônica de um modo geral. O narrador coloca-se em pé de igualdade com os personagens, tornando-se, ele mesmo, tão ficcional quanto os demais. Além disso, unem-se o riso e o choro, o elevado e o trivial, estes últimos representados no mítico elmo (ele mesmo, na história de Cervantes, parodiado) que serve de ninho.

Surge, na sequência da crônica, novo elemento problematizador: um caixote que vem dar à praia, e ao qual todos os personagens observam. Com certa suspensão, como se preparasse uma expectativa em torno do seu conteúdo, o cronista revela o objeto: “Tinha luzes que acendiam e apagavam e parecia respirar.” (idem, p. 110), era um computador. Há, nesse novo momento de conflito - em que se agrega a ideia benjaminiana de que “metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (BENJAMIN, 1994, p. 203) - a tentativa de incorporar um elemento totalmente estranho à cena, mantendo-se o tom conversacional com seu interlocutor. Eis como se forma o “mundo outro” das crônicas saramaguianas, por meio da apropriação de elementos do “este mundo” empírico, informativo, monossêmico, produz-se uma nova lógica. O fato de o computador funcionar na ilha deserta não seria o estranhamento almejado pelo narrador, mas sim o fato de que tudo se concentrava naquele cérebro eletrônico: “Sabia tudo, eu não, claro, mas a máquina.” (idem, p. 110). É precisamente o conhecimento enciclopédico que o computador comportava que desestabiliza esse pseudo-bom selvagem e seus companheiros: “Orfeu só podia chorar a certas horas, a avejita de Dom Quixote foi acusada de transmitir a psitacose (e não era papagaio, juro), e Sancho Pança teve de pôr de parte os provérbios e aprender inglês.” (idem, ibidem). Principia-se, na crônica, a crítica de Saramago sobre um avanço tecnológico deslocado de um

desenvolvimento humano, como mais uma das formas de abismo social que isolaria os homens uns dos outros³³.

Essa face da luta de classes ganha, com essa voz narrativa, uma forma de máscara risonha que o cronista constrói para exemplificar "coisas sérias" com um tom de farsa. Embora contida num espaço diminuto, a crônica se constrói como uma digressão que, ao mesmo tempo em que se apropria e interage com discursos de histórias passadas (de Cervantes e do mito grego diretamente, de Daniel Defoe por osmose), propõe uma leitura crítica do papel da ciência técnica como verdade incontornável:

O que o computador fez de mim, nem é bom falar. Provou-me que eu estava errado em tudo quanto fora minha razão de ser e de sentir. Que, pelo contrário, o comandante do barco tivera mil motivos para me desembarcar, e que a ilha deserta não era tal, porque ele, computador, ali estava. Que o homem (o homem em geral, e eu em particular) é apenas uma boa anedota, mesmo quando (ou sobretudo quando) chora, sofre, ri ou sonha. (idem, p. 110-1).

O narrador saramaguiano formula, usualmente, um jogo de duplos dentro de seus textos. Na definição de Carla Cunha, no verbete "O duplo" do *E-Dicionário de Termos Literários*, a entidade refletida e em interação, com algo de *étrange*, tende a produzir, na tessitura da narrativa, "uma sensação de inquietante estranheza. Nesta perspectiva, o duplo assume importante papel de mediador entre 'duas entidades que não são mais que uma'." (CUNHA In: CEIA, s/d, s/p). Nos romances de Saramago, tal conflito se torna perceptível graças aos confrontos dialógicos entre as consciências dos personagens: Blimunda como duplo homogêneo de Baltazar, caim como duplo heterogêneo de deus³⁴. Nas crônicas, por sua vez, o narrador-personagem se apresenta ora como duplo do próprio leitor, ora como espelhamento de outro personagem, com o qual se estabelece uma dialogicidade. No caso de "A ilha deserta", o cronista se estabelece como a consciência sensível (artística, subjetiva), em oposição ao computador, que se mostra como a consciência racional

33 Na crônica intitulada "A neve preta" (DMO), há justamente a conclusão enfática: "Daqui por um mês chegaremos à lua. Mas quando e como chegaremos nós ao espírito de uma criança que pinta a neve preta porque a mãe lhe morreu?" (SARAMAGO, 1997a, p. 205).

34 A distinção entre "duplo homogêneo" e "duplo heterogêneo" estabelece-se, no primeiro caso, como o "eu" complementado pelo duplo, mantendo-se uma harmonia entre ambos. No segundo, o "eu" percebe as semelhanças e diferenças do duplo, estabelecendo-se um embate devido à ameaça da perda da identidade ou à percepção da desordem provocada pela existência de ambos.

(técnica, objetiva). Essa dualidade é apresentada como um alerta do cronista sobre o esquecimento da porção humana, relegando a ela um papel secundário, de reles "anedota".

Por certo que o jogo narrativo, ao tomar como cenário o "mundo outro" de uma ilha deserta, também se justifica pela noção de uma outra realidade nos moldes da original, mas na qual se intenta uma modificação. Contudo, na escrita saramaguiana, essa re-criação geralmente torna-se malograda. É o caso, também, de "Um azul para Marte" (DMO), com a visita do narrador a um planeta formado em moldes socialistas, mas que não seria feliz por não possuir cores, ou então da imaginação que lhe prega uma peça em "Um salto no tempo" (DMO), em que a alunagem foi apenas uma aterrissagem no futuro, com o planeta Terra devastado e deserto. Esse toque saramaguiano de participar de um alter-real, visto com lentes pessimistas (por vezes até apocalípticas), não dispensa o alento da crença no ser humano. Por isso ele encerra a crônica com uma inconclusão condicionada: "De maneira que morri. O computador continua lá. Mas eu tenho grandes esperanças. Se Dulcineia ganha corpo e Eurídice ressuscita, este mundo ainda é capaz de se tornar habitável." (idem, p. 111). Interessante notar que a possibilidade pressentida de renovação ampara-se no surgimento de duas musas (uma vinda da literatura, outra da mitologia/música), e o cronista-narrador, mesmo "morrendo", renascerá, em alguma medida, através da arte, sobrepujando-se ao artifício técnico reinante. Em Saramago, não se insere um elemento conclusivo imutável, pois ele é um escritor que experimenta verdades, mas que não as encerra. E nas suas crônicas, que vivem paredes-meias com as notícias de "informação", pensando-se na conotação usada por Benjamin, a narrativa faz-se como um canalizador de imaginações, de outros mundos, de viagens.

Como contraponto ao elemento fantástico, insinua-se o olhar do cronista-narrador inserido na cidade. Há, nesse subconjunto das crônicas saramaguianas, a noção, compartilhada pelos teóricos do gênero, do cronista como detector de singularidades imprevistas, subitamente reveladas a ele (e ao leitor) num deflagrado instante. Se, na primeira parte do "Apólogo da vaca lutadora" (BV), o cronista ver-se-ia apertando a mão firme a um bêbado metafísico, em "As bondosas" (DMO), saborearia a maleabilidade das palavras, com os destruidores e nada gentis *bulldozers* metamorfoseados, pela fala popular camponesa, no adjetivo-título. Nos dois exemplos citados, o *état d'esprit* do cronista é que o condicionara a captar

esses elementos, conforme declara no início da crônica "No pátio, um jardim de rosas":

gosto de andar pelas ruas da cidade, distraído para os que me conhecem, agudamente atento para todo o desconhecido, *como se procurasse decididamente outro mundo*. Posso então (...) penetrar na cidade como se mergulhasse num fluido resistente, sentindo-lhe as asperezas e as branduras. *Nessas ocasiões é que faço as minhas grandes descobertas*. (SARAMAGO, 1996a, p. 79, *grifos nossos*)

Há, nessa configuração, muito do *flâneur* baudelairiano, que absorve o que o rodeia e contempla as epifanias disponíveis em sua rotina. José Saramago verá nesse movimento de pôr o real em microscópio o exercício necessário para melhor compreender algo até então imprevisível. Se seus jogos imaginativos (como a crônica anteriormente analisada ou seus romances) possuem um elemento dissonante que surge para desestabilizar e questionar, há momentos em que apenas o olhar sobre a própria realidade já basta para encontrar mistérios.

Assim, o cronista busca compartilhar uma cena com seu leitor, procurando incorporá-la ao cotidiano, com uma linguagem em que o lirismo do cotidiano e a crítica ao alheamento se inter-relacionam. Dificilmente haverá leitores que vivenciariam a experiência de "A ilha deserta", mas muitos se enxergariam no cronista, quando ele desce "uma rua estreita por onde o trânsito costuma fazer-se em jorros, deixando nos intervalos uma paz quase rural", e vê uma ruína, "(já a vira antes, mas nunca a descobrira, isto é, nunca tirara de cima dela o que a cobria)" (idem, *ibidem*). Nota-se, no fragmento, uma renovadora capacidade de percepção, des-cobridora. Complementando a ação contra o leitor ingênuo da crônica anterior, pode-se inserir esse convite a um deslocamento, que é o ato de retirar "o leitor da sua posição cômoda e neutra em que o coloca a notícia, e obriga-o também a parar e refletir diante do fluxo." (RONCARI, 1985, p. 15) Por essa razão que, finalmente "reparando" no prédio abandonado de portão enferrujado, todo ele envolto numa espécie de escuridão impenetrável, o cronista começa o seu processo de singularização, pintando todos os animais que habitariam tal tugúrio, e propondo-se ao seu passeio de linguagem imagética e imaginativa com traços surreais. Mas eis que surge um elemento de ruptura, e a crônica volta a focar-se no "rés-do-chão":

Na empena do prédio ao lado, à altura dos olhos, uma frase escrita em letras vermelhas, maiúsculas, planta de repente um jardim de rosas: A LENA AMA O RUI. Tão insólita é a presença de tal declaração neste lugar, que preciso de ler segunda vez para me certificar: A Lena ama o Rui. (SARAMAGO, 1996a, p. 80).

Nessa representação textual de um *double look* de algo trivial tratado com um tom gradioso, insinua-se a manifestação sensível do cronista, envolta numa luminosidade, como se um halo divino circundasse esse ignorado muro pichado. E isso se reflete na sua intenção de, partindo da máscara de senso comum que ele simula vestir, atingir o leitor nesse súbito "alumbramento", deixando-se envolver profundamente com algo visto, mas não percebido.

Se Baudelaire compara o homem de gênio à criança, por ambos terem uma necessidade de inebriar-se das novidades apresentadas a cada instante (cf. BAUDELAIRE, 1996, p. 19), José Saramago busca também ser possuidor desse olhar em suas crônicas³⁵. Por isso que ele, numa crônica chamada "O sapateiro prodigioso" (DMO), declara: "Todas as minhas histórias são verdadeiras, só que às vezes me foge a mão e meto na trama seca da verdade um leve fio colorido que tem nome fantasia, imaginação ou visão dupla." (SARAMAGO, 1997a, p. 61). Esse *fil rouge* é o seu modo de olhar-ver-reparar na sua realidade, não se contentando em descrevê-la, mas também carregando-a de reminiscências e impressões próprias, pois o cronista busca, numa paráfrase da *Tabacaria*, dividir-se entre a fidelidade que deve à informação que o jornal circula, e as sensações particulares que lhe assomam diante do que percebe.

No caso de "No pátio, um jardim de rosas", após um mergulho na construção amorosa que tal frase desencadeia, a torrente de trânsito puxa-o novamente à realidade, contudo ainda há um espaço digressivo interno para contemplar as ressonâncias da frase: "surgiu-me a interrogação preciosa: quem teria escrito aquelas palavras? *A questão parecerá insignificante a muita gente, mas não a mim, que tenho por ofício e vocação negar precisamente a insignificância.*" (SARAMAGO, 1996a, p. 80, *grifos nossos*). Esse movimento funcionaria, precisamente, como um

35 Embora as crianças raramente figurem como personagens nos seus romances - tirante o rapazinho estrábico nos *Ensaio*s e o menino Jesus no início do *Evangelho* -, nas crônicas elas se mostram como seres dotados de grande visão de mundo, merecedoras do total respeito do cronista. Além de "A neve preta" (DMO), anteriormente referida, existe a criança que enxergaria a ponte Salazar (posteriormente 25 de Abril), com o narrador enchendo-se de esperança com o olhar dessa criança, em "A ponte" (DMO), ou ainda o menino "especial de história" presente em "História para crianças" (BV), publicada em 2001. em versão ilustrada com o título *A maior flor do mundo*.

mantra do indivíduo cronista, e também como a necessidade descritiva de um narrador que formula “notações insignificantes”, conforme Barthes observa em seu “O efeito de real”. É importante ressaltar que o significado desse supérfluo enfocado não se resume a constituir, na estrutura narrativa da crônica, um “índice de caráter ou de atmosfera” (BARTHES, 1988, p. 158), mas sim uma forma de permitir ao leitor que acesse as impressões sensoriais do cronista e o modo delas se transmutarem em reflexões intelectuais e sugestões de prolongamento. José Saramago, exercitando em suas crônicas o mecanismo de buscar significações, forma-se como uma *persona* narrativa que se aprofunda na arte de ver para além da aparente cena corriqueira, como também se faria com os dois senhores que entregam panfletos, em “A guerra do 104 e do 65” (BV), ou com a emblemática descrição da “viagem sem história” em *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 1994, p. 110).

Assim sendo, a deambulação mental decorrente do estopim que fora o “jardim de rosas” expõe duas respostas possíveis à pergunta feita. Poderia ser o Rui, em uma provável exaltação pelo “sim” da namorada, mas também a própria Lena. Nessa segunda opção, o cronista detém-se para construir uma pessoa para ligar àquela ação:

Vamos a supor que foi uma rapariga. Neste caso, tudo muda de figura: já não é o orgulho tingido de faduidade (...), é compromisso maior. A rapariga não vai limitar-se a registar na parede que alguém a ama: é, como o sabem ser as mulheres, desafiadora, e então, consciente de que o que diz diante do mundo todo, consciente de quanto arrisca, de quanto lhe poderá custar a coragem, faz, em vermelho maiúsculo, a sua proclamação. (SARAMAGO, 1996a, p.p. 80-81)

Nessa entrega imaginária que se descreve, encontram-se dois elementos que transpareceriam continuamente por toda a obra de Saramago: a busca por uma afirmação de si e a construção verbal que erige, em sua cadência frásica, o processo dessa conquista. Nos romances, por contarem com a figura do narrador-maestro que orquestraria os personagens em torno de uma questão, todas as falas orientam-se para um embate argumentativo que muito lembra os movimentos de síncrise e anácrise do diálogo socrático. Nas crônicas, compostas mais como lances do que partidas do jogo de xadrez narrativo, podem-se encontrar as pérolas antevistas de um disperso conteúdo humano, fragmentado nas cenas corriqueiras e em sua grandeza pulsante.

Por essa razão, ao final da crônica “No pátio, um jardim de rosas”, o cronista Saramago chega a uma conclusão que, embora fugidia, revela uma humanidade total encapsulada na frase pintada em vermelho: “Prefiro acreditar que foi ela. Gosto desta rapariga a quem não conheço, voto que seja feliz, que saiba sempre o que quer, mesmo que vá querendo coisas diferentes na vida.” (idem, p. 81). Essa moça, espelho prévio e refratado de Maria de Magdala, da mulher do médico, de Lúcia ou de tantas outras, constitui-se como o elemento de poesia inserido na realidade pétrea, e o narrador, feito personagem em sua própria viagem textual, assim como Garrett, sugere-se ao leitor como esse contemplativo devaneante, que transmite instantâneos visando ampliar (e intensificar) os olhares sobre o cotidiano.

O segundo item a ser explorado na máscara ficcional das crônicas saramaguianas é o do exercício formal de dialogar com outros subgêneros textuais, narrativos ou não. Já é conhecida a atenção que o romancista José Saramago mantinha com os seus títulos, em que se denota uma série de outros gêneros textuais, efetuando-se uma correlação³⁶. Assim, tem-se o *Manual*, o *Memorial*, a *História*, o *Evangelho*, o *Ensaio*, a *Viagem*. Nas crônicas, formuladas segundo uma linha similarmente polimórfica, encontram-se exemplos dessa simbiose construída, surgindo, então: a “Carta”, a “Meditação”, a “História”, o “Apólogo”, o “Discurso”, a “Receita”. Os seus títulos (que, no âmbito do jornal impresso, têm a meta quase esfíngica de, ao mesmo tempo, atraírem a atenção do leitor, mas sem se entregarem de todo) e o desenvolvimento da ideia contida no gênero textual sugerido estabelecem-se como um tropo de ressignificação. Essa noção se perceberia, por exemplo, em “Teatro todos os dias” (BV), com sua estrutura de *script*, desenvolvida num misto de teatro do absurdo com um tom brechtiano, na qual as rubricas constroem a grande carga simbólica sentida pelo cronista no palco político do Portugal do fim do Estado Novo.

Conforme o que Maria Alzira Seixo observaria, as crônicas de Saramago são um exercício de localização e de uma experiência pretendida, com um “‘horizonte’ estruturalmente aberto a formulações diferenciadas da existência e do seu projecto, linguisticamente fundadas na configuração da deixis (...), mas permeáveis à interlocução e à alteridade.” (SEIXO, 1999, p. 149). Esse “horizonte” se mostra, para

36 Nos *Diálogos* com Carlos Reis, José Saramago declararia: “Os títulos nascem-me, aparecem.” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 119), como uma forma de que, mesmo mantendo a estrutura de romance, a obra contemplasse, também, a esfera “ensaística” que Saramago pretendia.

Saramago, continuamente dilatado³⁷, mas todo ele se alicerça no jogo: o *que conto* (de mim ou dos outros) e o *como conto* (a linguagem). Como síntese, o próprio cronista assim postularia, em “O sapateiro prodigioso” (DMO):

A história das pessoas é feita de lágrimas, alguns risos, umas tantas pequenas alegrias e uma grande dor final. E tudo pode ser contado nos mais diversos tons: elegíaco, dramático, irónico, reservado, e todos os outros cuja enumeração não cabe aqui, ou, cabendo, viria estragar-me a cadência da frase. (SARAMAGO, 1997a, p. 23).

Esses "tons" podem ser transmutados em diferentes estruturas, mas todas se encontram condicionadas ao estilo do cronista e às suas intenções de sentido destinadas ao leitor. Três exemplos serão apresentados, para ilustrar essa variação tonal: a carta, a receita e o conto de fadas.

Com o gênero epistolar, em "Carta a Josefa, minha avó" (DMO) e "Carta aberta a Salvador Allende" (AP), o cronista usa um destinatário exclusivo, mas o conteúdo que transmite, graças ao tratamento irônico conferido, dilata-se para atingir toda uma coletividade e expor um desassossego³⁸. No primeiro caso, diante da avó camponesa, o neto cronista percebe o abismo social que se cavou entre eles. Vê, na simplicidade das ações e pensamentos da avó analfabeta, toda uma classe marginalizada e excluída, ao passo que ele, ligado a ela pelos laços familiares, mas morador de Lisboa e intelectual (poeta, crítico literário e tradutor), procura estabelecer uma nova conexão: "Foste bela, dizes, e bem vejo que és inteligente. Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou? Mas disto talvez entenda eu, e dir-te-ia o como, o porquê e o quando se soubesse escolher das minhas inúmeras palavras as que tu pudesses compreender." (idem, p. 28). Há, nesse vocativo adornado com o fino tecido do afeto, uma grande agulha de denúncia. A consciência desse roubo efetuado contra Josefa pode não ter sido percebido, na abrangência do termo, por ela, mas seu neto, a cada questionamento

37 E essa palavra seria dissecada em múltiplas abordagens na crônica “A palavra resistente” (DMO).

38 Há ainda uma crônica, de 8/9/77, intitulada “Recado para João Basuga, alentejano”, e publicada em *Folhas Políticas* (1999), em que, com um estilo altamente literário, critica a “Lei Barreto” (implantada para, *a priori*, indenizar os pequenos proprietários do Alentejo que tiveram suas terras desapropriadas pelo Estado em 1975), apresentando um homem alentejano (alçado quase à categoria de personagem) e no valor que os trabalhadores rurais possuem, em detrimento dos gabinetes e de suas decisões. Assim se conclui: “Não sei se viste passar o helicóptero e se adivinhaste quem lá ia. Nem sei se deves ter pena de não ter visto o presidente da República [António Ramalho Eanes]: afinal, é ele quem mais perde por não te conhecer a ti.” (SARAMAGO, 1999, p. 40).

feito na crônica, indiretamente ataca os supostos ladrões. Com isso, nota-se que a intimidade delineada nessa “Carta”, perceptível nas descrições físicas e de cenário, bem como nas evocações às histórias contadas, garante a adequação ao gênero, mas amplia-se e cria um segundo nível, inserindo certa dose dum ar neorrealista, correspondendo-se com *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, ou mesmo com *Levantado do Chão* (1979).

Contendo menos ternura evocatória, na “Carta aberta a Salvador Allende”, publicada a 7 de agosto de 1975, o cronista tornaria mais explícito, mais aberto, o destinatário efetivo desse “desabafo”: o V Governo Provisório português. Num momento em que a oposição ao primeiro-ministro Vasco Gonçalves intensificava-se (dentre os quais, os partidos de direita, o PS, e toda a ala militar alinhada com os signatários do “Documento dos Nove”), José Saramago evoca a figura do presidente socialista chileno, morto em um golpe de estado, para alertar para o possível malogro do socialismo português:

Dirigimo-nos a ti, companheiro presidente, porque estando morto tens a melhor das razões para não responderes, como a não têm outros que vivos igualmente não respondem. Quereríamos nós (...) não ter de repetir infinitamente as mesmas palavras de aviso e de caseiro bom senso, do qual afinal vamos duvidando, porque ou as orelhas são moucas ou loucas as palavras. (SARAMAGO, 1990, p. 312).

Com um tom formado na tradição alardeante de um Velho do Restelo, ou da apregoação de Vieira, a voz saramaguiana da crônica dirige-se a um interlocutor morto (e por isso, retórico), para exemplificar, ao leitor consciente dos acontecimentos históricos e mundiais, o possível futuro de Portugal, que seria uma nova ditadura. Prosseguindo na estrutura do gênero carta, Saramago, após um discorrer comparativo do Chile do tempo de Allende com um Portugal que ele supõe desencaminhado, readquire a estratégia de crítica-desabafo:

Isto por cá vai mal, companheiro. São muitas as nossas dificuldades e muitos os nossos inimigos. Também os tiveste com fartura e deles morreste. Aqui, país que parece ter escolhido definitivamente o sebastianismo, julgámos que tudo se faria entre cravos e canções. Não sabíamos que o socialismo é difícil e não aprendemos nada com a tua morte. Perdoa-nos por isso. (idem, *ibidem*)

Em suas crônicas, mesmo em *Os apontamentos*, em que a sua orientação política (o “dever cívico”) pautava a escolha de conteúdo, José Saramago encontra modos de esquivar-se de uma escritura eminentemente doutrinária - e não literária -, por meio desse diálogo ambivalente, sempre inconcluso: o cronista forma o seu *modus scribendi* a partir da incorporação e problematização constante da multiplicidade de discursos e elementos integrados tanto à cultura, quanto ao momento histórico-político vivido; e pratica-o através da “magnífica capacidade de estabelecer cumplicidades explícitas com o leitor que é um dos maiores encantos da prosa de José Saramago” (SEIXO, 1999, p. 21). Por certo que o leitor das crônicas é visto como uma máscara hipotética de interlocução, mas o cronista busca esse diálogo (ser lido e compreendido) pela montagem pensada de suas palavras, adornando-as com uma roupagem que tenciona causar estranhamento e curiosidade. Essas crônicas-cartas, então, possuiriam um elemento comum, que é a noção de perdão que o remetente pede a seu destinatário. Como nem Josefa, nem Salvador Allende o poderiam responder, o jogo epistolar se forma com o leitor, cabendo a ele estabelecer as “correspondências” a que o cronista faz menção.

Pode-se notar que, na ressignificação dos gêneros que a crônica admite e produz - e que Saramago exercita -, ocorre a noção de englobamento dos gêneros de discurso primários (simples) pelos gêneros de discurso secundários (complexos), conforme observada por Bakhtin em seu texto “Os gêneros do discurso”. Se aqueles têm como constituição intrínseca a si um enunciado espontâneo e direto, representados pelo discurso cotidiano, esses trazem consigo uma mais elaborada interação verbal, haja vista a multissignificação presente, por exemplo, nos textos literários. E o teórico russo postularia: “Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios.” (BAKHTIN, 1997, p. 281), isto é, observando-se as crônicas saramaguianas, o uso mascarado de “cartas” passam a significar algo além da sua mensagem interna, uma vez que o canal utilizado - o gênero textual - também foi escolhido (e, de alguma forma, subvertido).

É o que ocorre, também, na crônica “Receita para matar um homem” (DMO), em que, de um gênero em essência instrucional, incorpora-se paulatinamente uma problematização de questões como a intolerância racial e a violência.

Estruturalmente, o texto conta com cinco etapas, sendo que os elementos constituintes da “receita” (ingredientes e modo de fazer) formam-se logo de início:

Tomam-se umas dezenas de quilos de carne, ossos e sangue, segundo os padrões adequados. Dispõem-se harmoniosamente em cabeça, tronco e membros, recheiam-se de vísceras e de uma rede de veias e nervos, tendo o cuidado de evitar erros de fabrico que deem pretexto ao aparecimento de fenómenos teratológicos. A cor da pele não tem importância nenhuma.

Ao produto deste trabalho melindroso dá-se o nome de homem. Serve-se quente ou frio, conforme a latitude e estação do ano, a idade e o temperamento. (SARAMAGO, 1997a, p. 137)

Embora se descreva o preparo desse excêntrico *amuse-bouche* de forma irônica, o “tom” utilizado pretende ser impessoal e objetivo. Como num jogo de espelhos, José Saramago parece enredar seu leitor em uma cadeia alternada de enfoques, oferecendo uma linguagem que desconstrói/reconstrói o homem comum (“um homem”), para vê-lo com uma maior atenção, em seu “preparo”. Após as diretrizes derivadas de aspectos biológicos, surge a observação da segunda etapa, que seriam os elementos psicológicos. Assim, os “protótipos” lançados teriam variações de qualidades e defeitos, atentando-se ao fato de que, novamente, “a cor da pele não tem importância nenhuma.” (idem, *ibidem*).

O terceiro passo no caminho cronístico dessa receita é uma visão do aspecto sociológico, que pretende conduzir essa leitura do homem não mais como um elemento isolado, mas sim, integrado a um coletivo. Associando-se a ideia de Sociedade a um edifício, em que cada indivíduo poderia “descer”, mas raramente “subir”, o cronista postula que, a circulação por esses andares “faz-se por canais chamados hábito, costume e preconceito. É perigoso andar contra a corrente dos canais, embora certos homens o façam durante toda a sua vida.” (idem, p. 138). O aspecto frasal dessa crônica reproduz a estrutura de encaminhamentos, sugestões e avisos típicos de receitas, mas também acrescenta (e aí está a incorporação intencional desse gênero primário) uma reiterativa conexão desse movimento com a cor da pele. Por fim, na quarta etapa, ocorre o encerramento desse homem hipotético, com a morte. Com isso, o título da crônica se resgata, embora não se ensine propriamente o *como* matar um homem. Ao invés disso, Saramago serve-se de uma gama de exemplos para mostrar como a frágil composição humana facilmente “pode morrer-se”.

Mas eis que a linguagem até aqui empregada, impessoal e com toques orientadores, transmuta-se em interferência direta e particularizada, retomando todas as etapas precedentes:

Martin Luther King era um homem como qualquer de nós. Tinha as virtudes que sabemos, certamente alguns defeitos que não lhe diminuíam as virtudes. Tinha um trabalho a fazer - e fazia-o. Lutava contra as correntes do costume, do hábito e do preconceito, mergulhado nelas até ao pescoço. *Até que veio o tiro de espingarda lembrar aos distraídos que nós somos que a cor da pele tem muita importância.* (idem, p.p. 138-139, *grifos nossos*).

Essa receita às avessas, então, que se põe em prática no último parágrafo, constrói-se para explicar ironicamente a motivação dos assassinos de Luther King. E, na subversão do gênero instrucional, a voz do cronista infiltra-se ao longo da receita, no sentido de preparar gradualmente o assunto e a denúncia pretendida, e expô-la ao leitor na expressividade transmitida na frase final.

Nas crônicas de Saramago formadas enquanto “jogo de gêneros”, produz-se 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, 1999, p. 17). Assim, o laboratório literário que o cronista elabora usa materiais de diferentes naturezas, e o resultado alquímico que se obtém vai moldando a voz saramaguiana de observar e incorporar, *solve et coagula*. Após analisar-se a evocação do outro (mas com um destinatário ampliado) presente no gênero epistolar, e as diretrizes (subvertidas e minadas) do gênero instrucional, proceder-se-á a uma leitura do “conto de fadas” criado por Saramago em “História do rei que fazia desertos” (BV). Nessa crônica, os recursos estilísticos típicos desse gênero, conforme elencados por Vladimir Propp em sua *Morfologia do conto maravilhoso*, também se fariam presentes, sendo, contudo, ressignificados em sua essência.

Na elaboração das 31 funções existentes (PROPP, 2006, p.p. 19-39), o teórico formalista acaba por expor os principais movimentos do esquema narrativo básico: a situação inicial de apresentação dos personagens; o elemento de crise/mudança no equilíbrio inicial; a aspiração do herói para restaurar a ordem; a viagem/deslocamento; o obstáculo/desafio a ser vencido; a mediação ao herói (um auxiliador externo, mágico ou não); e a conquista e reestabelecimento da ordem. Na

obra de José Saramago, essa estrutura pode ser percebida pela noção reiterativa do personagem deslocando-se, espacialmente ou num processo mental, para compreender algo que lhe escapa - Jesus questiona-se sobre seu sonho e destino e parte, Tertuliano pergunta-se sobre sua identidade quebrada por António Claro e parte, Valadares indaga que caminhos seu jornal tomará após a madrugada de 25 de abril e parte-se. A crônica supracitada, por seu termo, forma-se segundo a mesma linha de espelhar-se num gênero outro, mas mantendo a voz saramaguiana de oscilação entre o simbólico e o crítico.

Iniciando-se com a fórmula “Era uma vez”³⁹, a “História do rei que fazia desertos” reproduz uma forma de tradição oral típica dos contos maravilhosos infantis e domésticos, inclusive por contar com um refrão em forma de dístico, repetido ao final de cada parágrafo: “*E quem isto ler e não for contar / Em cinza morta se há-de tornar*” (SARAMAGO, 1996a, p. 89-91). Essa semimaldição auxilia na elaboração de um outro mundo, que deve ser compartilhado e repassado, de modo a que cada leitor funcione como um agente de disseminação (similar, também, ao exercício de transmissão das histórias populares).

Além dessas estruturas, pode-se observar que a história contada - de um rei que fazia desertos - forma-se como uma inversão ao conto de fadas tradicional, pois o protagonista, apesar de rei, apresenta-se como um anti-herói:

Era uma vez um rei que nascera com um defeito no coração e que vivia num grande palácio (...), cercado de desertos por todos os lados, menos por um. Seguindo o gosto da mazela com que viera ao mundo, mandara arrasar os campos em redor do palácio, de tal maneira que, assomando pela manhã à janela do seu quarto, podia ver desolação e ruína *até ao fim e ao fundo do horizonte*. (idem, p. 89, *grifos nossos*).

O personagem assemelha-se ao Rei do conto “O mistério da árvore”, de Raul Brandão, ou ainda seria um prenúncio do rei de “Refluxo”, conto de *Objecto quase* (1984). Todos terão ações de tiranos, ao invés de heróis. Na crônica, o panorama inicial logo sofre sua desestabilização, por uma nova vontade de fazer desertos. Surge, então, a figura dúbia do poeta (“adulador como um cão de regaço”), pois foi ele quem lembra o rei da existência do pedaço remanescente de vegetação,

39 Há, inclusive, uma crônica intitulada “Era uma vez...” (AP), na qual a atmosfera lúdica dos contos de fadas serve ironicamente de mote para resgatar a trajetória do *Diário de Notícias* e criticar seus detratores.

gerando-se, então, o elemento da decisão do herói e sua partida subsequente. Diante do obstáculo perturbador da ordem, o rei atravessa seu palácio e olha “o muro branco do quintal e os ramos das árvores que lá dentro haviam crescido. Pasmou o rei da sua própria indolência que consentira o escândalo e deu ordens aos criados.” (idem, *ibidem*). O elemento mágico que se apresenta na sequência, para a vitória do herói, são as máquinas de demolição, que seus criados utilizam para quebrar o muro e arrancar todas as árvores. Nesse deslocamento, formado à luz de um “medievalismo surrealizante” (COSTA, 1997, p. 112), encontra-se o jogo do cronista em ressignificar a temática dos contos de fadas, formando-a a partir de um rei-protagonista malicioso e vil - que abre o baile da corte “sozinho, sem par, porque como já foi dito, este rei tinha um defeito no coração” (SARAMAGO, 1996a, p. 90).

É importante salientar que a linguagem empregada por Saramago para contar essa crônica-de-fadas mantém a máscara dos atributos típicos do gênero (o rei, o palácio, o poeta, os cortesãos, o baile, todos com uma descrição sumária que antes sugere que nomeia), bem como a cadência verbal herdada da oralidade. Mas faz-se um desvio na etapa final, pois a “conquista” do herói não se sustenta: depois do muro, havia as árvores; e depois delas havia uma casa com campainhas azuis. E mesmo com tudo isso arrasado - pelas ações dos criados, não por sua própria -, surge o vulto de um homem que avança e se estabelece como um novo desafio, que traz “o horizonte para ao pé do palácio, como se fosse sufocar.” (idem, p. 91) A ideia de horizonte (conforme já pontuado anteriormente) é muito cara a Saramago, pois nela se pressupõe um misto de utopia e ação. Seus personagens (tanto os ocasionais das crônicas, quanto, principalmente, os dos romances) apresentam-se de maneira inconclusa, algo que se presentifica no permanente caminho que lhes é oferecido e na escolha de segui-lo ou não, assim o narrador intenta problematizar essa escolha e mostrar a expansão progressiva dessa trajetória. Algo que o rei dessa crônica evita, uma vez que ele mesmo empenha-se em produzir desertos que o separem do horizonte.

Diante desse antagonista, o rei mune-se de espada e mata-o, formando uma poça de sangue. E ocorre, então, o desfecho da crônica:

Foi este o último deserto feito pelo rei: durante a noite o sangue alastrou e cercou o palácio como um anel, e na noite seguinte o anel

tornou-se mais largo, e sempre mais, *até ao fim e ao fundo do horizonte*. Sobre este mar há quem diga que virão navegando um dia barcos carregados de homens e sementes, mas também quem afirme que quando a terra acabar de beber o sangue nenhum deserto será jamais possível refazer sobre ela. (idem, ibidem, *grifos nossos*)

Para além da simbologia do círculo de sangue que envolve o castelo, há essa nova conexão com o horizonte, a qual serve como uma esperança de salvação àquele reinado desértico (seja no cenário marítimo de navegadores da boa nova, seja no cenário terreno do solo frutificável). E, do ponto de vista estrutural, o narrador como intermediário da história faz-se presente, pela menção a duas versões possíveis, em que “há quem diga” e “também quem afirme”, como se, da mesma fonte, dois caminhos se abrissem.

A “História do rei que fazia desertos”, bem como as demais crônicas aqui levantadas, em alguma medida, também funcionam como representantes do terceiro movimento literário narrativo observado nas crônicas de José Saramago - a elaboração alegórica. A partir disso, e observando-se a obra saramaguiana como um todo, percebe-se um reiterado movimento tropológico de “desviar-se” de um sentido primeiro, para que englobe, concomitantemente, um sentido segundo. Numa possibilidade de definição, João Adolfo Hansen assim postularia a alegoria como expressão:

A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através de alusão e substituição. Isso é possível desde que uma *sinédoque* - (parte pelo todo) - obtida a partir de um conjunto maior tem a extensão de seu campo nocional diminuída ou mesmo apagada. (HANSEN, 1986, p. 16).

Assim sendo, há uma dualidade entre o expoente que se enfoca (e no qual ressoará um sentido outro, antes pressentido que ausente) e a construção verbal que permite esse movimento de dupla lente de atribuir múltiplos significados a um mesmo significante. Em Saramago, isso se constitui tanto pelos símbolos eleitos (a cor branca nos olhos em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e nos votos em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), a Península em trânsito n’*A jangada de pedra* (1986)) quanto pelo processo de descortinamento da metáfora que o narrador e os personagens

empreendem. E algumas de suas crônicas poderiam figurar como quase-parábolas, nas quais o seu conteúdo alegórico desenvolve-se visando, não necessariamente a um ensinamento, mas a uma problematização das estruturas das relações humanas, como se veria na segunda parte do “Apólogo da vaca lutadora” (BV) ou então a superação de si numa atmosfera de sonho em “A menina e o baloiço” (DMO).

Sobre o primeiro lance alegórico, de uma metáfora construída como um tropo de pensamento, pode-se exemplificar com a primeira das crônicas saramaguianas: “A cidade” (DMO). Há, nesse texto inaugural, uma espécie de transição com o último poema de *Provavelmente alegria* (1970), “Palma com palma”. Se no poema há a sugestão de um corpo que se revela, bem como uma exortação final: “Linhas mestras da mão abram caminho / Onde possam caber os passos firmes / Da rainha e do rei desta cidade.” (SARAMAGO, 1985, p. 98), na crônica, o caminho é descrito como a batalha de conquista da cidade feita pelo protagonista-símbolo. Conforme análise de Isabel Moutinho, “tudo neste texto é apresentado de forma indeterminada (...) como se de arquétipos se tratasse.” (MOUTINHO, 1999, p. 82), e isso se vislumbra no próprio início: “Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. Se cometera algum crime, se pagava culpas de antepassados, ou se apenas se retirara por indiferença ou vergonha - não se sabe.” (SARAMAGO, 1997a, p. 11). O ambiente onírico que daí se depreende (similar aos contos de fadas e antecipando o rei que fazia desertos) vai se constituindo na representação dúplice homem-cidade, aquele como satélite dessa e para a qual todos os movimentos convergem. O próprio personagem visualiza-se como um ser incerto, quase um *étranger* camusiano, para quem seu autodegrado é “um pequeno título de glória”, mas que está envolto numa “névoa melancólica que envolve todo o ser desterrado”.

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

A cidade (como um lugar-símbolo), por sua vez, pinta-se como local inacessível ao homem: “Escolheu sempre as portas erradas, se portas havia. E se

lhe aconteceu julgar que entrara na cidade, talvez sim, mas era como se a par da cidade real houvesse imagens dela, inconsistentes como a sombra que nos olhos se tornava mais e mais densa.” (idem, *ibidem*). Seria uma espécie de “porto sempre por achar”, havendo em sua existência, e na observação feita pelo *outsider*, algo de eldorado. E se o homem foi apresentado como um ser duplo, a cidade o será também, mas filtrada pelo desterrado:

De dentro, vinham rumores de festa. Assim lho dizia, mais que os sentidos, a imaginação. Rumores de vida seriam, pelo menos. Não a morte solitária que é a contemplação obstinada da própria sombra. Não o desespero surdo da palavra definitiva que se escapa no momento em que seria, melhor que uma palavra, uma chave. (idem, p. 12).

Ao inferir esses elementos de vida externa, como contraponto ao isolamento interno do homem, o narrador espelha-se no personagem, compondo o primeiro tipo de desespero alegórico da crônica, formado no momento vivido: o não ter lugar. Algo a que já se referira um estridulante Álvaro de Campos ou os neorrealistas, com seu direcionamento político, e que o cronista Saramago simboliza nesse instantâneo subjetivo do homem semovente. Ver-se-ia, também, na obra posterior, a Ibéria sem pouso, subhro/fritz e salomão/solimão em terras ignotas, o próprio viajante de *Viagem a Portugal* em seu testemunhar distante e contínuo, de modo que, na escritura saramaguiana, forma-se esse desequilíbrio de uma aparente harmonia.

Na crônica “A cidade”, ainda que a sensação de não-pertencimento permeie as ações (ou inações) do homem, entram em cena dois elementos que o guiariam: a esperança e a luta. Sobre a primeira, ela se mascara ou se alegoriza como a “predestinação”: “Um dia, no dia exacto, nem antes, nem depois, entraria na cidade. Melhor dizendo: entraria em qualquer parte, que a isto se resumia o seu esperar.” (idem, *ibidem*) Nesse lance narrativo, evidencia-se a alegoria como um processo retórico, que afirma uma presença *in absentia* (cf. HANSEN, 1986, p. 15), pois, embora se fale da cidade, a intenção maior ultrapassa esse símbolo, garantindo-lhe o impulso (o destino?) para entrar em qualquer parte. Já o segundo elemento - a luta - toma o homem de assalto, e também faz-se ressoar para além do campo desértico que rodeia a cidade: “Não sabia o homem que antes da batalha pela conquista da cidade outro combate teria de travar e vencer. E que nesta primeira luta teria de lutar

consigo mesmo. *Ninguém sabe nada de si antes da acção em que tiver de empenhar-se todo.*" (SARAMAGO, 1997a, p. 12, *grifos nossos*).

Essa crônica-alegoria se desenlaça num clímax com *status* épico, em que as forças do destino, unidas às forças de vencer-se, formam um herói arquetípico:

Veio a batalha. Como nos poemas de Homero, também os deuses entraram nela. Combateram a favor e contra, algumas vezes uns contra os outros. O homem que lutava para viver dentro dos muros da cidade cruzou espada e palavras com os deuses que estavam do seu lado. Feriu e foi ferido. E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem tréguas nem repouso, ora junto às muralhas, ora tão longe delas que nem a cidade se via, nem se sabia bem já que prêmio estaria no fim do combate. Foi outra forma de desespero. (idem, p.p. 12-13)

Na cena descrita, ao menos três sentidos interagem, podendo os remeter aos níveis alegóricos elencados por Hansen: a) o "sentido literal" (a batalha, em que é referida a conexão da esfera terrena com a espiritual), como a rede descritiva construída na crônica; b) "outro sentido literal ausente" (o tema sugerido pela crônica, que é o esforço sobre-humano do homem em sua afirmação), que adquire significado a partir do repertório do leitor e funciona como a "substância" temática; e c) o "sentido figurado" (além da associação aos deuses homéricos, há uma suspensão do tempo e do espaço da narrativa) que é a ponte associativa dirigida ao leitor, buscando-se interligar "a" e "b". (cf. HANSEN, 1986, p. 19). Por certo que esses três sentidos não estão restritos a este trecho, mas devem ser enfocados no tropo do microcontexto para o macrocontexto entretecido por toda a crônica, e por toda a obra saramaguiana. E, como síntese dessa pugna transcrita, o autor visualiza a segunda forma de desespero, esta voltada para um futuro: o não ter/não saber seu destino. É nessa des-esperança que se completaria o tom "doce-amargo" de José Saramago, que intenta compor a sua visão de um projeto humano e de sua transcendência, não se furtando a usar tintas pessimistas, quando julga necessário.

Assim sendo, após a alegoria da luta incerta, o homem encontra-se diante das portas abertas da cidade. Nessa ação, forma-se uma espécie de *leap of faith*, também contemplado no autoquestionamento do menino de "História para crianças" (BV): "Vou ou não vou?" (SARAMAGO, 1996a, p. 66). Esse menino avança, assim como o Sr. José (em *Todos os nomes*) e Cipriano Algor (n'A caverna) avançariam

em suas rondas noturnas de buscas incertas, e o homem d'"A cidade" inaugura-se, ocorrendo o desfecho da narrativa:

Havia um grande silêncio na cidade. Ainda amedrontado, o homem avançou. A seu lado, o deus. Entraram - e foi só depois que entraram que a cidade se tornou habitada.
Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio. Cidade de José se lhe quisermos dar um nome." (SARAMAGO, 1997a, p. 13).

Conforme se veria na epígrafe de *A viagem do elefante*: "Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam." (SARAMAGO, 2008, p. 09), bem como uma forma de eco do "Eros e Psiquê" pessoano, a crônica inaugural de Saramago já se mostra como um contínuo movimento de diástole e sístole. Os elementos que se mostravam dispersos (o homem, o deus acompanhante, a cidade) fundem-se, ao final, num único ser, pois era chegada a hora esperada. E este homem, chamando-se José, adquire a carga alegórica de ser, simultaneamente, o próprio cronista e um outro complementar.

No tocante à construção verbal que opera um encadeamento da metáfora - apontada como segundo lance alegórico -, pode-se notar, na crônica "O lagarto" (BV), a formação de uma incompatibilidade semântica, uma vez que se forma um choque de realidades: o bairro lisboeta do Chiado convivendo com um lagarto gigante. Para além disso, esse texto funciona, também, como síntese das abordagens até então elencadas nessa seção do cronista ficcional, pois surge um narrador *flâneur* que, metalinguisticamente, busca unir um aspecto do real a um elemento fantástico, bem como uma incursão no subgênero literário conto de fadas.

Logo de início, o narrador se apresenta em forma de um autoultimato: "De hoje não passa. Ando há muito tempo para contar uma história de fadas, mas isto de fadas foi chão que deu uvas, já ninguém acredita, e por mais que venha jurar e trejurar, o mais certo é rirem-se de mim." (SARAMAGO, 1996a, p. 77). Essa máscara posta, feita do material garrettiano do narrador autoconsciente de suas digressões, funcionará na crônica como o fio que costurará ressalvas pontuais ao pretenso leitor incrêuo. Por isso que, após o aviso, apresenta-se a cena: "A história é de fadas. Não que elas apareçam (nem eu o afirmar), mas que história há-de ser a deste lagarto que surdiu no Chiado? Sim, apareceu um lagarto no Chiado." (idem, *ibidem*). Deflagra-se, assim, uma das principais condições para a construção da

atmosfera fantástica: a hesitação do leitor (cf. TODOROV, 2012, p. 37). Como jogo literário, o cronista acrescentaria uma hesitação do narrador, relatando essa mescla imaginativa, essa aproximação “deste mundo” e “do outro”, de um modo que se intenta ser imparcial. Nesse sentido, essa crônica difere-se de “A cidade”, pois nesta o ambiente simbólico pontua-se do início ao fim, e, em “O lagarto”, Saramago produz essa dualidade de um tom surrealista tratado com um olhar racional⁴⁰:

Era um animal soberbo. Um pouco soerguido, como se fosse lançar-se numa súbita corrida, enfrentava as pessoas e os automóveis. (...) Claro que a situação era insustentável. Um lagarto parado, uma multidão pálida nos passeios, automóveis abandonados em ponto morto - e de repente uma velha aos gritos. Nem foi preciso mais nada. (SARAMAGO, 1996a, p. 77).

A “aparição”, recurso basilar da literatura de cunho fantástico, funciona nessa crônica (e nos desdobramentos da obra saramaguiana) como o elemento desestabilizador de uma aparente normalidade, bem como uma provocação ao leitor. Este, assim como os personagens-espectadores do lagarto, são desafiados a entender um fenômeno que não se explica mediante a lógica ou as leis do mundo real, e, por isso desencadeiam-se reações tão extremadas: as ruas são fechadas, bombeiros e forças armadas preparam-se para atacá-lo numa atmosfera carregada de pânico, enquanto a única reação do lagarto é dar alguns passos e romper uma simbólica grinalda de flores que, caindo do cesto de uma passante assustada, formara ao seu redor um círculo perfeito.

Com esse cenário bifronte pintado e preparado, o cronista declara: “A história está quase a acabar. Chegámos precisamente ao ponto em que as fadas intervêm, embora por manifestação indireta.” (idem, p. 78). Nessa contínua volta ao signo ausente/presente das fadas, como correspondente da atmosfera fantástica, encontra-se o encadeamento e preparação para as transformações da aparição. Se a incompatibilidade semântica da alegoria, conforme apontada por Hansen, dá-se pelo tropo “do *microcontexto* (o lugar ocupado pelo signo *em presença* no enunciado) e do *macrocontexto* (as outras partes do enunciado, necessárias para determinar o signo *em ausência* na leitura)” (HANSEN, 1986, p. 14), José Saramago

40 Isso se realizaria, também, nas crônicas da vertente nomeada “futurante científico-apocalíptica” (COSTA, 1997, p. 114), como “Os animais doidos de cólera” (DMO), “Um azul para Marte” (DMO) ou “Um salto no tempo” (DMO), ou ainda o exercício analítico do fantástico descrito no conto “Centauro”, em *Objecto quase*.

insere, paralelos ao lagarto, os seus opositores (bombeiros, forças armadas, a velha) como manifestação das vozes intolerantes. Dessa forma, procurando mais enfaticamente determinar o embate entre o ser sobrenatural e uma aparente normalidade, o cronista acrescenta outros símbolos alegóricos em rápida sucessão, formando uma girândola alegórica:

De repente (por intervenção das fadas, não esqueçam), [o lagarto] se transformou numa rosa rubra, cor de sangue (...). A rosa crescia, abria as pétalas, rescendia, lavava de perfume as fachadas encardidas dos prédios. A velha no hospital perguntava: que foi que aconteceu? E então a rosa moveu-se rapidamente, tornou-se branca, as pétalas mudaram-se em penas e asas - e uma pomba levantou voo para o céu azul. (idem, p. 78).

Pode-se elencar, à guisa de interpretação dessa dupla metamorfose (considerado como outro tópico fundamental do gênero fantástico), que a rosa viria para limpar (purificar?) a própria cidade que repudiara a sua forma anterior. E por fim, como pomba, que voa e desaparece, faz-se com que essa história não pudesse mais ser confirmada futuramente na realidade, restringindo-se aos relatos de quem a conhecesse.

O cronista assume para si, por fim, o papel de aedo deslocado, que afirma: “Uma história assim só pode acabar em verso: *Calados, muitos recordam, / Na prosa das suas casas, / O lagarto que era rosa, / Aquela rosa com asas.*”, para logo na sequência finalizar, regressando ciclicamente à justificativa inicial: “Há por aí quem não acredite? Eu bem dizia: isto de fadas já não é nada o que era.” (idem, *ibidem*). No jogo dialógico do lagarto-rosa-pomba com a selva de pedra da cidade, representa-se a própria voz do cronista Saramago, enquanto um “fala-só”⁴¹, no seu mister solitário de não se saber ouvido. Ao utilizar-se de alegorias, ou então de elementos fantasiosos à busca de ressignificação, produz-se a assertiva do crítico francês Jean Bellemin-Nöel sobre a literatura fantástica:

É necessário *ouvir tudo o que se lê* do fantasma que se afirma/se mascara/se concretiza. Não para aferrar um “significado profundo” para qualquer texto: para colocar em evidência, e admirar, o *trabalho*

41 Na crônica “O fala-só” (BV), Saramago produz uma gradação, na qual o poeta/cronista funcionaria como ponto médio: “Fala-sós somos todos: os loucos, que começaram, os poetas, por gosto e imitação, e os outros, todos os outros, por causa desta comum solidão que nenhuma palavra é capaz de remediar e que tantas vezes agrava.” (SARAMAGO, 1996A, p. 84).

do sentido, o que equivale a dizer o exercício das transformações. (BELLEMIN-NÖEL *apud* CESERANI, 2006, p. 61).

Nesse ato de “ouvir o que se lê”, e agregando-se a supracitada epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, reflete-se o projeto estético-literário de José Saramago, por não enfatizar ou os sentidos ou a razão, mas sim fazer dessa duas esferas um componente único de entendimento. Contudo, esse entendimento nunca se atinge, então, a alternativa escolhida é a de celebrar o processo de busca empreendido. E isso ocorre, por exemplo, através das suas evocações alegóricas, que, mesmo contendo potencialmente sentidos múltiplos em seus significados, sustentam-se enquanto histórias imaginativas que se querem contar.

O caminho traçado nessa seção voltou-se para as crônicas saramaguianas com teor ficcional, não para enxergá-las como prenúncio dos romances, mas sim como exercícios preliminares da arte narrativa e das partes que a compõem. Assim, os personagens construídos pelo cronista mostram-se como refrações imaginativas do homem e de suas tentativas de harmonização com o mundo. As propostas narrativas de Saramago reverberam a definição de Hayden White sobre o método gradativo de amadurecimento do discurso:

O enredo arquetípico de formações discursivas parece exigir que o “eu” narrativo do discurso se mova de uma caracterização metafórica original de um domínio da experiência, passando por desconstruções metonímicas de seus elementos, até as representações sinedóquicas das relações entre seus atributos superficiais e sua suposta essência, até, finalmente, uma representação de quaisquer contrastes ou oposições que possam ser legitimamente discernidos (...) (WHITE, 1994, p. 18)

Assim se produz o processo discursivo que o autor intenta que seu narrador e seus personagens - além do leitor a que se destinam - realizem: a partir da singularização de uma metáfora posta, deve-se problematizar as suas partes componentes, deslindar-lhe as aparências sumárias e buscar possíveis sentidos, chegando-se a uma união consciente do jogo textual de claro-escuro entre o explícito e o implícito que se diz. Esse final de percurso (ou abertura a um recomeço) é uma forma de transmitir, por um viés ficcional, alegórico e metanarrativo, os anseios do cronista José Saramago por um leitor suficientemente atento e disposto a transitar, além da superficialidade, pelas tramas do texto.

2.3. A crônica irônica: a máscara com máscara

Ao final da seção anterior, apresentou-se a progressão whiteana metáfora-metonímia-sinédoque como as etapas de amadurecimento discursivo em torno do “eu” narrativo. O termo subsequente a esse itinerário, tornado ponto culminante, é a figura da ironia. É a partir dela que o narrador (como a voz principal, mas não única, que fala no discurso) organiza-se numa consciência de si e de seus contrários, buscando elaborar o texto como uma interação entre o que se diz e o que se sugere.

A ironia pode assumir um duplo trânsito: textualmente, como figura de linguagem, assemelha-se à metáfora, mas enquanto esta busca uma associação de dois termos por um aspecto de similaridade que se afirma, aquela se sustenta por uma referencialidade que se nega; e discursivamente, como tropo, fundamenta-se na exploração oscilatória de um olhar que, para compreender um Outro, mascara-se linguisticamente segundo as aparências desse, mantendo, contudo, uma essência contrária e usualmente crítica. Sintetiza-se, então, uma microironia (no nível da palavra, da expressão, da frase), e uma macroironia, que aglutina toda essa rede em si para constituir-se num posicionamento ambíguo do autor.

Lausberg, em seu *Elementos da retórica literária*, perceberia que o acionar da ironia depende, predominantemente, do seu modo de inserção no texto e de sua referência ao contexto: “Como a ironia está muito especialmente exposta ao perigo da incompreensão (à *obscuritas*, indecisa quanto à sua direção), o sinal do contexto é, com certa preferência, posto em maior evidência por meio da *pronuntiatio*” (LAUSBERG *apud* JUBILADO, 2000, p. 86). Então, percebe-se que ela se produz num fio de navalha, e no caso de José Saramago em seu gênero cronístico e em seu contexto de produção, tem-se essa constante preocupação de evitar que o seu jogo irônico de referências não se torne tão críptico que os leitores não o entendam, nem tão demasiado aberto, caso em que o Exame Prévio logo reprimiria. Em ambos os cenários, o texto “perder-se-ia” em sua intenção irônica, razão pela qual se busca um equilíbrio no teor desse mascaramento.

Pode-se observar que o fiel da balança produzido - que é a voz do cronista nas esferas narrativa, ensaística, lírica, etc - formula-se segundo um movimento diatático, conforme nomenclatura de Hayden White, pois a ironia se elabora enquanto mediação consciente de uma aparência e, ao mesmo tempo, interpretação contínua dessa mesma mediação. Estabelecem-se, assim, três graus de análise em

torno dessa forma de discurso: a descrição (mimese) do que se vê; o argumento ou narrativa (diegese) que se mistura com a primeira; e um olhar analítico sobre esses dois movimentos (diataxe), constituindo uma forma de autoironia. (cf. WHITE, 1994, p. 17). Nos romances saramaguianos, o nível diatático encontra-se diluído na figura da “voz” que é a fusão do autor com o narrador, da história narrada com o ato de narrar. Nas crônicas, por sua vez, há diferentes jogos irônicos utilizados na construção autoconsciente empreendida. O que se pode ver é uma espécie de transmutação que acompanha o momento histórico vivido pelo cronista Saramago, como se a incorporação de outro discurso como máscara sardônica estivesse ao lado da denúncia das máscaras alheias.

Como um complemento à conceituação de White, nota-se em “Da Pré-História do Discurso Romanesco”, de Mikhail Bakhtin, alguns aspectos sobre o elemento paródico, no qual o escritor/criador “aprende a ver do lado de fora, com os olhos de outrem, do ponto de vista da *possível* linguagem e estilo de outrem. Pois é justamente à luz de uma outra linguagem e estilo *possíveis* que um dado estilo direto é parodiado, travestido e ridicularizado” (BAKHTIN, 1990, p.p. 378-379). A paródia, funcionando como um agente irônico, produz-se como um duplo que rebaixa o discurso dito sério ou oficial e, geralmente, celebra o absurdo como um método risível de questionamento. À guisa de exemplo, três crônicas saramaguianas serão apresentadas, em seus mecanismos irônicos/paródicos: “Discurso contra o lirismo” (DMO), “O crime da pistola” (BV) e “Enfim, esclarecidos!” (DL).

Na primeira delas, a máscara posta já se estabelece no título e intenta causar um estranhamento no leitor, por um poeta e reconhecido intelectual propor-se a discursar contra o lirismo⁴². A partir do gênero oratório, o cronista principia: “Meus senhores: Tomo a palavra por um dever de consciência e peço toda a vossa atenção, porque vou dizer coisas muito sérias.” (SARAMAGO, 1997a, p. 97). Nesse jogo autoral, não se vê o comentador *flâneur* saramaguiano de “A vida é uma longa violência” (DMO) ou “O ódio ao intelectual” (BV), com sua visão do cotidiano envolta numa aparente humildade de transeunte ocasional. Aqui, a capa da ironia assume-se como uma altervoz, pórtico para outra atmosfera, composta unicamente desse emissor autoritário que busca insuflar os ouvintes contra um inimigo:

42 Lembrando-se de que as crônicas de *Deste mundo e do outro* eram publicadas nas seções “Deste mundo e do outro” e “Rua acima, rua abaixo” do jornal *A capital*, contendo, ao final, o nome de José Saramago.

Anda por aí, em inesperada revivescência, contrariando e minando os *nossos esforços para a objectividade e a frieza*, sem as quais nada de útil se pode construir, uma antiga doença que fez muito mal ao mundo em tempos passados. Falo do lirismo. *Afirmo que é uma doutrina perniciosa*. Perniciosos são os seus propagadores (...) chamam-se a si próprios - poetas. É também esse o nome que lhes damos, mas, felizmente, nós conseguimos, por um disciplinado trabalho das cordas vocais, ajudado por uma certa expressão do rosto, *transformar essa palavra em injúria*. Que eles merecem, diga-se de passagem. (idem, ibidem, *grifos nossos*).

Na linguagem usada na crônica, essa voz se elabora textualmente como uma litotes, isto é, a afirmação pela negação do seu contrário, no caso, a celebração do lirismo que se faz é disposta com ares de crítica. Mas aqui já se começa a tecer a dualidade irônica dessa voz, que, diante da palavra “poetas”, formula duas enunciações: a da palavra em si e a da intencionalidade que uma entonação e um esgar produzem. Forma-se, pela linguagem caricata utilizada, um conjunto de microironias que compõem um mosaico invertido. Embora a imagem diagramada seja de um antipoeta, ele mesmo se trai e mina o seu discurso em ênfase cega.

Søren Kierkegaard, em *O conceito de ironia*, traz como exemplo máximo do processo de construção dupla da linguagem irônica a figura de Sócrates. O filósofo grego produz a ação de desmontar a “verdade” defendida pelo interlocutor, por meio de artifícios como a negação e o questionamento. Nesse sentido, a análise kierkegaardiana observa que “a *figura de linguagem irônica supera imediatamente a si mesma*, na medida em que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e deste modo, através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 247). Essa estratégia decorrente dos diálogos socráticos, encontra-se em Saramago na incorporação intencional de discursos outros, precisamente para evidenciar um contrassenso que neles se ressalta. Assim, mostra-se a necessidade de prisões e torturas nos latifúndios em *Levantado do chão* (SARAMAGO, 1996b, p.p. 79-80) ou então elogia-se a força nazista em *O ano da morte de Ricardo Reis*:

devíamos era aprender com os ditos alemães, olhar como aclamam Hitler na Wilhelmplatz, ouvir como imploram, apaixonados, Queremos ver o Führer, Führer sê bom, Führer aparece, gritando até enrouquecerem, com os rostos cobertos de suor, (...) até que o Führer vem à janela, então o delírio rebenta os últimos diques, a

multidão é um grito só, Heil, assim vale a pena, *quem me dera ser alemão*. (SARAMAGO, 1988, p.p. 260-261, *grifos nossos*)

Esses casos ilustram o elemento saramaguiano do mascaramento momentâneo do narrador em um discurso avesso. O pacto que se busca nos romances (da compreensão, por parte do leitor, da ironia que o autor costura nesse narrador metamórfico) parte da formulação presente nas crônicas de que o cronista é um observador-incorporador de discursos, que os molda conforme sua intenção de direcionar ao público sua mensagem. Em “Discurso contra o lirismo”, duas esferas se alternam, formando um jogo dialógico afirmativo-negativo: esse “eu” emissor que ataca os poetas e a infecção social que é o lirismo; e o “tu” receptor desse discurso que, embora silencioso e não diretamente interativo, constitui-se como antífona a essa voz.

Para além do que já se evidenciou dessa máscara ilocutória, a investida feita se formula numa fala cada vez mais enfática da necessidade de expurgar “esta gente” e os papéis contendo “certas palavras que deveriam ser riscadas dos dicionários. (...) Amor, esperança, saudade, rosa, mar - eis algumas dessas palavras. Uma pequena amostra de um vocabulário decadente, inoportuno, direi mesmo subversivo.” (SARAMAGO, 1997a, p. 98). Há de se notar que essa voz criada conta com certo exagero caricato, assemelhando-se a um personagem farsesco que, em seu monólogo, fala mais para si do que para ser ouvido. Inclui-se que a denúncia das palavras inúteis que os poetas insistem em usar apenas reforça a noção irônica de Saramago para esse emissor (perfeitamente adequado ao momento histórico da repressão aos desvios da “boa ordem”). Assim, nota-se o jogo paródico de espelhos, que põe duas linguagens entrecruzadas. Conforme Bakhtin pontua, “uma destas linguagens (a parodiada) apresenta-se verdadeiramente, a outra, de maneira invisível, como fundo ativo de criação e percepção.” (BAKHTIN, 1990, p. 390). Como se, por detrás da máscara autoritária sugerida, o cronista piscasse o olho ao leitor para mostrar sua intenção.

Na continuação, esse pregador une às “palavras nocivas” a figura deturpada que seus alvos possuem: “Os poetas (notaram a maneira como eu articulei a palavra?) tiram da sua maliciosa actividade uma não sei que insuportável arrogância, um desdém olímpico que nos faz estremecer de indignação.” (SARAMAGO, 1997a, p. 98). Além da rubrica incidental sobre a pronúncia, o

cronista procede seu embate irônico apresentando o distanciamento percebido entre os poetas e os antipoetas: enquanto os primeiros teriam acesso a "mágicos outros sistemas de pensamento", como diria Guimarães Rosa, ou ao "reino das palavras" drummondiano; os segundos enxergariam apenas o sentido literal e chão. Numa das ironias que se desprendem das falas do orador, pode-se observar, por detrás da máscara da indignação, certa dose de despeito e inveja desses participantes de um mundo inacessível para ele, e por isso tamanha ojeriza, raiva e desprezo.

Se essa figura funcionaria, então, como um aríete contra o lirismo, como um novo capitão Beatty, de *Fahrenheit 451*, surge, como contraponto aos ataques verbais empreendidos por essa voz-personagem, a segunda esfera, que seria a inserção sutil de uma negação que vai, gradativamente, espraçando-se no próprio corpo do discurso proferido. Os ouvintes manifestam-se e são interpelados: "Torno a pedir a vossa atenção. Não gosto de vos ver distraídos, só porque o sol está realmente bonito e anda ali um pombo a esvoaçar. Os pombos, tenho-o dito muitas vezes, são mais nocivos do que se julga." (SARAMAGO, 1997a, p. 98). Nessa audiência flutuante que se insinua, pretextos poéticos como o sol ou a pomba (cada um carregado de símbolos líricos próprios) funcionam como desvios da objetividade fria almejada pelo emissor. Como grande movimento irônico da crônica, a plateia apresenta-se precisamente como dotada da visão criticada:

Não posso compreender a atitude de alguns presentes que seguem com os olhos o fumo dos cigarros. Ou é distração, ou perversão, ou nenhum respeito pelo conferencista. De qualquer modo, é lamentável. Também não sei que interesse encontram na garrafa de água. Por mim, não vejo nela mais do que uns efeitos de luz, refrações luminosas que qualquer manual de física elementar explica. (idem, p. 99).

A espécie de temor que se apodera do discurso tenta amparar-se em sua tábua de salvação dos elementos racionalmente explicados, sem entender a beleza natural (sol e pomba) e menos ainda os produtos humanos em sua esfera "mágica" (o fumo que se dissipa, a água que se refrata em cores). E o cronista, orquestrador de toda essa sinfonia antilírica, resgatando o conceito kierkegaardiano supracitado, forma um fenômeno em dois níveis: há a voz mascarada que expõe a imagem do poeta como algo inútil; mas há também sua autonegação, com a audiência sugerida, que subverte a própria finalidade desse discurso.

Como coda e encontro desses dois níveis, constrói-se uma torrente de perguntas que partem da voz enunciativa e destinam-se a esse público e esse mundo lírico que, subitamente, adquirem corpo e substância, fazendo a voz contrária minuar-se:

E declaro que me está a irritar a cantoria dos pássaros (ou serão crianças?) que vem lá de fora. E esse senhor, ao fundo, que foi que lhe deu, para se pôr agora a sorrir? E o senhor, sim, o senhor, por que se levanta e vai abrir as janelas? Para que é este sol? E o verde dessas árvores? E por que não se calam as crianças? Ou serão pássaros?

Meus senhores, sinto-me profundamente desgostoso. A sessão está encerrada. Tenho dito. (idem, ibidem).

No tropo que se desenvolve nessa crônica percebem-se os três graus de análise elencados por White: se há o argumento/narrativa na figura do emissor, forma-se também a descrição de seu contrário nas manifestações dos receptores. O elemento analítico (diatático), por sua vez, ainda que não explicitamente elaborado no texto, é continuamente sugerido ao leitor pelo cronista, tornando-se “Discurso contra o lirismo” um exemplo de defesa irônica a favor da sensibilidade⁴³.

Há, na crônica saramaguiana, conforme dito anteriormente, uma dupla e concomitante prática da ironia: num modo indireto (como a crônica acima), com a aparência deixando pressentir a essência; e num modo direto, com a busca pela essência - de si ou alheia - a partir do desnudar das aparências. Dualismo similar ao que Monique Yaari propõe como possível definição geral do elemento irônico:

l'ironie au sens passif, c'est la *perception critique* d'une incongruité qui a, ou pour laquelle on imagine, un auteur, qu'elle fût gardée privée ou constatée extérieurement. *L'ironie au sens actif* c'est l'*expression ironique* de cette perception qui demande de son public un processus de reconstruction, et c'est sous cette forme-là qu'elle informe l'œuvre d'art. (YAARI, 1988, p. 22).

43 Essa defesa também se apresentaria, de forma muito mais evidente, em crônicas como “C'est la rose...” (DMO) ou “Coração e lua” (DMO). Na primeira, a partir da música de Gilbert Bécaud (*L'important c'est la rose* (1967)), José Saramago enaltece a voz obstinada que nega todas as guerras e mazelas do mundo e afirma a rosa. Na segunda, com o misto de melancolia e esperança que caracterizaria o autor, mostra-se que os avanços científicos destruíram dois mitos fundamentais: “A lua, disseram os cosmonautas, é um planeta morto, que parece feito de gesso (...). Quanto ao coração, pobre dele (...), um simples músculo recheado de canalizações e válvulas” (SARAMAGO, 1997a, p. 200), mas que a humanidade tem o costume de desviar-se do excessivamente racional, e reinventar simbologias.

À medida que o governo de Marcelo Caetano segue, e um descontentamento sociopolítico cresce, os intelectuais assumiriam mais abertamente o “sentido ativo”. Nessa linha, as crônicas de *A bagagem do viajante* contariam com menos exercícios poéticos e líricos e mais aspectos denunciadores e combativos do que *Deste mundo e do outro*. A própria visão de si como um comentador irônico torna-se mais atuante no cronista dessa segunda etapa. Na crônica “Sem um braço no inferno” (BV), José Saramago assume-se possuidor da fraqueza que é a ironia e confessa: “ela me vale como receita de bom médico sempre que a outra porta de saída teria de ser a indignação. Às vezes, o impudor é tanto, tão maltratada a verdade, tão ridicularizada a justiça, que se não troço, estoiro de justíssimo furor.” (SARAMAGO, 1996a, p. 179). Assim, diante desse “mundo cada vez a pior”, o cronista frequentemente escapa-se pela máscara, que põe a si ou que tira aos outros.

É o que se realiza em “O crime da pistola” (BV), em que se pode verificar uma transição de discurso incorporado para discurso analisado. Com um misto de tom jornalístico e imaginação literária, o cronista constrói um personagem em processo: “A pistola, nessa manhã, saiu num tal estado de irritação, que, ao fechar a porta, deixou cair o carregador. As balas saltaram por todos os lados, no patamar, e se a pistola já ia furiosa, imagine-se como terá ficado quando acabou de se carregar outra vez.” (idem, p. 53). Para além da prosopopeia, a cena descrita joga com o riso pelo absurdo, intensificado pela ação seguinte dessa personagem, de tentar descer uma escada.

Como complemento à pistola, o cronista compõe um segundo elemento: “O homem morava no mesmo prédio, quero crer que na mesma casa. A vizinhança notava nele certa preocupação, uma melancolia, um jeito distraído de cumprimentar, como quem vai a pensar noutro mundo ou a dialogar consigo mesmo.” (idem, ibidem). Se na seção anterior - da crônica como angariadora de gêneros diversos - viu-se que Saramago produz estruturas narrativas como meios de ilustração de um dado fato ou ideia, pode-se notar que, essencialmente, isso se constitui com uma finalidade irônica. O mascaramento da linguagem, no caso dessa crônica, forma-se na aparente surrealidade com a qual ela inicia sua ação:

A ninguém passava pela cabeça, porém, que *entre o homem e a pistola houvesse questões, andassem de rixa*, e por isso foi uma surpresa que deu que falar (...) Razões exactas, portanto, não se conhecem. As pessoas futuram, futuram, mas ao certo ninguém

entende como é que numa volta da escada, onde os degraus se abrem em leque, a pistola deu dois tiros no peito do homem. (idem, *ibidem*, *grifos nossos*).

O gênero cronístico, como apontado por Davi Arrigucci Jr., confere a pequenos fatos diários “uma ressonância alegórica que os resgata até certo ponto da pura contingência, transformando-os em índices de um processo mais amplo, como se fossem meios de se tatear sobre a verdade histórica.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 49). Por certo que o homem e a pistola na escada não se constituem, necessariamente, como uma “verdade histórica”, mas a leitura (e ilustração) que Saramago faz da cena deixa transparecer o olhar dilatador típico do cronista, em seu exercício de deslindar uma segunda vida em profundidade em meio ao cotidiano⁴⁴. Dessa forma, a crônica faz o movimento de transição anteriormente apontado - de tirar a máscara aos outros - e, da história e personagens construídos, passa a uma análise metalinguística dessa composição.

No ato de assumir-se como voz interpretativa do momento que passa, o cronista forma seu discurso (na concepção bakhtiniana) como um conjunto de citações, diretas ou não, que ele organiza de modo consciente. Nessa intenção reside o seu posicionamento irônico (diatático) que, ao ser produzido textualmente, evidencia a visão kierkegaardiana de que “a ironia se mostra como aquela que compreende o mundo, que procura mistificar o mundo circundante, não tanto para ocultar-se quanto para *fazer os outros se revelarem*.” (KIERKEGAARD, 2013, p. 251). Esses “outros”, para Saramago, continuamente podem ser associados ao discurso oficial ou ao senso comum, e são testados em suas verdades como forma de desnudá-los ao leitor. NA *jangada de pedra*, as relações políticas e econômicas europeias seriam postas em xeque, questionando-se em fabulação a Comunidade para a qual a península Ibérica estava sendo tragada. Na crônica “Os gritos de Giordano Bruno” (BV), o conhecimento enciclopédico sobre o fato de que o filósofo italiano foi queimado na fogueira mostra-se inútil, se não se compreende o sofrimento real desse martírio. Assim, ao fazer experimentos textuais com essas certezas, José Saramago testa as pontas soltas, tanto no nível da escolha vocabular, quanto na visão panorâmica desses discursos.

44 Movimento semelhante acontece na crônica “As coincidências” (BV), ao conectar a si (cronista), ao leitor, a um professor estadunidense que se suicidou para alertar sobre a paz, e à “Ode à Paz”, de Haendel, num mesmo entrelaçamento cósmico que se aproxima e se dilata.

Em "O crime da pistola", o segundo movimento se inicia com a súbita autoexplicação da história até aí elaborada:

Eu sei, eu sei, leitor, que esta história é absurda, que as pistolas não descem escadas (nem as sobem), e que, por muito malvadas que sejam, não dão tiros à queima-roupa em homens que sobem escadas (ou as descem). Mas fique certo também de que não estive a divertir-me à sua custa. O relato que fiz é apenas uma das mil versões possíveis da notícia que li há tempos num jornal de Lisboa, segundo a qual "um homem fora atingido, na escada da sua residência, por dois tiros da sua própria pistola". E disso morrerá. (SARAMAGO, 1996a, p. 54).

Essa abertura dialogal figurada com o leitor funciona como as arestas que se querem aparar. O tom leve e risonho serve de máscara para uma crítica às "maldades" das pistolas, mas também (e principalmente), para um confronto com os eufemismos típicos da imprensa portuguesa sob o jugo censório. Uma vez que havia a proibição de textos que abalassem a boa ordem e a paz social, o caminho encontrado seria o de suavizar as palavras. E o cronista, a seu termo, enxerga esses desvios de sentido, e propõe-se a desnudá-los, após um breve exercício de estilo. A preocupação fulcral de José Saramago é pelo desvendamento dos elementos caleidoscópicos que são as palavras. Para além da crônica "As palavras" (DMO), em que a gradação palavras, discursos e silêncio é apresentada num tom lírico e dualista, há também "Jogam as brancas e ganham" (BV), com a referência ao Diabo Coxo, de Guevara, contendo o alerta: "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." (idem, p. 86). Nesse sentido, a visão irônica do cronista, inicialmente numa individual percepção crítica das palavras-alçapões, ganha forma na tentativa de ampliar-se à visão de seu leitor.

Reside nesse interlocutor frequentemente evocado outra constante saramaguiana. Se o cronista é cauteloso no manuseio com as palavras (pelos seus sentidos ocultos), torna-se para ele imprescindível compartilhar isso com o seu leitor, de modo que o exercício interpretativo estenda-se a uma captação irônica do discurso do outro. No caso da crônica analisada, a sua motivação não fora simplesmente o suicídio do homem, nem tampouco a veiculação dessa notícia (já ultrapassada), mas sim a linguagem que se empregou diante de tal fato:

O leitor compreende muito bem o que na verdade se passou. Eu também. Poderíamos ambos pôr um ponto final numa questão que não nos toca nem de perto nem de longe, e seguir para diante. Mas repare que há em tal maneira de dar notícia da última atitude de um homem, certa petulância que vem do hábito de escamotear verdades, mesmo vulgares, como esta do desatar de uma vida. (...) Acresce ainda a ironia de roubar o significado de um gesto, de uma decisão, este roubar a morte de um homem cuja vida já fora roubada (como? por quem?) antes daquele encontro entre a mão e a arma. (idem, p. 54).

O desassossego de José Saramago, diante da palavra que mascara, busca no leitor uma forma de espelho, em que os olhares de ambos precisam se cruzar para que haja um compartilhamento da descoberta do cronista. E essa não se restringe ao uso das palavras para maquiar um discurso, mas estende-se a todo estranhamento diante da complexa máquina social e de suas engrenagens, em alguma medida, defeituosas. O enfoque dessas pequenas alienações torna-se "um expediente largamente utilizado pelo autor, com vista, em última (ou primeira?) instância, a agredir o pasmo colectivo." (MENDES, 1975, p. 228), e o ato de interpelar diretamente o leitor faz com que, pela palavra, o cronista busque um engajamento, ou pelo menos uma compreensão, na observação apresentada⁴⁵. Além disso, na ironia que Saramago aponta, encontram-se simultaneamente a micro e a macro, como em vasos comunicantes, pois o ponto eufemístico da notícia da morte do homem coaduna-se com o próprio apagamento social possível que esse homem teve durante a vida (com ecos, inclusive, da avó Josefa), encerrando-se a crônica com uma espécie de desesperança partilhada: "Desabafe, leitor, diga o que pensa de toda esta comédia de enganos que vai sendo a nossa vida." (SARAMAGO, 1996a, p. 55).

Por tudo isso que se constitui como o fio de uma Ariadne irônica, destinando-se a um leitor-Teseu, a crônica saramaguiana quer dar a conhecer as máscaras da linguagem. Se o escritor funcionaria como o fomentador de uma "consciência infeliz" (SARTRE, 1989, p. 65), José Saramago torna-se gradativamente mais cioso desse papel e busca atacar a esfinge da leitura ingênua (uma inconsciência feliz). Ao final de "Jogam as brancas e ganham", após uma reflexão racial por trás da

45 É o que se verifica, por exemplo, em Caim (2009), quando, após uma paráfrase da história bíblica do sacrifício de Isaac, o narrador assim conclui: "*O leitor leu bem*, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado." (SARAMAGO, 2009, p. 79, *grifos nossos*).

aparentemente inocente expressão ilustrativa de um jogo de damas, postula-se uma recomendação ao leitor: “pegue nas palavras, pese-as, meça-as, veja a maneira como se ligam, o que exprimem, decifre o arzinho velhaco com que dizem uma coisa por outra - e venha-me cá dizer se não se sente melhor depois de as ter esfolado.” (SARAMAGO, 1996a, p. 87). O percurso sugerido é o percurso que se empreende nas crônicas, de modo cíclico, de olhar, ver e reparar. A quarta ação seria estender, na figura do leitor, os movimentos anteriores, buscando-se extrapolar os limites espaciais e temporais inerentes ao gênero cronístico, e aprofundar a visão da linguagem e de seus subterrâneos.

O pensamento de Linda Hutcheon, em seu *Irony's Edge: The theory and politics of irony*, pode-se aplicar às crônicas saramaguianas num sentido complementar ao que até aqui se desenvolveu, da ironia kierkegaardiana: a teórica canadense visualiza a ironia não somente em sua esfera de recurso de linguagem, mas também como um tropo político, ou seja, “the ‘scene’ of irony involves relations of power based in relations of communication. It unavoidably involves touchy issues such as exclusion and inclusion, intervention and evasion.” (HUTCHEON, 1994, p. 02). Na estratégia discursiva de dizer uma coisa falando outra encontra-se, também, o deslocamento do elemento textual (microironia) para o seu contexto referido e subvertido (macroironia), neste último residiria a série de elementos e interações que o emissor quer pôr em foco.

José Saramago, como editorialista do *Diário de Lisboa* (1972-1973), observaria as cenas - e produziria opiniões - segundo um prisma distinto do exercício cronístico em *A capital* e *Jornal do Fundão*. Mesmo tratando-se da mesma pessoa, inserida num similar contexto histórico, o tratamento da linguagem junto à esfera política e social torna-se mais direto e incisivo, por dois motivos principais: o escritor fala em conjunto com o próprio DL, assumindo-se como uma das vozes editoriais que compõem o veículo; e “avança” do suplemento literário para a página 3, publicando na coluna “DL Opinião”. Isso faz com que os olhos do Exame Prévio pairassem continuamente sobre as suas crônicas, conforme Saramago declararia: “Que era muito do escrever até 1974? Iludir a censura, acautelar o tema, aperfeiçoar a entrelinha.” (SARAMAGO In: AGUILERA, 2008, p. 70). Nesse tratamento alquímico elaborado, em que a ironia estabelece-se como uma das pedras filosóficas de compreensão, o texto jornalístico de opinião funciona como esse processo de

singularização de um fato (declaração, ação), ouvindo-lhe e traduzindo-lhe os discursos percebidos na composição desse objeto.

No caso dos últimos anos do Estado Novo, esse ambiente singular e contraditório se percebe até mesmo na aura que se depreendia do ideal político apregoado por Marcelo Caetano. Na "continuidade e renovação", o governo procurava acalmar os ânimos de todas as partes. Aos conservadores, a *continuidade* serviria para não conferir abertura a ameaças ao regime; à porção mais liberal, defendia-se a *renovação* para fazer-se, após a despedida de Salazar do cenário político, uma política inovadora, corajosa e ousada (SARAIVA, 1993, p. 543). Por certo que tudo era um jogo de palavras, e o cronista, ao longo de um ano e meio, participa do questionamento crescente a essa política que procurava sustentar algo que se esfacelava.

Nas crônicas políticas de Saramago, a ironia acontece⁴⁶ segundo o percurso de ver, nas palavras usadas por outrem (políticos, figuras públicas, imprensa), uma motivação oculta, mas perceptível, numa leitura mais detida dos termos usados. Algo percebido, por exemplo, em "O eufemismo como política" (DL), crônica que fora vetada pela censura. Principiando por definir o eufemismo como "aquela figura de retórica que consiste em abrandar pela expressão a crueza de certas idéias ou de certos factos" (SARAMAGO, 1990, p. 46), há a análise de uma declaração do secretário de Estado da Informação, sobre a elaboração do Estatuto da Imprensa, em que se enaltece tal iniciativa, importante no sentido da "*descompressão* dos direitos e garantias individuais" (idem, ibidem). O cronista, por sua vez, conclui, após uma semidigressão metalinguística, que no termo destacado (não por ele) estaria um eufemismo em estado latente, pois

a situação afirmada anteriormente (a de *compressão*) muito melhor se exprimiria por qualquer sinónimo, como, por exemplo, opressão, sufocação, abafamento, constrangimento, é na escolha deliberada do termo mais inócuo, daquele que menos conotações comporta, que se encontra o eufemismo. (idem, p. 47).

Assim, a construção da crônica saramaguiana (tanto as editoriais, quanto as "literárias" dos dois primeiros livros) segue um itinerário de percorrer discursos, captar palavras externas e formar-se como visão lúcida e em contínuo

46 Sobre esse verbo ("happen"), Linda Hutcheon afirma ser o que melhor descreve o processo irônico (HUTCHEON, 1994, p. 04).

questionamento. O papel que o cronista se autoatribui é o de tornar-se gesto de intervenção ao menos para o leitor próximo, e o modo disso se efetuar é pelo mascaramento/desmascaramento da linguagem, própria ou alheia, e das estratégias irônicas empregadas. Como numa das constatações a que o cronista chega, de que “no domínio da linguagem governamental, vivemos uma época que lembra irresistivelmente a dos barrocos seiscentistas...” (idem, *ibidem*), o jogo do claro/escuro, dos volteios de estilo cultista - conforme criticados também por Vieira na “Sexagésima” -, não passa impune ao olhar do cronista, que demanda das vozes políticas um menor rebuscamento no trato com as palavras e com os ouvintes.

Como aprofundamento dessa vertente irônica de testar os pronunciamentos, na crônica “Enfim, esclarecidos!...” (DL), também ela vetada pela censura, o sarcasmo de um Eça de Queirós farpista assoma diretamente contra uma figura pública. Inicialmente, Saramago lança mão de circunvoluções verbais orbitando o papel da Imprensa, com um tom farsesco mascarado em grandiloquente:

Neste agitado mar alto que tem sido a discussão à volta dos meios de comunicação social e da problemática da informação (...), uma certa perplexidade nos andava atormentando sobre qual seria, efectivamente, o nosso lugar, a missão que à sociedade conviria que desempenhássemos, enfim, que razões morais, políticas, sociais, históricas, etc., etc., justificariam a existência da Imprensa, em geral, e desse jornal, em particular. (idem, p.p. 78-79).

Toda a frase se constrói para mostrar os náufragos jornalistas e seu papel nebuloso traçado pelo Fado. O cronista pensa, nessa linha, poder contribuir quase com um camoniano saber de experiências feito, que poderia legitimar as considerações que o DL poderia dar sobre o assunto, mas logo o castelo erguido cai em ruína (“Em erro profundo laborávamos, porém”) e o monumento irônico toma lugar. A partir de uma fala do deputado Camilo de Mendonça, o cronista transmitirá a “lição” do político, produzindo-se os dois mecanismos evocados por Bakhtin (Volochnikov) no “Discurso de outrem”: o comentário efetivo e a réplica interior. Se o primeiro forma-se, *a priori*, mais linearmente e delimitado, distinguindo-se o que é discurso citado e discurso citante, o segundo figura-se explicitamente como procedimento de ironia, tomando-se um discurso alheio, mas infiltrando-o com o seu próprio.

À dúvida inicialmente posta na crônica, Saramago responde reproduzindo, como citação, trechos da declaração do deputado. Na fala deste, a Imprensa portuguesa teria “muito de provincianismo e muito mais de ridículo” ao publicar as ações parlamentares de modo “‘mais extenso, frequente e pormenorizado do que na generalidade dos outros países’”. E mais, que a mesma grande Imprensa o faz ‘talvez também por falta de escândalos morais, de crimes célebres ou de histórias de tráfegos de estupefacientes’.” (idem, p. 79). Embora aqui as aspas formem uma fronteira que baliza a fala do político, o cronista dá continuidade ao seu discurso irônico, surgindo nos intervalos, não ainda como um comentário efetivo, mas já com uma expressão aditiva e enfática, evidenciando sua percepção de um argumento falho, porém estrídulo, no raciocínio formulado pelo deputado.

Similar ao empreendido em "Discurso contra o lirismo" (DMO), José Saramago mescla, na sequência, sua voz à fala do deputado, construindo-se caminhos microirônicos com vistas a uma macroironia. Conforme dito anteriormente, enquanto que a segunda forma-se pelo panorama da composição criada, os primeiros moldam-se na própria escolha (não inocente) das palavras. Uma vez que Bakhtin (Volochinov), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, define a palavra como “fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 1995, p. 36), pois nela reside todo o contexto que a gerou e a impressão de quem a enuncia, a seleção vocabular vai se constituindo pelo sentido submerso que se deixa entrever. O cronista, nesse sentido, principia a produzir a sua réplica:

Está patente, pois, e de maneira insofismável, a alternativa. Se a Imprensa dá publicidade aos trabalhos e iniciativas parlamentares, é ridícula e provinciana, não lhe servindo de nada a alegação de que se assim procede é porque entende que o público tem o direito de saber o que fazem e dizem as pessoas que têm o privilégio de se sentarem nas bancadas da Assembleia Nacional (SARAMAGO, 1990, p. 79, grifos nossos).

O cronista “defende” essa visão de redução do papel da Imprensa, precisamente para negar pela sua afirmação, conforme o processo litótico previamente mencionado. Com isso, o expediente irônico se institui, nesse momento, numa forma de *reductio ad absurdum* (Se a Imprensa quiser informar sobre os deputados, é ridícula e provinciana), mostrando-se como um esclarecimento que se revela obscuro, algo já antevisto desde o título ambivalente

da crônica. Conforme observado por José Manuel Mendes, o ideário saramaguiano das crônicas do DL, “numa linguagem serena e de belo recorte formal, (...) revolve as águas estagnadas do tempo que vivemos, de modo a dar-nos uma visão global do que somos e do que queremos ser”. (MENDES, 1975, p. 269). Pode-se complementar tal visão crítica, pontuando que a linguagem do Saramago cronista apenas superficialmente mostra-se plácida e sóbria, havendo, por várias vezes, uma carga farpista similar à de Eça⁴⁷. Nesse sentido, não se resumindo a uma carga ufanista da esperança de engajamento do leitor, a escrita cronística saramaguiana pretende-se como instrumento de deslindamento dos discursos alienantes, evidenciando uma visão “do que querem que sejamos”, em acréscimo à definição de José Manuel Mendes.

Esse último elemento se percebe, de maneira tanto enfática, quanto irônica, na interpretação feita do pronunciamento do deputado que, “magnanimamente”, reserva à Imprensa “o importante papel social de relatar os escândalos morais, os crimes célebres ou as histórias do tráfego de estupefacientes. Poderia igualmente acrescentar: desafios de futebol, inaugurações, sessões solenes, marchas populares, etc.” (SARAMAGO, 1990, p.p. 79-80). Nota-se que a relação de poder que se entrevê na fala de Camilo de Mendonça condiz enormemente com os ideais do Estado Novo, e Saramago, ao ironicamente elencar um rol de assuntos possíveis e permitidos, deixa transparecer a sua própria crítica a essa inclinação política de cerceamento. Por esse motivo que a crônica encerra a “lição” do deputado com uma semiconclusão, em que se salienta que se poderia publicar tudo,

menos o que se passar no hemiciclo onde se reúnem os deputados, ou reduzir toda essa actividade a duas linhas inócuas, apenas para não cair no ridículo e no provinciano (...). *Então, sim, a Imprensa portuguesa, agora desconsiderada, passaria a ocupar um lugar honroso e ficaria em condições de merecer os aplausos do deputado por Bragança.* (idem, p. 80, *grifos nossos*).

47 Dentre os exemplos, pode-se citar: “Em Houston, cidade do Texas” (DL), em que a sentença dada a um negro, de mil anos de prisão, dá vazão a uma série de questionamentos e digressões; “Escrever torto por linhas direitas” (DL), elaborada como crônica-resposta a um “arguto comentador” do periódico *Época*, que deturpara o sentido de uma outra crônica do próprio Saramago; ou “O professor Inverno” (DL), na qual se faz a crítica à morosidade dos Concelhos no aquecimento das salas de aula e o sofrimento anual das “chilreantes avezinhas (no dizer precioso de certos estilistas de má memória ou de infância felizmente amimada)” (SARAMAGO, 1990, p. 155).

Na crônica "Enfim, esclarecidos!...", concomitantemente ao espelhamento de um discurso autoritário (e excludente) em um discurso questionador, forma-se uma dupla manifestação da ironia, similar aos dois processos bakhtinianos sobre o discurso de outrem: se há, nessa primeira parte, uma espécie de identificação mascarada, na sequência se estabelece uma "relação de oposição", claramente consciente do papel desempenhado, e que, inclusive, saboreia a inadequação criada (cf. KIERKEGAARD, 2013, p. 249). No caso de Eça de Queirós, em suas *Farpas* de direcionamento político⁴⁸, a galhofa que acompanha cada personalidade ou atitude molda-se pela subversão dos discursos emitidos, como um diabrete que revelasse os aspectos mais frágeis ou contraditórios de algo que se propunha sério e formal. Em Saramago, num contexto repressor, e com uma escrita menos zombeteira diante das figuras políticas, o cronista também se mostra capaz de "saborear" os pratos irônicos preparados. Por exemplo, após toda a elaboração realizada em torno da fala do deputado, surge uma espécie de chave de ouro para a crônica:

Se o humor negro pudesse aqui ter lugar, teríamos de pedir a todos os elementos criminosos da sociedade portuguesa que aumentassem violentamente a sua actividade ilegal, única maneira de podermos, nós e os nossos colegas, encher as colunas com a única matéria ao parecer adequada à leitura. (SARAMAGO, 1990, p. 80).

Forma-se, então, uma síntese de confluência das duas linguagens até então desenvolvidas na crônica: de um lado o parlamentar com seu comentário; do outro, o cronista que amplifica a fala anterior e lhe impinge um tom de ridicularização. Essa ação, conforme a conceituação de Bakhtin, seria um exemplo de "híbrido premeditado, mas unilíngue, dentro da ordem do estilo." (BAKHTIN, 1990, p.p. 389-390). A linguagem aparentemente una deixaria transparecer tanto o mapeamento dos discursos concatenados, quanto o movimento consciente de paródia, de ironia, que se pretende conferir aos expoentes utilizados. Nos romances saramaguianos, seja na inserção da voz do narrador na voz dos personagens ou como uma voz anônima, seja na utilização de uma voz oposta, como um desdobramento do personagem, criando-se um confronto (o teto com o Sr. José, o senso comum com Tertuliano, a gadanha com a morte), o mascaramento da palavra como sendo um

⁴⁸ Conforme a *Farpa XXI* de *Uma campanha alegre*, "Oito razões por que se não reformou a Carta", mencionada na seção 1.3.

Jano de duplo rosto é algo orquestrado na própria composição do fazer romanesco. Nas crônicas, e em especial nas políticas, o duplo parodiado sustenta-se no contexto sócio-histórico referido, mesmo que o parodiador use de um ocasional desvio ficcional ou digressivo.

A ação de José Saramago, durante toda a produção das Opiniões do DL, é, de modo irônico, descobrir, nas sutilezas dos discursos de outrem, a distância que vai entre o que se diz e o que se pensa. Além do exemplo supracitado, lances do "processo de esclarecimento em que andamos empenhados" (SARAMAGO, 1990, p. 19) percebem-se na forma da crítica contínua aos "barroquismos da linguagem" que a esfera pública cultiva, em todos os assuntos, desde a prática política efetiva, em "Fazer política, ou fazer políticos?" (DL) ou às burocracias para conter incêndios, em "Um regulamento a favor do fogo" (DL). Mesmo mais tarde, como diretor-adjunto e cronista do Diário de Notícias, em 1975, com a drástica modificação do contexto político e social, a diretriz de ler para além das palavras e escrever como espelhamento ampliado das intenções percebidas manteve-se constante em Saramago. Não havia a necessidade de grandes desvios irônicos para evitar a censura, razão pela qual as críticas tornam-se mais diretas e incisivas⁴⁹, mas perduraria o estilo saramaguiano de tecer, pelas palavras, uma digressão que orbita um argumento.

O caminho proposto pelo cronista nOs *Apontamentos* se estabelece no oxímoro de uma esperança desesperançada - pois abraça o ideal revolucionário e socialista, bem como a figura de Vasco Gonçalves, mas prossegue com um tom de Velho do Restelo, por não concordar com os caminhos tomados pelo PREC ou pelos Governos Provisórios⁵⁰. Na crônica "Oficioso, mas não dessa maneira" (AP), por exemplo, o jogo irônico percebido vai no sentido de atestar o constante mascaramento em prol da ideologia, sobretudo no que concerne aos meios de comunicação social. O cronista, que desde *Deste mundo e do outro* e *A bagagem do viajante* já demonstrava uma preocupação com o entendimento da palavra enquanto

49 Basta observar, por exemplo, crônicas como "CDS: Como diria Salazar" (AP), em que um pronunciamento televisivo de Freitas do Amaral, presidente do Partido do Centro Democrático Social, suscita grande revolta no cronista, por ver no político um modelo do capitalismo português: "esta unção de sacristia, este aparato de aula-magna, esta unha mansa." (SARAMAGO, 1990, p.p. 257-258), ou então em "E o exército do PPD?" (AP), com uma crítica direta ao primeiro-ministro do VI Governo Provisório, Pinheiro de Azevedo, inclusive comparando-o a Napoleão e Átila.

50 Essa questão das crônicas saramaguianas como vozes contrárias, denunciantes ou críticas do Governo será vista com mais detença na seção 3.2

signo oscilante, constata que "no baile da ideologia, objectividade, neutralidade e independência já só merecem esta exclamação: 'Bem te conheço, ó máscara!'" (idem, p. 219)⁵¹. Dessa forma, Saramago se instaura como uma voz de cunho denunciante, desvendador, mas que pratica, também, um contínuo reconhecimento de si como construtor dessas mesmas máscaras - o nível whiteano da diataxe.

Nessa seção, notou-se que o elemento irônico, como o movimento de ir à palavra e dela descobrir múltiplos sentidos, é uma constante na escritura cronística saramaguiana. E isso se reflete na obra posterior do autor, conforme ele mesmo salientaria: "A ironia utilizo-a sempre não como um truque, mas como alguém que estivesse dentro de mim e me fosse dizendo 'não te iludas'". (SARAMAGO In: AGUILERA, 2008, p. 14). Com isso, funcionando como um elemento lúcido de José Saramago, o cronista preocupa-se não somente com os jogos retóricos de linguagem, mas principalmente com o peso que as palavras adquirem e as máscaras que elas carregam.

51 No romance *O homem duplicado* (2002), Saramago utilizar-se-ia da mesma expressão para apontar a falha de comunicação existente (coletivamente e interpessoal) por não mais se perceber o caráter fluido das palavras, "usurpando as palavras o lugar daquilo que antes, melhor ou pior, pretendiam expressar, do que resultou, bem te conheço, ó máscara, esta atroada algazarra de latas vazias, este cortejo carnavalesco de latões com rótulo mas sem nada dentro" (SARAMAGO, 2002, p. 62).

III - Paisagem: família, pintura, política

Neste segundo momento, as três esferas apontadas compõem-se como elementos de captação, por parte do cronista, de impressões do real transmutados em linguagem. Essa representação seria contemplada, nas crônicas de Saramago, através de diversas abordagens, indo desde exercícios líricos e ficcionais até comentários pontuais sobre fatos políticos. Inicialmente, explorando o ambiente onírico da infância campesina, ocorre o resgate de imagens por meio das reminiscências evocadas. O cronista compõe, então, instantâneos subjetivos que, mesmo referentes à sua própria experiência, acabam por ecoar uma essência humana.

Complementar a isso, com a voz cronística não mais voltada para o passado particular, mas para uma apreensão do cotidiano em sua picturalidade, Saramago efetua movimentos descritivos que oscilam de "grande angular" para "teleobjetiva". Dessa forma, a cadência verbal desenhada pelo cronista - algo que marcaria o estilo dos romances futuros - encontra, na tentativa de absorver a paisagem circundante (sentida ou imaginada), um caminho para a expressão lírica.

Por fim, na compreensão da paisagem portuguesa humana e social, referente às décadas de 60 e 70 (com os conturbados anos finais do Estado Novo e o turbilhão político do Processo Revolucionário em Curso de 75), evidencia-se a faceta de José Saramago enquanto cidadão engajado. Se por toda a sua obra haveria esse contínuo combate ao alheamento (social, histórico, humano), nas crônicas, o componente político torna-se um importante elemento de construção verbal, no sentido de nortear a estratégia argumentativa para melhor ilustrar as preocupações do indivíduo inserido numa coletividade.

3.1. A crônica mnemônica: a aldeia que era o mundo

Na composição estética de José Saramago, o reviver do passado pela memória adquire uma aura mitogônica. No aflorar da lusitanidade em *História do cerco de Lisboa* (1989) ou na construção efetiva e simbólica do Convento de Mafra em *Memorial do convento* (1982), evidencia-se que a história ida convive com o presente posto. Mas, esquivando-se da esfera coletiva, no resgate da história particular do próprio artista, acaba-se por descobrir como se fundamenta o seu

modo de ver. A epígrafe dAs *pequenas memórias* (2006), reportando-se ao hipotético “Livro dos Conselhos”, postula: “Deixa-te levar pela criança que foste” (SARAMAGO, 2006, p. 09) e esse movimento, presente numa série de crônicas, faz tornar à luz impressões referentes ao menino/rapaz Saramago imerso na atmosfera aldeã de Azinhaga. Essa “formação espiritual” elabora-se pela conjuração da simplicidade da natureza circundante (os rios, os bichos, as árvores), dos semipersonagens pitorescos e autênticos da aldeia, cuja imagem se presentifica (o Tonho Maluco, o sapateiro, o amola-tesouras), e do núcleo familiar camponês do qual Saramago deriva⁵² (os avós, os pais, as tias), tudo isso coberto por um envoltório afetivo.

Em seu *Fragments de um discurso amoroso*, Roland Barthes notaria essa captação amorosa evocatória, conforme o termo grego de *anamnesis*, “que só reconstitui detalhes insignificantes, não dramáticos, como se eu me lembrasse apenas do próprio tempo e nada mais; é um perfume sem suporte, um grão de memória” (BARTHES, 1981, p. 140). No caso das crônicas, possuidoras da visão do elemento miúdo a ser expandido e revivido, o fato trivial lembrado é tecido, precisamente, pelo *discours amoureux*, assim alçando-se ao patamar de lampejo súbito (digressivo e epifânico) que permitiria, talvez, o instante fortuito de compreensão da máquina do mundo, ou ao menos, da máquina de si.

Pode-se somar a isso o pensamento de Baudelaire sobre a modernidade, no qual o artista encontra-se num duelo entre a vontade de tudo lembrar e os meandros efetivos que a memória entrevê (cf. BAUDELAIRE, 1996, p. 32). Na esteira disso, o ato de “rememorar”, proposto a partir de um movimento mínimo, é o que formaria *À la recherche du le temps perdu*, de Marcel Proust, na dinâmica da *mémoire involontaire*, com o gatilho disparado não pela consciência, mas sim por um acaso dos sentidos. Logicamente que, em José Saramago, o processo proustiano das visões concatenadas e das evocações deambulativas possui uma outra conotação.

O jogo de lembrança-puxa-lembrança, funcionando quase como eco da forma shandyana de Sterne ou de Garrett, e desenvolvido nAs *pequenas memórias*, produz-se de maneira muito mais ramificada do que nas crônicas, uma vez que estas mantêm-se, individualmente, com uma unidade restrita de ação. Contudo,

⁵² Vale ressaltar que o nome Saramago refere-se à planta, comum em Portugal, e foi incluído como sobrenome pelo cartorário por pirraça, uma vez que se tratava de uma alcunha dada à família (SARAMAGO, 2006, p.p. 47-49).

assim como em Proust, ocorre nas crônicas com cunho memorialístico um desnudamento desse "eu" transposto em texto, fazendo com que elas funcionem como manifestações da visão infantil a partir da voz adulta. Walter Benjamin, no texto "A imagem de Proust", observa que "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois." (BENJAMIN, 1994, p. 37). Dessa forma, o percurso empreendido nas crônicas é o de ir ao passado com a bagagem do presente, isto é, buscar compreender cenas, falas e pessoas, que fizeram parte do panteão particular da vida infantil do cronista, a partir de uma forma de garimpo das lembranças. Vale ressaltar que José Saramago não possui a "ânsia tão raiva" de Fernando Pessoa no tratamento com as recordações ("E eu era feliz? Não sei. / Fui-o outrora agora." (PESSOA, 1983, p. 75)), mas sim demonstra uma aparente leitura amorosa, que se conecta ao ser que ele foi, em especial na palavra-chave que abre as portas para um dos outros mundos aludidos por Saramago, de modo similar à *madeleine* proustiana: Azinhaga. Assim, como forma de entabular um percurso possível a esse universo, três órbitas concêntricas serão delineadas e aprofundadas: a aldeia; a família; e o si-mesmo.

Iniciando-se pelo microcosmos que é a aldeia, faz-se necessário compreender que Azinhaga torna-se arquétipo nas crônicas de Saramago. Conforme ele declararia: "A gente, na verdade, habita a memória. A aldeia em que nasci só existe em minha memória." (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p.p. 25-26). Nesse espaço em que se mesclam a lembrança e a imaginação, o bailar das reminiscências se institui de modo oposto, mas também complementar, em duas das primeiras crônicas de *Deste mundo e do outro*: "O sapateiro prodigioso" e "O amolatesouras". Esses dois personagens-tipos, elaborados quase como *vignettes*, se contrapõem, pois o primeiro é formulado como o elemento autóctone, ao passo que o segundo representa-se como o transitório⁵³. Além disso, a memória em devaneio do cronista associa-se a esses símbolos, precisamente porque ambos funcionariam, na escrita evocatória, como reinvenções do mundo do pequeno José de Sousa Saramago.

53 Poder-se-ia incluir também nesse rol o Tonho maluco da crônica "O fala-só" (BV) (concomitantemente pertencente à aldeia e dela ausente), mas esse personagem é apresentado somente como um pretexto para a evocação da figura do poeta também como um fala-só, razão pela qual se optou por não o incluir na análise.

No início de “O amola-tesouras”, há uma irmanação involuntária com o passado: “Às vezes a memória, por caminhos que nem sabemos explicar, traz para o dia que se está vivendo imagens, cores, palavras e figuras.” (SARAMAGO, 1997a, p. 33). Conforme dito anteriormente, mesmo que não se apresente o gatilho acionado que fez regressar do arquivo da memória esses personagens com sua composição, eles adquirem significado para Saramago devido aos valores que deles se depreendem. É por isso que ele assim principiaria sua apresentação do sapateiro: “Conheço este homem desde que me conheço.” (idem, p. 23). Unindo ambas as existências, o cronista, ao mesmo tempo em que se aproxima pela memória, isola-se do elemento temporal, produzindo-se, assim, uma suspensão imaginativa que oscila entre o que se lembra e o que se sente. Forma-se, então, com as cores da infância, a picturalidade de uma imensidão:

parece-me tê-lo visto sempre sentado no seu mocho, com a banca atravancada de ferramentas do ofício e de mil pequenos objectos que já para nada serviam. *E tudo repousava numa imemorial camada de terriço acumulado*, de onde emergiam pregos tortos, aparas de sola, resíduos de um trabalho continuado e atento. (idem, *ibidem*, *grifos nossos*).

Essa atemporalidade, construída numa atmosfera onírica, embora recorrendo a elementos concretos, mostra o cronista como pleno habitante da aldeia-memória e não da aldeia-real. O fato de recorrer às imagens percebidas em criança, associa-se à noção de Gaston Bachelard em sua *Poética do devaneio*, de que “uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda.” (BACHELARD, 1996, p. 95). A citação conecta-se à estética de Saramago em múltiplos campos: a potencialidade de si que se quer descobrir (veja-se, por exemplo, “A cidade” (DMO), na análise desenvolvida em 2.2); o papel dos “possíveis” tateados para além de uma face real; e, principalmente, o apagamento dos limites entre história e lenda. Esse último, burilado continuamente em seus romances, forma-se nas crônicas como a produção de um destacamento, isto é, a percepção pontual da realidade sendo entremeada por um devaneio que a singulariza.

Em crônicas como “O cego do harmónio” (DMO) ou “Quatro cavaleiros a pé” (BV), a noção da imagem captada serviria de pretexto para uma deambulação textual por parte do cronista. Com relação ao “sapateiro prodigioso” e às demais com cunho memorialístico, o movimento empreendido seria muito mais o de atestar um testemunho lembrado, tanto sobre o fato em si, quanto sobre a relação afetiva estabelecida, mostrando-se, inclusive, as considerações que o cronista adulto revisitador agrega à lembrança. A descrição da rotina da sapataria, por exemplo, demonstra uma visão panorâmica da própria aldeia, como se a loja fosse um centro gravitacional dos corpos circundantes. Os diferentes estratos sociais a frequentavam, cada um a seu tempo: “O médico nunca estava quando lá ia um pé-mal-calçado; o prior não passava da porta; os lavradores da terra evitavam encontrar-se com inimigos da extrema vizinha (...) Só eu era um freguês de todas as horas.”, e o cronista, enquanto espectador, vê a si como “uma plataforma onde qualquer podia representar o seu número. Ouvia os casos clínicos do médico, os monossílabos do pobre, as objurgatórias do padre e as ladainhas intermináveis do lavrador.” (SARAMAGO, 1997a, p. 24). Desse ambiente descrito, acessível a todos, embora com limites percebidos, depreende-se um elemento fulcral para a composição do olhar de Saramago, em seu misto de imaginação e memória: a fruição captativa que em tudo descobre um *plus ultra*. Por certo que todo artista produz uma forma de destacamento a partir de singularidades destacadas por ele, mas em José Saramago, seja com o Conservatório impessoal e labiríntico de *Todos os Nomes* transformando-se em confluência de vidas cruzadas⁵⁴, seja com a grandeza telúrica contida no Portugal miúdo de *Viagem a Portugal*, sempre se volta à noção de que “a imagem [que temos] das coisas tem muito a ver com a pessoa que somos, com o olhar que temos, com a sensibilidade que temos dentro de nós.” (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 27).

No caso da crônica em análise, o menino, inserido num espaço da formação humana e social do futuro escritor, é retratado como uma unidade capaz de catalisar diferentes discursos. Mas, além disso, ao afirmar que “o meu sapateiro gostava de falar e de ouvir. Contava casos da sua mocidade, vagas conspirações de tempos remotos, a terrível e deliciosa história de uma pistola.” (SARAMAGO, 1997a, p. 24), o cronista desloca o ambiente comunal para o ambiente íntimo, mostrando-se que

⁵⁴ Havendo, inclusive, a questão da ideia do romance ter surgido a partir da procura pelo registro do irmão Francisco, que morrera em 1924, com quatro anos de idade.

também ali havia um campo para descobertas de falas passadas. Conforme um dos narradores possíveis elencados por Benjamin, do homem que conhece as histórias e tradições do seu país, esse sapateiro inominado adquire um *status* de fonte emanatória sintetizadora de Azinhaga, ao passo que o rapaz-Saramago parece figurar como o seu contraponto, por ser aquele que vem de longe, e teria muito o que contar (cf. BENJAMIN, 1994, p.p. 198-199). Nesse movimento, do sapateiro querendo "ouvir" as novidades, o cronista evoca-se a si mesmo, encontrando apenas um espaço para justificar-se perante o leitor: "Eu dava-lhas, se podia, inventava e adornava para me fazer valer. Compreendam-me, sim? Eu vinha da cidade, não podia deixá-lo sem as respostas de que ele precisava." (SARAMAGO, 1997a, p. 25).

Montada a corrente alternada que é a relação entre esses dois personagens, surge o final dessa crônica-lembrança, que é precisamente o momento em que "prodigioso" do título revela-se. Esquivando-se da descrição-evocação, Saramago transcreve um lance narrativo, em que o sapateiro, após mostrar-se distraído e distante, lança a pergunta decisiva: "- O amigo acredita na pluralidade dos mundos?" (idem, ibidem). Diante do insólito da pergunta, e do titubear da resposta inexata, o cronista efetua, por fim, um movimento de regresso ao seu próprio tempo, pedindo

às grandes potências que mandam homens para o espaço o favor de averiguarem rapidamente e darem a resposta ao meu sapateiro. É um homem interessado que vive numa aldeia e tem uma loja com um horizonte de plátanos que se arrepiam à noite, quando o céu se cobre de estrelas (idem, ibidem)⁵⁵.

Assim, ampliando a área de alcance de Azinhaga para todo o espaço sideral, faz-se uma equiparação dos dois níveis, se o passado conecta-se ao presente, também o elemento próximo indaga-se sobre o distante. E o sapateiro, representante da esfera autóctone, mostra que seu horizonte se pode expandir até o firmamento.

Em "O amola-tesouras", o inverso se estabelece, ainda que a mesma Combray alentejana seja apresentada como cenário rememorado pelo menino

55 Esse sapateiro, de nome Francisco Carreira, é retomado em *As pequenas memórias*, apresentando-se a mesma história da crônica, com alguns acréscimos pontuais. Mas permanece o mesmo pasmo diante da pergunta desse sapateiro "prodigioso": "Que outra palavra poderia eu usar senão essa? Um sapateiro da minha aldeia, nos anos 30, a falar de Fontenelle..." (SARAMAGO, 2006, p. 126).

Saramago. O personagem-título, de pronto, é esboçado como um elemento estrangeiro: “Vinha de longe, o amolador, e passava. Raízes, nenhuma, ou lá muito longe, nos airinhos da sua terra.” (idem, p. 33). Ele aparece ao cronista como um ser sinistro, com a pedra circular de amolar e, principalmente, com a flauta de Pã que o anunciava. Na estrutura dessa crônica, ocorre uma forma de anamnese auditiva, pois a ação deflagradora que se descreve parte, toda ela, do som produzido pela siringe. Entabula-se, então, um pórtico para esse mistério: “Como hei-de explicar?” (idem, *ibidem*), adentrando-se o campo da memória imaginativa que devaneia em torno dessa figura. Pintando um novo flautista de Hamelin, o cronista Saramago desenvolve um lance narrativo que sugere o mesmo desconcerto:

De repente (nada de repente, pensando melhor, porque o som começava a ouvir-se de longe), a melodia entrava pela rua dentro e punha as donas de casa em frenesi. Era um remexer desatinado em gavetas de cozinha, em cestas de costura, um descer precipitado escada abaixo. O amolador instalava-se e ali ficava, (...) afiando e amolando as facas e as tesouras arrombadas pela doméstica tarefa do corte. (idem, p. 34).

A cena em si mostra-se tipicamente trivial, como em muitas aldeias no início do século XX, mas, nesse regresso filtrado pela lente do cronista adulto, produzida por uma paradoxal materialidade do som lembrado, o personagem manifesta um ar esfíngico, tamanho o seu envolvimento com sua missão transitória. Pode-se formular, então, um balanceamento entre o sapateiro e o amolador, tendo o menino como ponto médio: o sapateiro (fixo) olha o menino da cidade (movente) como um ser outro, que lhe comunicará novas visões e novos mundos; o amolador (movente) é visto pelo menino (fixo) também como um ser outro, capaz tanto de desestabilizar a tranquilidade da rua da aldeia, quanto de reinstaurar as prosaicas tarefas domésticas dos apetrechos de corte.

Num outro sentido, a crônica ora analisada pode exemplificar o processo dinâmico, sugerido por Bachelard, da memória-imaginação, a qual “[nos faz] viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância.” (BACHELARD, 1996, p. 114). Ao apresentar o elemento estrangeiro que é o amola-tesouras, extraído das dobras das memórias da aldeia, José Saramago reelabora a sua própria percepção,

por captar naquele homem (e em sua ação) uma chave não de todo percebida. Procedimentos semelhantes ocorreriam nas *Pequenas Memórias*, em que se roça novamente uma “essência poética” na rememoração de cenas triviais, ou ainda, em *Viagem a Portugal*, na melancolia objetiva quando o viajante chega a Azinhaga e aponta, simplesmente, o rio Almoda apodrecido e uma história de fantasmas na Ermida de São José: “É uma terra comum, esta primeira casa do viajante. Não há mais que dizer dela.” (SARAMAGO, 1997b, p. 249). Vê-se, então, que a aldeia-de-fato está perdida, inclusive há certo desvio dela, pois Saramago acaba por suplantá-la com a aldeia-de-sonho, esta é que figura dentro de suas crônicas e na própria composição da pessoa que é.

Por esse motivo, diante da partida do amola-tesouras, os dois tempos instituídos - da cena que se viveu e do escritor que a relembra - cruzam-se e fundem-se, compondo uma tela campesina com tintas irônicas:

No interior das casas experimentava-se o fio, havia cintilações frias de aço disponível, e se eu já então soubesse o que tal coisa significava, diria que toda a rua ficava empestada de uma atmosfera de sadismo. As pacíficas donas de casa, de tesoura em punho, deitavam olhares enlouquecidos em redor, à procura de vítimas. (SARAMAGO, 1997a, p. 34)

Esse segundo discurso infiltrado, adulto, que conhece significados e, principalmente, seus significantes correspondentes, pode (re)compor a cena lembrada com detalhes e inferências totalmente obnubiladas quando vividas. Assim, e como chave finalmente acionada pela passagem desse personagem, o cronista pressente um entendimento, aplicando-o, enquanto adulto, na criança observadora: “Ao longe, o som da flauta esmorecia. E eu, rapazinho que vivia apertado na pele que lhe coubera (...), com a vaga inquietação de quem adivinha que há nas coisas sentidos ocultos que só ocultamente podem ser entendidos.” (idem, *ibidem*). Da mesma forma que o sapateiro ampara-se no menino para buscar compreender a pluralidade dos mundos, o menino (o cronista em germen) descobre-se detentor de uma compreensão, a que somente a memória futura conseguiria dar nova forma.

Se Azinhaga torna-se esse microcosmos que se vai expandindo na memória, é na família dos avós maternos, vista como uma “galáxia de rostos” (SARAMAGO, 2006, p. 92), que se encontrariam contribuições fundamentais à visão que Saramago teria sobre as coisas. Tanto na aldeia, quanto no seio familiar haveria a sensação do

repouso amoroso e nostálgico, produzindo-se uma forma de “verdadeira memória”, consistindo ela, conforme Baudelaire aponta em *Curiosités esthétiques*, “dans une imagination très vive, facile à émouvoir, et par conséquent susceptible d'évoquer à l'appui de chaque sensation les scènes du passé, en les douant, comme par enchantement, de la vie et du caractère propres à chacune d'elles.” (BAUDELAIRE, 1868, p. 160). Nesse sentido, especialmente a família mostra-se, nas crônicas saramaguianas, como uma sucessão de *flashes* que simbolizariam esse encantamento.

Nessa segunda esfera memorialista, duas formas de abordagem podem ser percebidas nas crônicas de fundo familiar, por vezes, concomitantes: reminiscências que o cronista adulto revisita; e composição de um personagem (tanto a si, impessoalmente, quanto aos familiares), dando um ar literário à recordação. Em ambas formula-se uma espécie de “lirismo de inspiração infantil” (COSTA, 1997, p. 95), isto é, partindo do valor arquetípico da infância, o cronista acaba por embeber seu discurso num sumo sensível a percepções puras, primitivas, inaugurais. E, em meio à soma dos momentos triviais que carregam um profundo significado, Saramago procura conectar-se ao leitor, não somente enquanto contador de uma história particular, mas sobretudo como um compartilhador do paraíso perdido que foram as pessoas que orbitaram a infância.

Conforme o conceito da “chave” benjaminiana, a primeira crônica de *A bagagem do viajante*, intitulada “Retrato de antepassados”, tem como elemento deflagrador uma fotografia de seus pais, mas, muito além disso, acaba por constituir-se como um devaneio familiar que escala os ramos visíveis da “árvore que nenhuma botânica menciona - a genealógica.” (SARAMAGO, 1996a, p. 09). As memórias diagramadas instituem-se em torno de três figuras: um bisavô, os avós maternos e os pais, ressaltando como pseudojustificativa que não lhe incomoda as “trevas completas” que reinariam para além de sua terceira geração ancestral: “É como se os meus avós houvessem nascido por geração espontânea num mundo já todo formado do qual não tinham qualquer responsabilidade.” (idem, ibidem). O caminho instituído pelo cronista é o de peregrinar pelas histórias ouvidas, como também admirar as vidas que, por vias difusas, acabaram desembocando no indivíduo que agora as traz novamente à luz. Na escrita saramaguiana, existe uma reverencialidade não idólatra ao passado, pois esse é explorado no sentido não simplesmente de compreendê-lo, mas também de o complementar com uma visão

desacomodada. Essa estratégia de *flânerie* das recordações reproduz-se no pensamento bachelardiano, o qual postula que

nos devaneios voltados para o passado, o escritor sabe infundir uma espécie de esperança na melancolia, uma juventude de imaginação numa memória que não esquece. Estamos verdadeiramente diante de uma psicologia de fronteira, como se as lembranças reais hesitassem um pouco em ultrapassar uma fronteira para conquistar a liberdade. (BACHELARD, 1996, p. 117).

José Saramago sente-se atraído pela sua linhagem⁵⁶, mesmo que dela possua luzes muito mais de sua própria imaginação do que de sua efetiva participação. Nesse jogo das lembranças alheias que se agregam, a figura do avô berbere ganha envergadura de mito, por ser construído como um ente estrangeiro, "a respeito de quem me contavam histórias fabulosas." (SARAMAGO, 1996a, p. 09). Há, inclusive, um movimento reiterativo de construí-lo pelas lembranças dos outros ("descreviam-mo", "disseram-me"), em que um crime e o fascínio das moças constituem-se como portas para enredos maravilhosos que o ouvinte reproduz enquanto cronista:

Vivia longe da aldeia, numa barraca entre salgueiros, e tinha dois cães que olhavam os estranhos fixamente, sem ladrar, e não deixavam de olhar até que os visitantes se afastavam, a tremer. Este meu antepassado fascina-me como uma história de ladrões mouros. A um ponto tal que se fosse possível viajar no tempo, antes o queria ver a ele do que ao imperador Carlos Magno. (idem, p. 10).

No devaneio memória-imaginação formulado, em que o verismo atestado possui o duplo filtro do contar uma história que lhe fora contada, o bisavô acaba por tornar-se uma personalidade inerente à História, e Saramago busca associar-se a ele, não necessariamente pelo sangue que os une, mas pelas histórias que compõem o cenário.

Como um passo avante, "tão perto que estendo a mão e toco a sua lembrança carnal, a cara seca e a barba crescida, os ombros magros que em mim se repetiram" (idem, *ibidem*), surge o avô, também ele composto num mosaico de

56 Lembrando-se que há, também, o veio das considerações sobre a "herança" portuguesa desassistida, percebidas em crônicas como "Ir e voltar" (BV), "Nós, portugueses" (DMO) e "O 5 de Outubro: morte, ou vida?" (DL) bem como a conexão sentida com nomes como Luís de Camões e Fernão Lopes em crônicas analisadas na seção 2.1.

reminiscências que envolvem um acontecimento central. Se, nas crônicas de Fernão Lopes, produz-se uma estrutura de elementos em perspectiva que orbitariam uma figura principal (similar ao estilo pictórico de Giotto), em Saramago, os seus antepassados também receberiam tal tratamento, dadas as proporções entre os autores, as matérias e os gêneros.

Na crônica "Retrato de antepassados", o que se nota é essa "evolução dos fundadores", não no sentido de consolidar a família, mas sim na questão do afeto que a ela é destinado. Por essa razão que, com o avô, constrói-se uma conexão muito maior, devido às histórias bebidas na fonte⁵⁷ e em cujo "mágico casulo" (SARAMAGO, 2006, p. 18) a criança se formaria. Na composição do personagem, também se formula um lance narrativo que, se no bisavô centrava-se na luta e no sangue, no avô volta-se ao amor: "Este homem teve contra si o rancor de toda a aldeia, porque viera de fora, porque era filho das ervas, e, não obstante, dele se enamorara minha avó materna, a rapariga mais bela do tempo." (SARAMAGO, 1997a, p. 10). Dessa forma, transportando-se ao campo literário esse avô e essa avó, José Saramago alia à memória evocada das histórias ouvidas o seu exercício imaginativo, desvencilhando-se da efemeridade de um momento fugidio para, como numa espécie de elegia, dotá-lo de um frescor atemporal.

É importante salientar que, a partir do nome dado à crônica, dois retratos de antepassados são estabelecidos: o primeiro como o retrato referido que se faz aos avós, cuja captura se fez num ambiente onírico, em que o devaneio dá a tônica; e o segundo como o retrato real, que motiva, inicialmente, a crônica em si e que põe em *frame* a imagem dos pais:

Estão os dois de pé, belos e jovens, de frente para o fotógrafo, com um ar de gravidade solene, que é talvez temor diante da máquina que fixa a imagem impossível de reter sobre os rostos assim preservados. Minha mãe tem o cotovelo direito assente numa alta coluna e segura na mão esquerda, caída ao longo do corpo, uma flor. Meu pai passa o braço por trás das costas de minha mãe e sua mão

57 Como se vê na crônica "O meu avô, também" (DMO): "Recordo agora aquela noite de verão, que dormimos, nós dois, debaixo da figueira - ouço-o ainda falar da vida que tivera, da Estrada de Santiago que sobre as nossas cabeças resplandecia (as coisas que ele sabia do céu e das estrelas), do gado que o conhecia, das histórias e lendas que eram o seu cabedal da infância remota." (SARAMAGO, 1997a, p. 30), ou então em "Carta para Josefa, minha avó" (DMO): "Criaste pessoas e gado, meteste os bácoros na tua própria cama quando o frio ameaçava gelá-los. Contaste-me histórias de aparições e lobisomens, velhas questões de família, um crime de morte." (idem, p. 27).

calosa aparece sobre o ombro dela como se fosse uma asa. (idem, p. 11).

Esse instante descrito e sustido (ainda que montado), denota uma objetividade, mas deixa transparecer um afeto singular na descrição, como também ocorreu na conexão sentidos pelos avós, além da admiração que perpassaria desde a evocação do bisavô. Tudo isso, em confluência diante da cena eternizada na fotografia, produz no cronista uma dupla constatação, pois se declara que “Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas.”, logo na sequência atesta que “Nada disto tem importância, a não ser para mim.” (idem, *ibidem*). Tendo-se a clara noção de destino (algo constantemente apontado por Saramago em seus romances, como a junção dialógica de Baltasar e Blimunda, os personagens dos dois *Ensaio*s, conectados entre si, ou então a viagem do elefante solimão/salomão), acrescida da compreensão do valor particular - e não necessariamente compartilhado - dessas histórias, o cronista opta por dissolver as fronteiras de uma e de outra, tornando esses personagens manifestações arquetípicas de família. Exemplo disso é o fato de que nenhum deles é nomeado, e o cronista mantém-se à margem até o seu final, destinando o foco majoritariamente para eles. Dessa forma, as histórias sintetizadas ganham um sabor universal, de apreço pelas raízes dessa floração: “que mais genealogia me importa? a que melhor árvore poderei encostar-me?” (idem, *ibidem*).

Na crônica acima, as reminiscências tornam-se o corpo no qual se insinuam relances de uma narrativa literária, já em “Um natal há cem anos” (DMO) o oposto se percebe, e a narrativa construída (com foco heterodiegético, tendo-se como eixos a Família e a Criança) mostra-se como divagação em torno de uma lembrança antiga. O ambiente descrito é o da casa familiar, na aldeia, e seu narrador absorve-se nesse meio, deixando entrever um jogo temporal, como continuação do título: “Quem diz cem, diz mil. Ou quarenta. *Enfim, uma eternidade.*” (SARAMAGO, 1997a, p. 15, *grifos nossos*). Essa possível dilatação do tempo tende a reportar-se novamente a Proust, que, segundo Benjamin, dá a ver a eternidade precisamente por entrecruzar o tempo lembrado com o tempo do sujeito que lembra (cf. BENJAMIN, 1994, p. 45). No caso de Saramago, a atmosfera da infância torna-se algo singularizado, com ares eternos, por meio de um panorama de sensações sinestésicas que se desvinculam de um tempo cronológico marcado. O mergulho na recordação principia-se por uma torrente de estímulos visuais, auditivos e olfativos que desfilam:

Há uma casa e luz dentro dela. E gente: a Família. Na chaminé ardem toros de lenha em fogo brando (...) Ouve-se melhor o ferver das panelas, o frigar do azeite onde bóiam as formas antigas das filhós, entre o fumo espesso e gorduroso que vai entranhar-se nas traves do telhado e nas roupas úmidas. São talvez onze horas, a mesa está posta, o momento é de paz e de conciliação - e a Família anda pela casa, confusamente ocupada em pequenos detalhes, como um formigueiro. (SARAMAGO, 1997a, p. 15).

Com uma carga simbólica descritiva convizinha ao neorrealismo de Carlos de Oliveira ou Manuel da Fonseca (embora despida de uma conotação política e denunciativa), o cronista se esmera em trazer à memória consciente e escrita as memórias involuntárias que os sentidos vão associando⁵⁸. Assim, a noite de natal, com toda a aura que a cerca, é composta, enquanto cenário, pelos "detalhes insignificantes" a que Barthes se refere, ao passo que, enquanto narrativa, inaugura-se no momento de entrada do outro eixo: "Entre portas, a Criança vê a Família a sorrir, fazendo e desfazendo grupos em volta do Avô que sopra um tição e o aproxima do pedaço de cana recheado de pólvora. Tinha pedido que o deixassem ajudar, mas não consentiram: é preciso cuidado com as crianças." (idem, p. 16). Conforme já observado, a construção do personagem infantil, na escrita saramaguiana, reflete-se como um processo de iniciação: o menino de "História para crianças" (BV) fará algo maior que ele, ao dar água à flor no outeiro - a maior flor do mundo; a menina de "A menina e o baloiço" (DMO) vencerá seus próprios medos, num ambiente surreal⁵⁹.

No caso de "Um natal há cem anos", não há o apelo a um expoente sobrenatural, o nível apresentado é o nível das pequenas memórias, mas isso não lhe subtrai a carga simbólica inerente. Pode-se pontuar, nessa linha, que as lembranças infantis, para Saramago, obedecem ao mesmo esquema apontado por Bachelard da permanência, na memória, de um "núcleo de infância", isto é, "uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada

58 Por várias vezes, nAs *pequenas memórias*, José Saramago traria algo à sua presença revivendo um som ou um cheiro, como na recordação das rezas e das bagas no fogareiro: "Da cantilena não me lembro, mas sim do cheiro das bagas, tão intenso que agora mesmo o estou a sentir no nariz." (SARAMAGO, 2006, p. 80), ou então na memória da avó embarrando o chão da casa: "Ainda tenho no nariz o cheiro daquele barro molhado e nos olhos a cor vermelha do chão que empalidecia pouco a pouco, à medida que a água se ia evaporando" (idem, p. 91).

59 Como outro exemplo, na crônica intitulada "A neve preta" (DMO), há, inclusive, a frase peremptória "É preciso cuidado com as crianças", buscando-se evidenciar as infinitas associações possíveis feitas por elas.

em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação - ou seja, nos instantes de sua existência poética." (BACHELARD, 1996, p. 94). A paisagem sugerida pelo cronista (em seu disfarce de narrador *outsider* da Família) traz, precisamente no enfoque da visão da Criança, esses lampejos líricos de sabor altamente imaginativo. Na ceia, pode-se perceber a picturalidade em que se conjugam o elemento real com a construção associativa infantil:

A Família gira em redor da mesa, com muitos rostos corados e sorridentes, que têm nomes mas são, antes de tudo, para a Criança, os Pais, os Avós, os Tios, os Primos - um corpo de animal complicado que lhe lembra a história da Bicha-de-Sete-Cabeças ou o Dragão-que-Não-Dorme. (SARAMAGO, 1997a, p. 16).

O "núcleo de infância" percebido, com a Criança como cerne e todos os demais como organelas a ele condicionadas, forma-se como a mescla das sensações presenciais da Criança com a reflexão presente do Adulto rememorador, infiltrado num discurso indireto livre. Assim, se ocorre a "afloração do passado" (COSTA, 1997, p. 95) na esfera memorialística - com atenção ao radical "flor" -, isso se dá devido ao exercício do cronista de produzir, no texto, essa outra paisagem, que é memória e afeto, bem como o prenúncio de uma nova compreensão do vivido⁶⁰. No cenário íntimo composto, o elemento iniciático a se desenvolver condiz com a face memorialista nele presente: a Criança ouve as histórias da Família, mas também quer assumir-se como contadora. Isso se estabelece na crônica em um processo duplo de crescimento, da Criança que se insinua e da cadência verbal que descreve o ato:

Só está à espera de uma pausa, de uma ocasião em que todos se calem, para ajustar a sua pequena e trêmula voz, porque a história é importante, muito mais do que a Família julgaria. Então, o momento aproxima-se, a Criança prepara-se, é agora - começa a falar. A Família olha, espantada, dá a atenção que pode, mas não dura muito, não pode durar, e alguém corta a narrativa com uma frase que faz rir toda a gente. Uma frase que vai fazer chorar a Criança. (SARAMAGO, 1997a, p.p. 16-17).

60 Isso acontece, também, na crônica "As bondosas" (DMO), com a Velha Casa onde passou a infância demolida e com a saudade suplantada pela melancolia de disputas familiares (numa total distância da Família do natal).

O encerramento da cena torna-se um anticlímax, pelo fato de frustrar a inserção da Criança no fluxo das histórias⁶¹. A alternativa que se apresenta, e que se torna o arremate da crônica, é justamente a Criança separar-se da Família e ganhar o mundo, isto é, a escuridão e o frio do lado exterior, constantemente sugeridos pela oposição feita ao conforto e luminosidade do interior da casa. Para além dos elementos simbólicos inerentes a esse movimento, o que se efetiva, nessa crônica, é algo anunciado desde o seu título: um natal. Não o Natal cristão, mas o nascimento dessa Criança para uma nova concepção de mundo, independente da Família e irmanada com a natureza, na qual "as árvores negras, vagamente assustadoras, tomam o ar confidencial de quem conhece os segredos todos." (SARAMAGO, 1997a, p. 17).

Essa crônica, embora composta como uma referencialidade familiar, abre caminho para a terceira órbita apontada para a escrita memorialista: o olhar sobre o si-mesmo infantil. A transição posta ao fim de "Um natal há cem anos" evidencia um dos principais elementos para que ocorra o devaneio da rememoração imaginativa: a solidão. Nela, conforme sugere Bachelard, a criança "se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas." (BACHELARD, 1996, p. 94). As impressões de Saramago sobre a sua infância aldeã, desvencilhando-se das personagens humanas, ancora-se na conexão com os elementos naturais. A água, as árvores, o céu funcionam como evocações líricas que, no devaneio da lembrança, o cronista usa num processo de reviver-se em criança, buscando-se transmitir em seu texto "o sabor de descoberta das coisas, da mirada inaugural" (COSTA, 1997, p. 95). Há uma forma caeiriana nessa visão, mas o cronista não se restringe a olhar "as coisas como as coisas", e sim proceder a uma redescoberta do que vira, como a aura epifânica que parece emanar da crônica.

No afunilamento produzido, partindo-se da aldeia, passando pela família e encerrando-se no ser particular que interpreta e sente, nota-se que esse caminho não é sucessivo, pois o cronista é o filtro no qual se transmite tanto os antepassados quanto a aldeia, fazendo com que, para José Saramago, essa Azinhaga familiar torne-se "o berço onde se completou a minha gestação, a bolsa onde o pequeno

61 Como exemplo do mesmo cenário, mas desfecho distinto, pode-se observar o Menino e a audiência de sua história da subida na árvore, no conto "Jesus", de Miguel Torga.

marsupial se recolheu para fazer da sua pessoa, em bem e talvez em mal, o que só por ela própria, calada, secreta, solitária, poderia ter sido feito." (SARAMAGO, 2006, p. 13). Mas na medida em que, seja o sapateiro, seja a avó, há um anteparo que se molda para acessar a memória correspondente, no caso da infância solitária, há somente o indivíduo que as viveu e que necessita reimaginá-las, buscando alcançá-lhes uma essência somente pressentida. Como exemplo, pode-se contrapor as crônicas "A aparição" (DMO) e "E também aqueles dias" (BV), ambas dotadas de um teor iniciático dentro do espaço natural e que seriam retomadas praticamente *ipsis litteris* em *As pequenas memórias*.

A primeira delas, como uma continuação de "Um natal há cem anos", também contará com um personagem (o rapaz) tratado com uma lente heterodiegética, porém a ausência de demais pessoas na ação narrada faz com que o cronista procure um diálogo maior com o seu leitor, através do artifício das digressões iniciais, da "arte da desconversa", na definição do gênero dada por Davi Arrigucci Jr. Por esse motivo, ao apresentar a crônica, Saramago faz um alerta em tom hiperbólico: "Não é história de fantasmas, embora seja uma história de outro mundo. E tanto a poderei contar em meia dúzia de linhas despachadas, como encher folhas e folhas de papel, esta crônica e outra, e as seguintes, infinitamente, até à rendição e à desistência." (SARAMAGO, 1997a, p. 19). Nessa ideia de dilatação variável da história encerra-se um elemento problematizado continuamente na escrita saramaguiana: as limitações das palavras. Se a linguagem, em seu papel de transmissão, perde-se nas mil faces possíveis de interpretação - lembrando-se que a ironia torna-se uma das responsáveis por esses alçapões constantes -, cabe à paisagem (pressentida, sentida e rememorada) funcionar como uma sublimação, isto é, a fusão, num elemento externo, de uma sugestão originada do próprio espectador, uma aparência revelando uma essência. No caso do cronista, e em especial do cronista memorialista, no detalhe que escapa ao olhar alheio estaria o entendimento mais profundo do indivíduo moldado. As palavras e os gestos permaneceriam ocultos do sentido essencial, restando, assim, "os olhos e o seu acesso privilegiado às aparições." (idem, *ibidem*).

Após essa tergiversação, mas antes de apresentar seu assunto, José Saramago formula, metalinguisticamente, outra de suas constantes: a conjunção de diversos fatores (o tempo, o lugar, o momento e, sobretudo, o ser que vive o ato) que singulariza e problematiza um elemento preciso. Será a mulher do médico e seu

grupo simbiótico no *Ensaio*, serão Baltazar e Blimunda auxiliando, cada qual por seu termo, a construção da passarola no *Memorial*, serão os personagens semoventes na *Jangada*. Assim como também seria a trivialidade de um rapaz voltando de uma festa na aldeia, no meio da noite, por um caminho escuro. Em "A aparição", a cena descrita e sugerida surge de súbito, e busca, mais do que pintar, erigir toda uma atmosfera etérea com tons de suspense:

É noite. Há um caminho entre duas filas de árvores. Alguém avança por esse caminho, alguém a quem o silêncio assusta vagamente, e, mais do que o silêncio, a solidão e o jogo alternado de sombra e luz que pelo chão se espalha. (...) O rapaz aguça o ouvido para distinguir os rumores nocturnos e as suas ameaças. Do lado direito da estrada há um charco onde, de vez em quando, brilham lâminas de espadas. A noite é terrível, já o sabemos. (idem, p. 20).

A solidão do rapaz, similar à da Criança ao final da crônica anterior, constrói-se num ambiente, *a priori*, inóspito, mas que se revela como um prenúncio para um acontecimento futuro. Mais uma vez, é a imaginação servindo-se da memória para aclarar, literariamente, uma revelação que, mesmo ocorrida no passado, ainda reverberaria no pensamento presente do cronista. O "saber infiltrado" do adulto, que pretende re-compreender o vivido na lembrança tornada escritura, atribui à noite, ao caminho e até ao medo um sentido de travessia necessária para a consolidação de si, de maneira que o cronista visualiza-se como etapa subsequente àquele que enfrentara a noite escura. Isso se torna mais evidente quando o elemento epifânico surge, como uma fantasmagoria: "De repente, o caminho parece acabar. Faz uma curva brusca, esconde-se atrás de um valado, e mostra, como para cortar o passo a quem passe, uma árvore isolada, alta e alta, escura sobre o azul-negro do céu." (idem, *ibidem*). O símbolo da árvore, já utilizado em "Um natal há cem anos" também com a aura de mistério noturno, mostra-se como fundamental aqui, pois é nela que, primeiramente, o rapaz temeroso inseriria representantes do terror das trevas⁶².

José Saramago, detendo-se na face Aion, representa um elemento atemporal, o enfrentamento dos temores noturnos, tratando-o mutuamente como

62 A crônica "A minha subida ao Evereste" (BV) também traria o símbolo da árvore, mas como rito de passagem e afirmação. Nela, o cronista recorda-se da ocasião em que subira uma grande árvore, descrevendo todas as etapas desse desafio e dessa entrega, finalizando-se com uma inconclusibilidade sugestiva: "Não me lembro se o rapaz chegou ao cimo da árvore. Uma névoa persistente cobre essa memória. Mas talvez seja melhor assim: não ter alcançado o pináculo então, é uma boa razão para continuar subindo." (SARAMAGO, 1996A, p. 15).

manifestação da memória passada e como representação da imaginação presente. Assim, no devaneio em pintura, acaba por produzir-se aquilo que Benjamin chamaria de "mundo em estado de semelhança" (BENJAMIN, 1994, p. 45), isto é, o entrecruzamento do ser que lembra com as lembranças reinventadas, formando-se um único discurso que é a mescla de ambos. Nesse sentido, o último parágrafo torna-se a derradeira imagem, no inverso obscuro que se mostrara ao longo da crônica:

E veio a aparição. De muito longe uma brisa murmurante aproximou-se. Moveu as hastes tenras das ervas, as navalhas verdes dos canaviais, fez ondular num arrepio de luz as águas pardas do charco, ergueu como uma onda os ramos estendidos, envolveu o rapaz num rápido remoinho - e seguiu adiante até à árvore que a esperava. E subiu pelo tronco e pelas ramagens, murmurando sempre. E as folhas voltaram para a lua a sua face escondida, e toda a árvore se cobriu de branco até ao ramo mais alto. E aos olhos deslumbrados do rapaz, agora trémulo de comoção e assombro, a aparição da faia miraculosa mostrou-se num vertiginoso segundo - que vai durar enquanto durar a vida. (SARAMAGO, 1997a, p. 21).

No jogo aditivo posto na citação, e nessa crônica de um modo geral, há muitas sugestões extraídas de elementos naturais, mas içadas à categoria de fenômenos sobrenaturais⁶³. A espiritualidade presente na crônica, da luz que emerge do mesmo ponto que, um instante antes, era a mais densa escuridão, faz com que o momento seja configurado como uma súbita revelação. E ambos esses aspectos (da gradação montada e do conteúdo epifânico referido) mesclam-se num personagem que, *mutatis mutandis*, torna-se a deflagração inaugural da própria *persona* saramaguiana.

O "segundo vertiginoso" da aparição será retomado nAs *pequenas memórias*, havendo, inclusive, um além-da-crônica, em que o escritor conclui: "Quando despertei, na primeira claridade da manhã, e saí, esfregando os olhos para a neblina luminosa que mal deixava ver os campos ao redor, senti dentro de mim, se *bem recordo*, se *não estou a inventar agora*, que tinha, finalmente, acabado de nascer." (SARAMAGO, 2006, p. 23, *grifos nossos*). Pode-se notar que, no engano consciente da memória e em seu processo restaurador, tanto na crônica, quanto na autobiografia digressiva, as formulações saramaguianas buscam evidenciar,

63 Recurso similar ao que Fernão Lopes realizaria no capítulo CLXIV da Crônica de D. João I, ao colocar o Mestre de Avis envolto numa chuva incessante que impede seu caminho a Sintra.

principalmente, essa noção de descoberta do mundo como um lugar em contínuo despertar. O indivíduo que experimenta essas reminiscências, figurando também ele como um “despertante”, procura transmitir ao leitor não somente as possíveis sensações daquele momento (algo fadado à incompletude ou ao não entendimento), mas sobretudo as sensações reimaginadas através de um filtro poético.

Se “A aparição” revela-se como um movimento iniciático de transpor a escuridão, de vir à luz, a crônica “E também aqueles dias” envolve-se, por toda a sua extensão, numa luminosidade afetiva que lhe abre horizontes. O título e seu início funcionam como uma retomada de um discurso anterior, reportando-se ao passado:

E houve também aqueles dois gloriosos dias em que fui ajuda de pastor (...). Perdoe-se a quem nasceu no campo, e dele foi levado cedo, esta insistente chamada que vem de longe e traz no seu silencioso apelo uma aura, uma coroa de sons, de luzes, de cheiros miraculosamente conservados intactos. *O mito do paraíso perdido é o da infância - não há outro.* (SARAMAGO, 1996a, p. 21, *grifos nossos*).

Mostrando-se uma forma de “oficina do artista”, em que, como Proust, a conexão da *mémoire involontaire* com as reminiscências da infância revela-se como elemento próximo-distante, José Saramago volta a reportar-se à naturalidade (no sentido de ser natural e espontâneo) que só a infância exprime⁶⁴. Dessa forma, como um Caeiro em perspectiva, o cronista rememora seu papel de guardador de porcos, enxergando as grandezas em potencial inseridas nesse fato. No percurso de visitaço do próprio passado, seja das pessoas, seja da casa familiar, seja do meio telúrico em que se insere, José Saramago explora uma série de símbolos, que funcionam como palavras-passe tanto para si, que escreve, quanto para o leitor, que prolonga a vida dessas lembranças. Na órbita da infância relatada, as sugestões funcionam segundo a definição de Bachelard:

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao

64 Na crônica “As férias” (DMO), Saramago exalta a força e felicidade que emanariam da criança em seu envolvimento com as férias: “Esses infinitos meses para os quais não havia projectos, porque então não os fazíamos e porque, mesmo antes de vividos, já eram realização. O mundo estava todo por descobrir - e o mundo cabia no círculo que os olhos traçavam.” (SARAMAGO, 1997a, p. 224).

mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados. (BACHELARD, 1996, p. 119).

No caso de "E também aqueles dias", ainda que se sobressaia, num primeiro momento, o encadeamento narrativo (sair com o tio a levar os bácoros a Santarém, pernoitar numa cavalaria, retomar o caminho ainda com a lua alta, roubar uns cachos de uvas das vinhas e voltar para casa com a chuva em redor), nota-se com mais detenção que a evocação desses índices encontra-se permeada por um sentido terno e universal. Com isso, a criança (ou jovem) torna-se uma espécie de cria do cosmos, canalizando em si uma transcendência que, embora originada de elementos triviais, dá o tom do "acordo poético" bachelardiano. Desde o início do percurso, o cronista, levando a marrã-guia dos porcos, imagina-se "como uma figura de proa avançando pelas estradas e caminhos como sabia que faziam nos mares os barcos de piratas de que falavam os meus livros de aventuras." (SARAMAGO, 1996a, p. 21). Assim, similar à estrutura arquetípica das histórias fantásticas⁶⁵, vê-se na cena um herói que parte em jornada para cumprir sua missão.

No meio do trajeto, surge a epifania, assim como em "A aparição", também aqui simbolizada pela lua. Após as horas de sono inquieto na cavalaria, eis que uma "luz inesperada" insinua-se:

Na minha frente estava uma lua redonda e enorme, branca, entornando leite sobre a noite e a paisagem. Era tudo branco refulgente onde a lua dava e negro espesso nas sombras. E eu que só tinha doze anos (...) adivinhei que nunca mais veria outra lua assim. Por isso é que me comovem tão pouco os luares: tenho um dentro de mim que nada pode vencer. (idem, ibidem).

Esse destacamento da história, digressivamente voltado ao presente, faz com que a narrativa cubra-se de uma carga de intimidade, de compartilhamento da constituição de um indivíduo, por meio das experiências vividas e resgatadas⁶⁶. O

65 Apontadas na seção 2.2.

66 Para além da lua, também enfocada na crônica "A lua que eu conheci" (DMO), dois outros elementos se sobressaem nas reminiscências saramaguianas: a água em suas variáveis e o céu com suas composições. Sobre a primeira, pode-se apontar "Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio" (DMO) que, a partir da frase de Heráclito, dá vazão a uma conexão entre o eu presente que molha as mãos e um eu passado de trinta anos antes que produz o mesmo gesto. Da segunda, a sugestiva "Cair no céu" (DMO) também fará a junção do jovem que se deita na relva e sente que cairá infinitamente no céu com o adulto que repete a experiência, sentindo que "o tempo passado anulou-se de súbito, o homem achou-se criança - e o céu renovou as suas tentações." (SARAMAGO, 1997a, p. 44).

cronista Saramago, então, em suas crônicas como súbitas revelações, busca irmanar a si (presente e passado), a natureza (exclusivamente evocada pela memória) e o leitor (como copartícipe incidental da cena imaginada) num mesmo tecido. Viu-se a viagem iniciática, a lua inaugural e, por fim, como síntese do rapaz enquanto ser sensível à atmosfera que o cerca, surge o acontecimento de retorno à casa, numa aura de quase-milagre: eles caminham ao centro de um anel de nuvens que faz chover somente à sua volta. Essa água do céu, que envolve como proteção, somada aos "animais [que] faziam aqueles ruídos que parecem uma interminável conversa" e ao "tio, à frente, [assobiando] devagarinho" compõe a cena bucólica que confere ao cronista a já citada conexão com o cosmos: "Por causa de tudo isto me veio uma grande vontade de chorar. *Ninguém me via, e eu via o mundo todo*. Foi então que jurei a mim mesmo não morrer nunca." (idem, p. 23, *grifos nossos*). Vários caminhos se insinuam no encerramento dessa crônica: as sugestões sensoriais (tácteis, visuais e auditivas) que se vão elencando e formam, ao mesmo tempo, uma representação do real e um adentrar num mundo onírico; a dualidade nascimento/morte, como também mostrada ao final da crônica "A aparição", que se manifesta como arco inconcluso de início, fim e recomeço dentro da paisagem da memória do cronista; e a abrangência de tudo estar do tamanho que vê, e não do tamanho de sua altura, em paráfrase de Alberto Caeiro e que se repetiria, de modo correlato, na fala-despedida da avó Josefa: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer!" (SARAMAGO, 1997a, p. 28). Mas o eixo que os une é, precisamente, a pintura de uma lembrança efetuada com cores, ao mesmo tempo, saudosas e imaginativas, em que a força de uma eternidade se deixa pressentir na paisagem revivida.

Nas três esferas apontadas para as crônicas rememorativas de José Saramago, a construção desenvolvida equilibra a memória e a imaginação. Tanto no outro lembrado, quanto no si mesmo em iniciação, os cenários obedecem ao esquema paradoxal de que "esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o *futuro do devaneio* que se abre diante de toda imagem redescoberta." (BACHELARD, 1996, p. 107). Não se deve pensar que esse futuro restringe-se à retomada feita nas crônicas, à evocação dos avós no discurso de entrega do Nobel, ou então à escrita de *As pequenas memórias*. Em José Saramago, o percurso da anamnese referente a Azinhaga e à sua infância constrói-se, sutil e mesmo indiretamente, por toda a sua obra, encontrando nos exemplos supracitados

a cristalização dessa esfera, podendo-se incluir no rol, também, o rapaz do conto "Desforra", de *Objecto quase*, ou ainda a "alentejanidade" de *Levantado do chão*. Em síntese, os devaneios saramaguianos sobre sua aldeia e sua gente estão longe de se produzirem somente como nostalgia do que se passou. A escrita cronística que se pauta pela infância é profundamente pensada, misturando-se o tempo lembrado com um tempo imaginado, resultando dessa fusão um campo infinito e atemporal que, mesmo teoricamente mostrando a visão de uma criança particular sobre um fato, destaca-se e ganha contornos universais.

3.2. A crônica harmônica: manual de pintura

Numa continuação da seção anterior, o cronista José Saramago permite-se pinçar da paleta de cores e temas possíveis dentro do seu cotidiano presente, uma profusão de descrições subjetivas e pujantes. É como se, dos devaneios das lembranças ancestrais, surgisse um homem capaz de extrair da visão de elementos materiais, por meio da junção dos sentidos e do pensamento, algo que roçasse os limites do transcendente e universal. A crônica, enquanto gênero revelador da grandeza do detalhe, segundo Antonio Candido, elevaria uma cena qualquer à categoria de fenômeno, e o cronista funcionaria, então, como um novo Cartier-Bresson, em busca do "*instant décisif*". Na obra saramaguiana, as representações obedecem ao esquema: objeto visto e sujeito que vê (tanto narrador, quanto personagem); objeto revelado e sujeito que descobre; objeto reconstruído e sujeito que recomeça. É certo que essa "obediência" é fluida e nem tão compartimentada, da mesma forma que o objeto não deve ser considerado algo definidamente passivo⁶⁷. Mas o processo de apreensão de um elemento exterior, e sua transformação em algo que compõe a constituição interior do indivíduo que vê (que fala, que escreve), encontra na escritura de Saramago um caminho contínuo de reconhecimento. O narrador de *Manual de pintura e caligrafia* (1983) constrói um silogismo entre duas formas de representação: "quem retrata, a si mesmo se retrata. (...) Mas, quem escreve? Também a si se escreverá?" (SARAMAGO, 1992, p. 79), e

67 Dentre os múltiplos exemplos possíveis, basta observar o Sr. José diante do verbete da mulher desconhecida e sua posterior saga para compreender o seu significado, ou então caim e o narrador na visão das muitas faces dessacralizantes de deus.

suas crônicas que formam cenários pintados com palavras, também elaborariam o percurso interno do observador/remembrador.

O exercício empreendido, tendo nas crônicas uma elaboração mais pontual e íntima, é o de uma absorção súbita de um detalhe e a divagação dela decorrente, conforme salientado em “Ver as estrelas” (BV): “Deixo vaguear o pensamento, forço-o a ser como aqueles jogos de caixas chinesas, umas metidas nas outras, que têm paisagens misteriosas, nunca entendidas, nas tampas douradas.” (SARAMAGO, 1996a, p. 200). Na citação, e na forma de observação empreendida por Saramago, o estopim, seja ele qual for, parece reportar à noção do próprio Saramago das crônicas como pretexto e testemunho, pois de uma mulher maquiada à beira da piscina (na crônica supracitada), ou então de um cego que toca no harmônio uma valsa de Strauss (em “O cego do harmônio” (DMO)), o cronista dá vazão a uma torrente de associações. Com isso, pode-se evidenciar a crônica como uma paisagem, a qual, segundo o teórico francês Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem*, compreende, pelo menos, três componentes: um local, um olhar e uma imagem (COLLOT, 2013, p. 17). É em sua inter-relação que residiria a manifestação estética da paisagem, pois o local, embora mostre-se como elemento externo (objetivo), recebe o filtro do olhar do artista, apresentando-o ao leitor a partir de uma dada perspectiva (subjetiva). Pode-se associar a essa estrutura a figura do *flâneur*, que Walter Benjamin, similar a Barthes nas lembranças amorosas, postularia em sua leitura de Charles Baudelaire. Nela, o que ocorre nas deambulações do “lírico” é uma forma de “embriaguez anamnética”, isto é, um movimento de embeber-se na multidão, nutrindo-se não somente “daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também [apossando-se] do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido.” (BENJAMIN, 1989, p. 186). Assim, unindo os horizontes de percepção aos repertórios evocatórios, o cronista-artista compõem sua tela feita de palavras que descrevem e sugerem.

No caso das crônicas de José Saramago que se detêm sobre as impressões da paisagem, quatro vertentes se podem elencar como exemplificação: a formulação de um ambiente limítrofe entre o real e o sonho, por meio de um jogo com as estações; o dualismo campo e cidade; o material artístico pictórico tratado metalinguisticamente; e a transposição de uma viagem à Itália em crônicas-*flashes*. Há em todas elas uma constante perceptível: a paisagem descrita ou sugerida torna-se “uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos

e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade.” (COLLOT, 2013, p.15). Sendo uma celebração simbiótica do externo com o interno, as crônicas picturais saramaguianas aparecem, então, como uma busca por formular, na cadência verbal do texto, as sensações depreendidas a partir de uma vivência.

Com relação às estações do ano, o jogo sugerido se estabelece pela contraposição do inverno ao verão, com as características simbólicas inerentes a ambos. Primeiramente, na descrição feita na crônica “Jardim no inverno” (DMO), forma-se segundo uma atmosfera de suspensão. O próprio cronista se vê como subitamente mergulhado nesse jardim, sendo um visitante incidental desse “país desconhecido”, buscando compreender a paisagem que se lhe apresenta:

Ali perto, um pequeno chafariz lançava para o ar um trémulo e fatigado jacto. A sebe que o rodeava, em semicírculo, criava um espaço misterioso e ameaçador, como o são as clareiras das florestas, iluminadas por uma luz que não se sabe donde vem, e onde sempre há uma tensão expectante, de alguma coisa que se aproxima ou vai acontecer. Os bancos do jardim, verdes e corridos, reclinavam-se num apoio invisível, e brilhavam como cobras d'água. (SARAMAGO, 1997a, p. 87)

Nessa espécie de errância que acomete o cronista, tornando-o menos um ser e mais uma perspectiva, ocorre uma mescla do que se vê com o como se vê, expressa pela junção dos substantivos concretos (chafariz, sebe, bancos) com uma adjetivação comparativa que recorre à prosopopeia, e também a uma transição para um campo abstrato. O deslocamento percebido, da visão objetiva para uma percepção subjetiva - de Cronos a Aion -, forma-se na escrita saramaguiana de modo orgânico: a *Viagem a Portugal* não seria um guia turístico, mas sim um relato da absorção à la Garrett de igrejas, monumentos e lances triviais que acabam por compor, no autor, um cenário da terra portuguesa; *Levantado do chão, Jangada de pedra*, o Tejo pintado na crônica “Nasce na serra de Albarracim, em Espanha” (DMO), mostram-se como manifestações da paisagem, portuguesa ou ibérica, transposta em personagem, sendo, para além de cenário, um fenômeno a ser captado.

Assim, o cronista Saramago estabelece, na crônica supracitada, uma súmula de identificação: “Era isto o inverno: um jardim silencioso e ermo, encerrado numa cúpula de vidro baço, cinzento, da cor da atmosfera. Nos quatro lados do jardim, o

trânsito era um cortejo de fantasmas sem peso, uma procissão de sombras." (idem, p. 88). A paisagem torna-se, então, esse jogo de espelhos em que se refletem, concomitantemente, um *état du monde* e um *état d'esprit*, com todo o "peso" dos elementos invernais atuando na composição e na visão da imagem. E a cena, com seu *status* de fenômeno, constrói-se como singularização, isto é, o olhar poético do artista confere ao que é visto uma maior abrangência de significados.

Da mesma forma, Barthes, ao postular sobre a imagem amorosa, definiria que "o que me fere são as *formas* da relação, suas imagens; ou melhor, aquilo que os outros chamam de *forma*, eu o sinto como *força*." (BARTHES, 1981, p. 125). Assim sendo, ainda que a paisagem do jardim pareça suspensa, ela não se encontra totalmente imóvel, pois dela se depreende uma energia potencial, captada nas referências descobertas. À ideia de letargia transmitida na apresentação da paisagem, um novo elemento aparece como intensificador dessa atmosfera:

Começou a chover - e o jardim ficou ainda mais abandonado. (...) Debaixo da chuva, o jardim tornou-se subitamente maior. Eu podia ter corrido, mas pensei que havia na precipitação da corrida, da fuga, algo que seria um sacrilégio. A hora parda exigia movimentos lentos, uma atitude de respeito perante a indefinível melancolia que pesava sobre o jardim. (SARAMAGO, 1997a, p. 88).

Há, nessa forma paradoxal de movimento parado, tanto a força que Barthes atribui à imagem, quanto o conceito de pensamento-paisagem, de Michel Collot. Em ambos, o fio conector é a percepção do artista, que passa por um processo de fusão com o percebido e disso extrai uma síntese, ao mesmo tempo, poética (pelas sensações evocadas) e racionalizada (pela transposição desse olhar em palavras). Por isso, no jardim abandonado, o cronista veste-se também de uma "capa de melancolia", que acaba por deixar a própria cadência verbal do texto igualmente mais lenta.

Em meio à frigidez do cenário, surge um novo componente, estabelecendo-se como contraponto ao cronista: um homem. Se o narrador, mesmo espelhando-se à paisagem, dela se afasta paulatinamente, esse homem mostra-se de tal forma integrado, que todo ele é uma imobilidade: sentado, com um olhar fixo em parte nenhuma, parece uma personificação do próprio inverno. O cronista Saramago, por sua vez, tenta acompanhar-lhe o olhar e ser visto por ele e, quando isso acontece, dá-se um assombro, pois o homem "começou a levantar-se, e era alto e alto, e não

acabava nunca mais de erguer-se, e as pregas da capa alongavam-se interminavelmente. Recuei, assustado. Diante de mim, por mercê da perspectiva diferente, estava uma pacífica estátua de homem célebre.” (idem, p. 89). No clímax e desfecho, desenvolvidos pelo lado interior, encontra-se a imersão total na atmosfera criada e a posterior volta à realidade. E todo esse movimento se realiza a partir do olhar, o qual, para Collot,

transforma o local em paisagem e que torna possível sua “artialização”, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, “paysageur” antes de ser paisagista. É um “ato estético”, mas também um ato de pensamento. (COLLOT, 2013, p.18).

Assim, é possível atribuir a um jardim (no momento do inverno) toda uma carga simbólica e fazer isso aflorar no texto, a fim de que a crônica mostre-se como uma paisagem artística, que concatena sua visualidade às evocações sugeridas. O cinza melancólico, a lentidão úmida da chuva e do lago, a assombração do homem-estátua, tudo encontra-se condicionado à observação-imaginação do cronista.

Como total avesso, “Noite de verão” (DMO) traz em si a ampla luminosidade que faltara na crônica acima. À armadilha que o jardim lhe pregara, sucede-se um ardil noturno que faz maravilhar o cronista. Embora ambos os cenários possam figurar como “pontos de ruptura” a esse narrador (personagem), é nessa segunda crônica que mais se pode reconhecer a paisagem como sendo um pórtico de passagem. Inicialmente, Saramago confessa, metalinguisticamente, que a crônica a ser publicada ali era outra, mas ocorre “um pequeno passeio depois do jantar” e ele volta-se para a latência dos elementos exteriores:

Andando, fui dar a um jardim voltado para o rio, e este milagroso Tejo, coberto de luzes que se espalham pela água e parecem afundar-se nela como trémulos pilares (...) tudo isto me envolveu de paz, de acordo com o mundo, *como se lentamente fosse atravessando o limiar das felicidades possíveis*. (SARAMAGO, 1997a, p. 219, *grifos nossos*).

Então, despindo-se do “ceticismo” que ele próprio reconhece em suas prosas, deixa-se envolver pela harmonia noturna desse jardim de verão. É interessante notar, na comparação com o intróito do outro jardim, que o invernal revela-se uma

clausura súbita que abafa, ao passo que o estival contrói uma atmosfera de ninho que afaga.

Além dos elementos naturais, o cronista-*paysageur* pinta as personagens humanas como ícones desse mesmo sentimento de união universal: há o homem que se deita na relva; há a mãe serena com seu filho; há as crianças correndo; e há um casal de namorados. Nessa pintura da vida em celebração, pode-se perceber a dialética do interior e do exterior, na qual Bachelard visualizaria um jogo do aberto e fechado pelo viés da linguagem, pois "pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre." (BACHELARD, 2008, p. 224). Em Saramago, essa linguagem que, simultaneamente, fecha-se e abre-se está embasada na própria noção de inconstância questionadora. Seja com Jesus, Afonso Henriques ou Domingos Mau-Tempo, seja com o Centro - *A caverna* -, o Conservatório - *Todos os nomes* - ou a Península - *A jangada de pedra* -, a composição que guia a visualização do leitor para essas figuras é a de um foco determinado (em zoom fechado) que busca as minúcias existentes em cada uma. Mas, nos romances-ensaios saramaguianos, embora a fábula verse sobre um recorte delimitado, as digressões do narrador fazem com que a trama expanda-se, agregando à paisagem mostrada várias paisagens pressentidas.

No tocante às crônicas, e à "Noite de verão" em particular, isso também se observa, pois as breves imagens captadas contêm uma forma de *flash* súbito que José Saramago evidencia e oferece ao leitor. Como o homem deitado na relva, que "tem o rosto assente na frescura vegetal, mas não dorme. Respira o cheiro da terra, alimenta-se dele, e talvez não o saiba.", e que, revisto ao final da crônica, "continua o seu diálogo silencioso com as folhas verdes. Moveu-se, agora, atento, como quem se prepara para ouvir um grande segredo." (SARAMAGO, 1997a, p.p. 219-221), equiparando-se à Criança de "Um natal há cem anos", com sua ausculta da revelação da natureza. Ou então o casal de namorados, que parece flutuar em seus murmúrios, e que também passam por esse processo de iniciação à paisagem universal:

O rapaz e a rapariga deitaram-se na relva. Estão calados agora, estendidos de costas, com os rostos voltados para o céu. Não se tocam, e contudo, vejo-os fundidos um no outro, com um só pensamento e uma vontade só. A terra é para eles um leito onde continuamente se consumam núpcias. Têm a sabedoria infinita dos apaixonados, a serenidade da razão. (idem, p. 220)

Percebem-se, em ambos os exemplos, tanto a conexão com o elemento natural (a relva), quanto a súbita descoberta de um mundo para além do visível (o segredo, o infinito) e, em especial, se pode notar, na poética cena do casal apaixonado, a entrega necessária para que efetivamente se veja essa outra paisagem. Reportando-se a Alberto Caeiro ou, mais propriamente, a Walt Whitman, o jogo saramaguiano feito para o verão torna-se um impulso fundamental que associa a totalidade da cena descrita com a totalidade do cosmos sentido e, para que essa união seja mais eficazmente elaborada pelo olhar do leitor, Saramago esquiva-se de uma nomeação para esse "mundo além", optando por termos abstratos que se limitam a sugerir⁶⁸: "Deixo cair os braços, deixo que entrem em mim os eflúvios, os aromas, os sons, a riqueza da noite. E respiro devagar, como se respirasse a imortalidade." (idem, *ibidem*). Assim sendo, com o cronista funcionando como ponto de convergência de toda a paisagem, inclusive por meios sinestésicos, o texto torna-se "visão de conjunto" (COLLOT, 2013, p. 23), isto é, a junção dos diversos objetos dispersos que, por um fio enredador, tornam-se uma coisa una e coesa.

Da mesma forma que a tabacaria, para Álvaro de Campos, revela-se, ao final, o ponto de reordenação do universo real, para o cronista José Saramago, os jardins (no inverno ou nas noites de verão) acabam por tornar-se verdadeiros pórticos para uma realidade desconhecida, porém presente. E esses "outros mundos" sugeridos, seja com assombrações súbitas, seja com uma cálida celebração da vida, encontram-se alicerçados "neste mundo", razão pela qual o cronista, através da sua visão, cria um ambiente limítrofe entre o real e o sonho.

Na segunda das vertentes, a esfera descritiva que constitui a paisagem saramaguiana forma-se, também, no dualismo campo e cidade. Correlacionando a memória-imaginação da Azinhaga e da Lisboa de sua infância com as percepções de adulto, o espaço campesino e o espaço urbano revelam-se aos olhos do cronista cada qual em suas particularidades. Se Michel Collot vê na paisagem um espaço de multidimensionalidade, agregando a sociedade, o indivíduo e a tradição num processo interativo, o teórico francês também busca na psicologia da percepção de

68 Artífcio semelhante ao que seria empregado em *Ensaio sobre a cegueira*, na tentativa de definição da alma invisível: "dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos." (SARAMAGO, 1995, p. 262).

James Gibson o conceito de *affordances* (idem, p. 20). Esse diz respeito aos sentidos que são captados dos objetos a partir das emanções culturais, históricas, geográficas, que sobre eles recaem. No caso dos romances de Saramago, as peregrinações dos Mau-Tempo pelo Alentejo (*Levantado do chão*), os passeios pela Lisboa de Raimundo Silva (*História do cerco de Lisboa*) ou de Ricardo Reis (*O ano da morte de Ricardo Reis*), ou ainda todo o percurso aldeão e citadino do viajante na *Viagem a Portugal* funcionam como uma sucessão de *affordances* com referenciais reais, desencadeadoras de um trajeto paralelo que ocorre nos devaneios e digressões do narrador. Já nas crônicas, o elemento espacial aludido tende a manter-se pontual, precisamente pela extensão do texto e pelo exercício de síntese a que o cronista se propõe. Isso se pode perceber, por exemplo, no símbolo que Saramago atribui à praça e no diálogo imagético produzido entre o campo e a cidade.

Embora a crônica intitule-se "A praça" (BV), são dois os espaços antagônicos que se sucedem na lente saramaguiana - inclusive inserindo uma divisão gráfica entre ambos. O primeiro desses lugares, deslocando-se no tempo e no espaço, remete à memória da praça aldeã:

Juntavam-se na praça ao domingo, chovesse ou fizesse sol. Punham uma camisa lavada, as calças de cotim menos remendadas, as botas enebadas de fresco, quando não os sapatos de tromba larga, que nenhuma pomada conseguia pôr a brilhar. (...) E nas mãos de todos eles, o pau, símbolo de virilidade e poder, instrumento de ataque e defesa, atravessado no caminho dos ombros, como o ramo horizontal duma cruz onde sobrepostos os braços descansavam. (SARAMAGO, 1996a, p. 107)

Na descrição visual, essa paisagem humana posta traz consigo uma reverberação do neorrealismo, não somente pelo pitoresco regional a que faz menção (com o qual José Saramago manteria uma relação de compartilhamento), mas principalmente pela ideia de "cenas da vida campesina"⁶⁹, reportando-se a Alves Redol e Carlos de Oliveira. Com isso, o horizonte de ações desses personagens, vistos de forma muito mais coletiva e generalista, encerra-se no círculo de légua e meia de raio, conforme se pontua na sequência da crônica:

⁶⁹ A expressão aqui é tomada de empréstimo e adaptada das "Cenas da vida portuguesa" que Eça de Queirós projetara, ou ainda das "Cenas da vida na província", que compõem a *Comédia Humana* de Balzac.

"Reuniam-se em grupos enquanto os feitores não chegavam.", nos quais se trocavam "os diálogos espaçados, as meias frases que transportavam os temas principais da conversa: o trabalho, o patrão que se esperava, o último desvirgamento; o provável preço da jorna." (idem, *ibidem*). Há também espaço para a taberna, os namoros insinuados nos passeios das moças, mas a sùmula do espaço da praça dominical, para esses homens, são os embates das vontades entre eles e os feitores. E a oscilação temporal encerra-se com a sucinta expressão "Até hoje.", que acaba por refletir a aparente retenção da imobilidade presente nessa rotina.

No sentido inverso, o segundo espaço estabelece-se em Lisboa, no qual também se insere abruptamente o componente humano: "juntam-se na praça ao domingo pela manhã e ali ficam durante algumas horas. Falam baixinho, como quem não quer incomodar nem sequer as pedras." (idem, p. 108). Essas pessoas são pintadas pelo cronista com um tom marginal, uma vez que delas se capta "uma linguagem incompreensível, em que de vez em quando parece aflorar uma palavra conhecida, que logo se perde numa cascata dispersa de sons raros." (idem, *ibidem*). Levando-se em conta a emigração de africanos oriundos de Angola, Cabo Verde e outros países lusofalantes, a passagem evidencia o distanciamento que se instaura entre essas pessoas e os demais transeuntes da praça. Pode-se apontar ainda que, na cena composta para a praça da aldeia, os homens moldam-se como totalmente integrados ao meio, ao passo que, na praça da cidade, o grupo não se conecta ao ambiente, pois tudo (lojas, estátua do poeta) forma-se num plano alheio àqueles homens. Nessa linha, conforme a visão bachelardiana, o projeto do cronista Saramago para essas praças obedece a uma "contextura de imagens e pensamentos que pressupõe uma ascendência sobre a realidade." (BACHELARD, 2008, p. 228), isto é, as impressões captadas passam por um processo de maturação textual, em que a diagramação construída faz-se pela união dos lances fortuitos do cotidiano com uma referencialidade particular que os singulariza. É o que se pode denotar na realidade dos trabalhadores rurais, no primeiro caso, ou dos emigrantes africanos em Lisboa, no segundo.

Para além da linguagem de "sons raros", os homens vestidos de escuro, "altos, delgados, [de] feições finas e melancólicas" configuram-se como um grupo exótico para os olhos dos habitantes da cidade, não somente por si, mas, em especial, pelas mulheres que os acompanham, das quais se depreende "o cheiro do

trópico, o segredo das ilhas” (SARAMAGO, 1996a, p. 108). Assim, nas descrições sugestivas desse segundo grupo, o que se evidencia é a celebração desse espaço de convivência criado, que funciona como um ponto de conexão com a terra natal, a partir dos companheiros e mesmo de notícias da terra natal, transformados em paisagem humana pelas palavras trocadas.

José Saramago, nesse enaltecimento, forma uma comparação dos dois ambientes, encontrando um ponto em comum, que deixa transparecer o "humanismo anti-humanista" que José Manuel Mendes observaria nas crônicas da *bagagem do viajante*: "Racionalista, fazendo as suas crônicas sob uma tensão reflexiva que não cede ao chamado da emotividade insofreada, o autor traça o quadro das situações sociais a golpes de bisturi" (MENDES, 1975, p. 225). Tanto no largo da província, quanto na praça de Lisboa, o cronista vê, na composição dessas figuras humanas, "a mesma necessidade de espaço livre e aberto, onde os homens possam falar e reconhecerem-se uns aos outros. Onde possam contar-se, saber quantos são e quanto valem, onde os nomes não sejam palavras mortas mas antes se colem em rostos vivos." (SARAMAGO, 1996a, p. 109). A visão do envolvimento dessas pessoas em um ambiente coletivo (no horizonte da aldeia, nas rotas invisíveis das ilhas distantes) permite que um sentimento de classe transpareça na fala do cronista. E, embora "A praça" funcione quase como um pretexto para mostrar o valor da união popular, nela reside também a descrição da beleza que envolve tais espaços, em que o particular se torna visível e integra-se ao público.

Como complementação à *affordance* da praça pública (campesina ou urbana), pode-se apresentar a fluidez do rio Tejo em "Nasce na serra de Albarracim, em Espanha" (DMO), bem como a fluidez das ruas lisboetas em "Três horas da madrugada" (DMO). Conforme já dito anteriormente, percebe-se, em *Deste mundo e do outro*, um livro com crônicas mais líricas, constitutivo da paisagem saramaguiana. Segundo Collot,

a configuração que a percepção confere aos elementos da paisagem encontra seu prolongamento na refiguração desta pela escrita. A "paisagem" de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (COLLOT, 2013, p. 58).

A "constelação" de José Saramago, aqui compreendida, são os vários expoentes que de forma contínua orbitariam sua prosa (o tempo, o sujeito, a palavra, a viagem e os seus desdobramentos, na visão de Maria Alzira Seixo) e que são representados, em correspondência à luneta de uma só lente de Cesário Verde, nos quadros captados e sentidos. Como no caso do Tejo que, para além de sua história tonitruante, adquire especial significação na sua face real de rio que corta as terras de Portugal⁷⁰. Na *affordance* criada, mescla-se o real com o simbólico, fazendo com que o Tejo seja evocado como um deus caseiro ("presença de todas as horas, frescura de todas as sedes, alimento de raízes e de barcos" (SARAMAGO, 1997a, p. 47)) e vendo-se, na relação dele com os habitantes de suas margens, um diálogo invisível que se tornou íntimo. Assim, o cronista descreve e sente essa paisagem, tornando o rio em poema:

Este verso de onze sílabas canta em Portugal desde quando Portugal não havia. Modelou o rosto de uma terra, deu-lhe uma serena beleza de horizontes, uma peculiar melancolia de espaços livres e planos. Há-de ser rio para sempre, (...) onde os mais velhos pousam os olhos, meditando confusamente nessa relação homem-rio, nesta apreensão súbita de um destino ainda por cumprir. (idem, p.p. 48-49).

O elemento água, na escrita saramaguiana, é reiteradamente inserido num ambiente que sugere um movimento de travessia, usualmente num cenário natural. Indo desde a emanção aquática de "Protopoema", em *Provavelmente alegria* (1970), passando pelos já mencionados "Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio" (DMO) e "Desforra" (conto de *Objecto* quase), e desembocando em cenas dos romances como a *Jangada* ou o *Evangelho*, o que se nota nesse Tejo particular é que ele aparece - no sentido de ser aparição - como um elo do homem com a natureza, um todo coeso que, por meio da palavra do cronista Saramago, se intenta formar.

Além da paisagem bucólica e campesina, o elemento citadino também recebe essa pintura de sensações. A *affordance* das ruas lisboetas, despidas do fator humano visível, constrói "Três horas da madrugada" também numa atmosfera no limiar do real e do sonho. Se inicialmente o cronista pergunta-se "onde está

⁷⁰ Como um segundo Caeiro, também Saramago entrega-se ao "rio que corre por sua aldeia" e não se restringe a ver o Tejo como eco camoniano das Grandes Navegações.

Lisboa?", aos poucos ele se vai destacando da paisagem costumeira (diurna) e adentra uma alter-Lisboa:

Lisboa dorme. Dorme profundamente. Toda estas janelas fechadas protegem a escuridão das casas. (...) Lisboa é uma rede de transmigrações. (...) Abrem-se as paredes deste dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata multiplicada até ao infinito por um efeito de espelhos. *E as figuras dos sonhos juntam-se aos seres adormecidos, e Lisboa aparece-me irreal, como suspensa entre o ser e o não ser já.* (SARAMAGO, 1997a, p. 77-78, *grifos nossos*).

A cidade, em sua paisagem descrita e sugerida, mantém-se numa relação de interdependência com o cronista, pois ele é o seu único espectador, ao mesmo tempo em que ele a busca (e perde-a). Desse modo, as ruas, as casas, a muralha, as estrelas, tudo ganha um tom dual de melancolia e esperança que faz do cronista uma voz que expressa a si e projeta-se no outro. Michel Collot observa que "todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto exterior quanto interior." (COLLOT, 2013, p. 26). O cronista Saramago, então, carrega em si uma energia potencial transformadora e enxerga, na paisagem circundante, o outro polo necessário para que se crie uma corrente, fazendo com que um tema tão caro a qualquer cronista como é o espaço urbano adquira ares, ao mesmo tempo, autóctones e oníricos.

Se há, nas crônicas, esse exercício panorâmico de extrair o invisível do visível, o autor sente a necessidade de dar a ver o seu avesso do bordado, isto é, revelar seu mister metalinguisticamente. Na terceira vertente da crônica-pictórica, o lance do texto em construção se espelha no olhar em captação, e se na pintura há aquele momento derradeiro da última pincelada, na escrita isso se pode prolongar infinitamente e nunca expressar uma totalidade (cf. SARAMAGO, 1992, p. 16). Em seu processo cronístico, José Saramago busca unir o eu que fala ao outro que vê (ou que o ouve), e explicita isso pelo viés digressivo da compreensão própria, formulando o que Collot nomearia de "espaçamento do sujeito". Para o teórico francês, esse seria um "movimento pelo qual [o sujeito] deixa sua identidade fechada em si mesma, para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro." (COLLOT, 2013, p. 31). No caso de Saramago, para além de todos os exemplos já apresentados, é interessante apontar dois jogos entabulados com as artes plásticas - escultura e pintura - e de como isso assemelha-se, ou afasta-se, do seu próprio fazer literário.

Primeiramente, em "A oficina do escultor" (BV), o espaço preenchido pelo sujeito-personagem é, ao mesmo tempo, referido como real, mas sugerido como simbólico. O panorama inicial já apresenta a oficina

alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha. É também sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido (...). Então a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão, e a música abre-se como uma flor rubra e gigantesca debaixo de cujas pétalas curvamos a cabeça. (SARAMAGO, 1996a, p. 175).

Dessa forma, usando de sinestésias e evocações, compõe-se um cenário suspenso em que o personagem integra-se ao seu entorno, criando uma entidade única e indistinguível. Num caos ordenado, os materiais e ferramentas se estabelecem como extensões do artista e tudo isso se apresenta, no instantâneo sugerido, como parte integrante - e necessária - do processo criativo. Em José Saramago, essa visão unitária para um conjunto aparentemente disperso dá-se pela estratégia do autor de pretender enxergar a tudo como uma tela (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 80), de modo que tempo, espaço, acontecimentos se inter-relacionam e se apresentam diante de um mesmo filtro.

No caso do cronista, esse filtro seria o olhar ensaístico para os assuntos (quaisquer que sejam) em que se perceberia um detalhe bruto da paisagem, a ser lapidado e revelado em sua grandeza momentânea. No caso do romancista, a singularização de um aspecto (muito mais do que um assunto) e seus derivativos é o que geraria o fio condutor que conectaria a teia da paisagem posta. Já com a crônica ora analisada, em que o jogo ritual da criação artística é sugerido tanto como uma "cerimônia religiosa", quanto como uma "luta corpo a corpo, um acto de amor" (SARAMAGO, 1996a, p. 175), a noção de construção do espaçamento do sujeito artístico revela, num modo paradoxal, uma multiplicidade que é formulada em torno de um elemento unitário. Há, nesse processo de expansão e condensação, uma consonância com a percepção de Bachelard sobre a conexão do indivíduo com o ambiente circundante e das formas de apreensão dos fenômenos: "Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim." (BACHELARD, 2008, p. 217). Por isso, a picturalidade de Saramago evocada nessa crônica

constrói-se nessa forma mista de ver (objetivamente) e reparar (subjetivamente), pois, na disposição "aleatória" dos objetos do artista, esconde-se o *fil rouge* que a tudo liga e cose.

O artista é esse fio que, conforme capta-se nessa crônica-catedral, parece dispor e conectar todos os reinos da natureza, simbolizando, assim, toda a esfera física em sua oficina:

raízes de árvores [que] estão suspensas no ar como se do ar alimentassem as folhas perdidas (...); pedras que a água, o vento e o sal trabalharam durante mil anos e um dia, até que duas mãos vivíssimas as levantaram do chão e as aproximaram pela primeira vez do bafo do homem; e dois pombos livres, de rémiges intactas, [que] cortam a atmosfera como se estivessem num bosque (SARAMAGO, 1996a, p. 176).

A celebração pânica que ocorre nesse ateliê terrenal, pelas mãos singulares do escultor, é alçada a um plano transcendente. Todos os elementos naturais, possuidores de um delimitado lugar no espaço real, ao serem espelhados na oficina do artista, recebem um tratamento de singularização, isto é, nesse espaço, cada objeto, "porque foi encontrado, porque se deixou transportar para ali, porque tomou aquele lugar e não outro, porque foi posto em acordo ou em oposição com os que o rodeiam, *é uma entidade viva*" (idem, ibidem, *grifos nossos*). Essa animização, portanto, constitui-se como uma simbiose do criador com as criaturas: essas adquirem vida devido ao "sopro" artístico daquele que, por sua vez, necessita delas para que ele exista efetivamente como tal. Assim, as estátuas dão sentido ao escultor, bem como as personagens dão sentido ao escritor⁷¹.

Ao final da crônica, o espaçamento que se foi construindo torna-se completo: "Neste poço, nesta caverna, neste vulcão sonoro, neste gelado espaço, nesta montanha habitada por dentro - o escultor circula como o habitante único de um país onde só ele cabe e que se move devagar, como uma veia do pulso." (idem, p. 177). Há, na imagem composta, todo o arco que vai de "A cidade" (DMO), com o personagem alegoricamente conquistando-se, até "A perfeita viagem" (BV), com suas aldeias desertas a não ser pelo automóvel em que vai o cronista-personagem. Ou seja, por todo o lastro das crônicas saramaguianas ditas literárias (estendendo-se, com algumas mutações, até os romances), depreende-se uma noção do

⁷¹ Faz-se referência ao discurso de Saramago no prêmio Nobel, intitulado: "De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz" (SARAMAGO, 2013, p. 71).

indivíduo como perseguidor de compreender-se a partir de seu lugar no mundo⁷². Se em "A oficina do escultor" o caminho encontrado para isso foi o mapeamento simbólico da arte e do artista como um ser único, isso também ressoaria no *modus operandi* do escritor José Saramago de usar a arte literária para continuamente verificar a realidade, como o pintor-narrador H. observaria, ao final do *Manual*: "Não valeremos muito como artistas (...) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim." (SARAMAGO, 1992, p. 276).

Afastando-se dos símbolos da artesanaria poética, Saramago desenvolveria, também, exercícios de escrepintar (idem, p. 170), isto é, produziria uma escrita pictural ou uma pintura escrita. Seja captando cenas fílmicas, como em "O general Della Rovere" (BV) ou "Cavalos e água corrente" (BV), seja traçando a minuciosa dissecação de uma ilustração de Albrecht Dürer no primeiro capítulo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, pode-se notar que o diálogo entre palavra e imagem formulado pelo autor tem sua raiz na necessidade de transmitir não somente uma mensagem, mas toda uma gama de referencialidades. Nas palavras de Collot:

O sentido de um texto, como de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem; é por sua aptidão para criar novas relações e solidariedade inédita entre as palavras que um escritor pode levar em conta a singularidade de sua relação com o mundo. A paisagem de uma experiência. (COLLOT, 2013, p. 47)

Dentre essas disposições, a crônica "Com os olhos no chão" (BV) ganha especial contorno, por traçar-se como um jogo de matrioskas, pois o cronista vê o quadro do artista que pintou a paisagem que sentiu da realidade. O quadro de referência é *Das große rasenstück* (*Great piece of turf*), de Dürer, pintado em 1503, e Saramago intenta transmitir textualmente a sua percepção da tela e acompanhar o olhar do artista, procedendo a uma espécie de mergulho vertical na obra, partindo do topo até chegar à base:

O céu é todo feito de rosa e amarelo em partes iguais. O pintor esqueceu as fáceis memórias do azul e amontoou ao fundo umas névoas espessas que filtram a luz sem direcção nem sombras que rodeia as coisas e torna visível o outro lado delas (...). Depois baixou

72 Nas crônicas ditas políticas (DL e AP) também se perceberia esse mesmo movimento, embora com nuances distintas, devido ao contexto de produção. Isso será analisado em 3.3.

a cabeça e mergulhou o rosto na terra até que os olhos (...) ficassem, rentes à superfície de um chão feito de pasta vegetal, limosa, e ao mesmo tempo vítrea, como um tufo transportado através de todos os ardores e frios da volta maior do mundo, como um escalpe arrancado inteiro. (SARAMAGO, 1996a, p. 189).

Essa composição, embora obedeça a uma gradual linha de perspectiva, incorpora a uma simulada captação objetiva uma série de efeitos internos e reminiscências evocadas. A própria "teia vegetal" que ocupa o lugar central do quadro, entre o céu de cor "amarosa" e a terra infiltrada de raízes, é descrita - ou, antes, busca-se uma descrição possível - numa botânica sutil entrecruzada com a memória/imaginação do cronista espectador. Na paisagem, o espaço construído pela pintura desloca-se para um não lugar, ou um lugar outro: "Aqui, porém, o tempo não começou, os homens são mudos, os nomes não existem, a linguagem está por inventar. Só a mão encaminha no papel o gesto entendedor do mundo." (idem, *ibidem*).

A experiência transmitida adquire uma forma de ressonância simbólica na *persona* literária de Saramago, pois continuamente a voz narrativa e seus personagens encontram-se numa existência deslocada e que contém algo de inaugural: são os cegos que, vendo, não veem; é H. tentando enxergar para além da pintura/escrita; é Pedro Orce sentindo a Península tremer. Assim, na escrita saramaguiana (toda ela composta numa suspensão/digressão que procura reter e compreender o instante), a paisagem comporta-se não apenas como cenário possível para as ações e visões sobre um tema, mas sim como um eixo altamente significativo, porém aberto, também, à visão do leitor. Na fruição sentida da aquarela de Dürer, por exemplo, o cronista depara-se com a súbita limitação da descrição escrita: "Não há mais que ver entre o musgo e o céu, ou tudo está por ver ainda porque as ervas estremeceram todas, fez-se e desfez-se dez vezes a rede cruzada dos caules, oscilaram as folhas. *Tudo estaria novamente por contar, e é impossível o relato.*" (SARAMAGO, 1996a, p. 190, *grifos nossos*). Com isso, o lance metatextual de olhar-se a si escrevendo o olhar do artista pintando formula-se como uma distinção entre as duas artes. Se a segunda é capaz de produzir uma paisagem viva, pela imagem posta, a primeira não consegue ir além de dissecá-la usando "palavras mortas", o seu material.

Como síntese, a irmanação dessas artes aparece na figura abstrata do artista, que se entrega à obra que se faz e que está contido nela. Essa ideia aparece manifesta, na crônica de Saramago, no momento derradeiro do quadro:

Os olhos cerram-se cansados, a mão suspende o último gesto, e depois, enquanto as pálpebras voltam a abrir-se, o pincel desce devagar e depõe no lugar predestinado uma levíssima camada de tinta, quase invisível, mas sem a qual todo o trabalho seria falso e inútil. (idem, *ibidem*).

É esse, igualmente, o encerramento da crônica, em que a percepção do pintor concentra-se na última investida na obra, até que a sente completa. A angústia da incompletude que acompanha o escritor (em seu processo de nunca abarcar o sentido total de uma palavra) aqui é relegada a um segundo plano, pois o que se sobressai é a percepção de que a visão artística compõe a paisagem como a fusão da esfera externa com a interna. Dessa forma, conforme Michel Collot conceituaria, com base em Merleau-Ponty: "A literatura é, à sua maneira, uma fenomenologia: ela tenta inventar uma linguagem apta a formular o logus implicado no fenômeno." (COLLOT, 2013, p. 46). As experiências de Saramago recorrem continuamente a essa tentativa de tornar a palavra uma "paisagem de pensamento", isto é, fazer com que o sujeito integre-se ao ambiente, por meio da formulação da palavra consciente, seja ele o autor/narrador, o personagem ou o leitor.

Após o trajeto percorrido por paisagens de sonho, paisagens de fato e paisagens em processo, pode-se estabelecer, como forma de síntese prática às construções de José Saramago, um exemplo de especial valia: a viagem à Itália, que tanto gerou um conjunto de crônicas na parte final da *Bagagem do viajante*, quanto os cinco exercícios de autobiografia no *Manual de pintura e caligrafia*. Se, no romance, esses lances de um estilo em construção (tanto de H., quanto do próprio Saramago) funcionam como *detours* de uma contínua digressão, nas crônicas, o instante captado detém-se muito mais nas impressões do cronista do que na matéria descrita. Como se percebe no início de "Criado em Pisa" (BV), em que se faz uma súmula do verdadeiro "viajante aprendiz", que não perde as impressões do que está vendo para produzir o seu caderno de viagem. Para ele,

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, 1996a, p. 181).

A partir da anamnese amorosa de Barthes e das reminiscências benjaminianas, bem como dos apontamentos de Bachelard e Collot, pode-se compreender que a visão de Saramago sobre o ato de admirar (e de traduzir) a paisagem produz-se, continuamente, em referência àquele filtro. É na confluência das percepções do escritor com o seu referencial que se desenvolveria um "conjunto" collotiano, em que o *in situ* só é possível numa aliança indissociável com o *in visu/in arte*. Nesse sentido, o teórico francês sintetizaria que, "para compreender ou apreciar uma 'paisagem' artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (...) do que considerar a maneira como é 'abarcada' e expressa." (COLLOT, 2013, p. 50). E José Saramago, no percurso italiano desenvolvido nas crônicas, efetua tal entendimento, tanto de modo externo e presente, quanto interno e passado.

A crônica "O jardim de Boboli" (BV), por exemplo, apresenta o processo do indivíduo atuando sobre a paisagem e dela extraíndo um sentido. Principiando no ponto turístico de Florença a que o título se refere, uma de suas esculturas é posta em destaque: "O corpo disforme de Pietro Barbino está sentado sobre uma tartaruga, de cuja boca ou bico corre um fio de água viva para uma bacia de mármore. É a fonte do pequeno Baco, a fonte do Bacchino, como lhe chamam os florentinos." (SARAMAGO, 1996a, p. 183). Essa figura bufa de autoria de Valerio Cioli (um anão bobo-da-corte personificando um deus) sofre um *zoom out* para que a visão do cronista abarque a totalidade do jardim e capte o Palácio Pitti, um "absurdo museológico de onde o visitante sai enfartado e perdido." (idem, ibidem). O cenário denota a visão saramaguiana sobre a profusão desordenada de elementos artísticos, o sufocamento causado pelo excesso, em que, ao invés de possibilitar um amplo deleite estético, acaba por sugerir a ausência de um efeito aprazível em seu observador⁷³, ou ainda, num outro sentido, a experiência estética também pode ser prejudicada pela aglomeração turística, como se expressaria na frustração diante da

73 Inclusive, no *Manual*, há novamente essa crítica ao museu: "Desisto de voltar ao Palazzo Pitti, fenómeno de teratologia museológica que sempre me irrita (o desperdício é sempre irritante) porque, nele, as pinturas e as esculturas são supostas meros objectos decorativos, acumulados num cenário sumptuoso que só não repele o visitante porque este se vê constantemente mergulhado no meio duma multidão que nada detém." (SARAMAGO, 1992, p. 165).

Capela Sistina (SARAMAGO, 1992, p. 190). Com tudo isso, Saramago configura-se como um antiturista, ou melhor, como alguém cuja compreensão artística precisa de um momento suspenso de maturação, para efetivar-se, e não apenas o acúmulo de informações despejadas.

Por esse motivo que o cronista ampara-se na sua deambulação pela tranquilidade do jardim, deparando-se, então, com a escultura de Pietro Barbino já evocada no começo. Essa adquire o peso simbólico de baricentro, pois todas as ações da crônica equilibram-se e conectam-se a ela de algum modo. Se, no início, a crônica restringe-se a uma descrição ligeira da fonte e de sua estátua, agora o foco recai integralmente sobre a descoberta de uma possível significação para o desconcerto da forma "nua e obesa, de mão na cinta e gesto de orador":

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, 1996a, p. 183).

O cronista, como extrator das grandezas nos detalhes, vê, na paisagem, um acesso que conjuga tanto a expressividade do artista (Valerio Cioli), quanto a sua própria consideração de espectador que ressignifica o objeto visto. Por isso que, na representação simbólica da estátua, Saramago encontraria a "verdade" da infinita escada movente de hierarquias⁷⁴. Assim, mesclando o seu repertório de imagens associativas à matéria descrita, o cronista produz a forma do fazer literário conforme Walter Benjamin, para quem a narrativa "não está interessada em transmitir o 'puro em-si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele." (BENJAMIN, 1994, p. 205). Esse movimento de imersão, a se repetir pelos cinco exercícios do *Manual* e por toda a *Viagem a Portugal*, acaba por exemplificar todo o conceito da paisagem que se faz através da perspectiva de quem a vê.

Do exemplo da fonte del Bacchino, e de sua continuação, também se pode remeter à noção de Bachelard para o descortinar da compreensão que acomete o

74 Como ocorreria explicitamente, por exemplo, em *A noite*, na gradação Coronel Miranda (oculto) - Director - Valadares - Torres e Jerónimo, ou ainda em *A viagem do elefante*, com o senhor comandante português escoltando subhro e o elefante até Valladolid, sendo sumariamente dispensado pelo capitão austríaco. Há, num outro sentido, o contínuo questionamento e subversão da estrutura de classes, como os trabalhadores em marcha em *Levantado do chão*, o coro final de *A noite* ou então o Povo assumindo-se como elemento coletivo em *Ensaio sobre a lucidez* (2005).

escritor (e o leitor) diante da paisagem sentida. Para o filósofo francês, "a fenomenologia da percepção poética permite-nos explorar o ser do homem como o ser de *uma superfície*, da superfície que separa a região do mesmo e a região do outro." (BACHELARD, 2008, p. 224). O espelhamento de Pietro Barbino no cronista-narrador acaba por adquirir uma aura de sonho, como se esse fenômeno epifânico sobrepujasse toda ação circundante: "Havia um grande silêncio no jardim (...). Dei alguns passos na direcção da estátua (*para me ver melhor?*)." (SARAMAGO, 1996a, p. 184, *grifos nossos*). Assim, tentando apreender o instante de luminosidade que diante dele se descortina, Saramago apaga os limites percebidos entre ambas as existências, num exercício de aproximação, projetado num ambiente de suspensão.

Mas a crônica desvia-se desse propósito e encaminha-se para uma análise de outros espelhos que se ofereceram ao olhar: as diferentes formas de turistas. O cronista, naquele momento singular, acaba sendo "submergido por uma avalanche de homens suados e mulheres gordas, de roupas berrantes, com ridículos chapéus de palha atados na barbela, máquinas fotográficas – e gritos." (idem, *ibidem*). E, na presença nada discreta desses turistas-avalanche, Saramago capta uma outra revelação súbita, a de que ali estavam "fiéis peregrinos" daquele pequeno Baco disforme que os abençoa, tornando a estátua um ícone que simboliza aquela mesma turba que diante dele se oferecia.

Ao cataclismo desses primeiros turistas (que "tomarão de assalto" as escadas do Palácio Pitti), sucede-se um segundo grupo, numa completa oposição:

Os japoneses aproximaram-se. Ficaram *alinhados* em frente da estátua, *graves*, sem uma gota de suor, apontando *friamente* as objectivas. Depois reuniram-se *disciplinadamente* em volta do guia para ouvirem as explicações que ele lhes dava em inglês. Tornaram a olhar a estátua, *todos ao mesmo tempo*, falaram na sua língua e afastaram-se. (idem, *ibidem*, *grifos nossos*)

Esses turistas-autômatos, nos adjetivos e advérbios usados, revelam uma visita à fonte apenas como uma diretriz pré-definida, algo metodicamente seguido e adequado às regras.

Após essa dupla demonstração de turismo possível, surge, por fim, uma terceira via de observador: o turista-cronista. Ele, como voz narrativa, despede-se das cenas retratadas: "Eu fiquei outra vez sozinho. Molhei distraidamente as mãos no fio da água que a tartaruga me oferecia e retirei-me suspirando. Em português."

(idem, ibidem). Têm-se, então, na exposição sumária efetuada, três formas de relacionamento com a paisagem: i) arremetendo contra ela, buscando servir-se dela e partindo sem compreendê-la; ii) vendo-a a distância, extraíndo dela um entendimento superficial e passando adiante sem um diálogo efetivo; iii) interagindo com ela, absorvendo o que ela sugere e levando algo consigo que passa a fazer parte da própria identidade do observador.

No percurso de "O jardim de Boboli", a fala que a paisagem transmite é praticamente do mesmo ideário saramaguiano sobre o livro que contém uma pessoa dentro. O espectador deve buscar esse "quem" da paisagem, sabendo que será preciso haver um deslocamento de si para que essa conexão se efetive. Merleau-Ponty, na *Filosofia da percepção*, observaria que "sou eu que tenho a experiência da paisagem, mas, nessa experiência, tenho consciência de assumir uma situação de fato, de juntar um sentido disperso nos fenômenos e de dizer o que eles querem dizer de si mesmos". (MERLEAU-PONTY *apud* COLLOT, 2013, p.22). Da mesma forma, José Saramago vê-se como *outsider* que, para efetivamente começar a compreender a paisagem (estética, humana, histórica, geográfica etc.) exterior, deve sair de si para projetar-se nela.

Esse movimento do interno ao externo, nas crônicas de Saramago, recebe a sua contraparte no processo de revelação da paisagem interior, isto é, da redescoberta de si através de um elemento outro. É o que ocorre, por exemplo, em "Terra de Siena molhada" (BV), em que o indivíduo contempla a paisagem, mas recebe uma influência que o auxilia a conjugar um sentido novo em sua própria identidade. Por essa razão, como antecipação da autodescoberta, a crônica principia com um parêntesis:

(E há também aquelas palavras que ouvimos na infância, já de si misteriosas, mas que os adultos pouco letrados tornavam ainda mais secretas, porque as pronunciavam mal (...) Era o caso (...) daquela cor, terra sena, terra sena queimada, que eu via comprar, em pó, de um amarelo sombrio e ardente, como se fosse poeira do sol. Magníficas palavras da infância, que precisam de esperar longos anos até deixarem de ser um cego cantar de sons e encontrarem a imagem real que lhes corresponde.) (SARAMAGO, 1996a, p. 185).

Na digressão inicial, como que retomando um ponto anterior, o resgate de impressões passadas (da infância) é traçado como o ponto de convergência a que o cronista se destina. O elemento descritivo da crônica detém-se, predominantemente,

sobre a chuva que fustiga a cidade de Siena durante a noite e o local em que se hospedará, mas, para além disso, já há um envolvimento preparatório da identificação de Saramago com essa cidade⁷⁵. Nesse sentido, a Praça do Duomo, o palácio do século XIII onde ele passa a noite e, sobretudo, os telhados de Siena vistos na manhã seguinte se configuram como constituintes de uma paisagem amorosa que se vai formando diante dos olhos do espectador. Como se fosse uma projeção de si mesmo no cenário visto, uma familiaridade é apresentada, tendo como fio conector a expressão ouvida na infância e que, num lance de alto teor simbólico, aproxima da mesma janela o cronista adulto e a criança que fora:

Éramos dois: eu, calado e grave, já sabedor que em tais circunstâncias só o silêncio é sincero; ele, gajeiro que no tope do mastro grande descobre pela primeira vez a terra que buscava, murmurando a medo: "Terra sena, terra sena queimada", e desapareceu, voltou a passado, feliz por ter visto, por ter sabido finalmente o que significavam as misteriosas palavras que ouvira dizer aos adultos, mortos na ignorância do que haviam dito. (idem, p. 186).

O destaque dado por Saramago à reminiscência da infância, conforme já observado em 3.1, reflete-se na cena descrita com cores altamente evocatórias. No que tange à construção pictórica do cronista (e do romancista), a visão da criança funcionaria, então, como o caeiriano meio de olhar para as coisas, que se prolongaria no olhar do adulto. Assim sendo, tanto os jardins, praças e cidades acima captados, quanto Portugal nos passos do viajante (*Viagem a Portugal*) ou própria Península nos trânsitos do Dois Cavalos ou de Roque Lozano (*Jangada de pedra*) ou de subhro e salomão (*A viagem do elefante*), tendem a ser "portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu." (COLLOT, 2013, p. 55). E o exercício lírico do cronista, como pintor, continuamente oscila entre essas duas esferas que, embora distintas, são complementares pelo processo da escritura.

⁷⁵ No *Manual*, Siena recebe duas páginas elogiosas, tanto para a cidade, quanto para seus habitantes, que "beberam do leite da bondade humana" (SARAMAGO, 1992, p. 166).

3.3. A crônica histriônica: um mundo em desconcerto

Encerrando-se a esfera da paisagem, pode-se complementar com a forma pela qual José Saramago, enquanto cidadão comunista, continuamente enxerga o seu meio social, português, sobretudo, mas também mundial, sob um viés de perpétuo questionamento. Isso acontece de modo ainda tímido e em surdina, durante os anos salazaristas, gradualmente mais evidenciado, durante a primavera marcelista (período no qual se publicam os três primeiros livros de crônicas), e com franca e ativa participação política, durante o Processo Revolucionário em Curso - PREC, em cargos públicos e, principalmente, como diretor-adjunto e editorialista do *Diário de Notícias*. Na sequência, já como romancista, produziria concomitantemente outros textos nos quais a visão política em panorama seria a matéria-prima, como os artigos reunidos em *Folhas políticas*, algumas das entradas de seus *Cadernos de Lanzarote*, bem como posts do blog *Caderno de Saramago*. Como se pode notar, a produção saramaguiana de cunho político exemplificaria o autorretrato definido por ele mesmo: "Nunca separo o escritor do cidadão. E isso (...) significa que não escrevo para o ano 2427, mas sim para o presente, para as pessoas que estão vivas. *Meu compromisso é com o meu tempo.*" (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 347, *grifos nossos*).

Como Jean-Paul Sartre salientaria em *Que é a literatura?*, o engajamento político não estaria, necessariamente, na filiação partidária, mas sim no efetivo envolvimento social e humano que o artista deve possuir. Segundo o pensador francês, "um escritor é engajado quando (...) faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação." (SARTRE, 1989, p.p. 61-62). José Saramago empenha-se em produzir uma literatura que ponha em descompasso uma passividade intelectual, seja revendo premissas históricas, seja impugnando o senso comum. Nos romances, vistos como ensaios temáticos com personagens, o narrador assume-se como voz consciente das diversas injustiças existentes (das relações desiguais de poder e de classe, do eu incapaz de reconhecer a sua própria individualidade ou a do outro), e espera encontrar no leitor alguém que compactue com essa visão ou que, pelo menos, reconheça o verismo pretendido dos argumentos e exemplos apresentados. Nas crônicas, em que a ligação autor-leitor é pontual e randômica ao mesmo tempo, a mediação de

Saramago volta-se muito mais para revelar os "pequenos nada's" de uma existência desencantada.

Embora nas seções anteriores já se tenham evidenciado traços desse desconcerto, em especial no seu componente irônico, cabe aqui nesta etapa salientar o papel que Saramago toma para si, em crescente gradação entre *Deste mundo e do outro* e *Os apontamentos*, de, diante da paisagem humana e social, produzir um "trabalho de intervenção política" num "processo de esclarecimento", conforme seu prefácio a *As opiniões que o DL teve* (SARAMAGO, 1990, p. 19). Esse trabalho coaduna-se ao próprio mister do gênero crônica que, para Portella, "assume, com a naturalidade que lhe é inerente, todo um caráter inconformista e contestatário. Torna-se, implícita ou explicitamente - política." (PORTELLA, 1986, p. 10). Pode-se notar que a crônica saramaguiana, seja com o aparente ar de discurso solto, como quando alude ao fato de dois rivais entregadores de panfletos comprarem uma luta que é dos patrões ("A guerra do 104 e do 65" (BV)), seja com o evidente alarde em torno da necessidade de uma efetiva prática política constante ("O espírito da militância" (AP)), traz ao foco aspectos concernentes a uma real inserção no ambiente histórico vivido, mas, mais do que isso, empenha-se em usar o texto como instrumento de persuasão contra um fatalismo e uma resignação inerentes ao povo português, na visão de José Saramago.

Nesse sentido, o cronista Saramago revela-se um exemplo do *scripteur* barthesiano, como nomeado no texto "Escrituras políticas", pois ele estaria "a meio caminho entre o militante e o escritor, herdando do primeiro uma imagem ideal do homem engajado, e do segundo a ideia de que a obra escrita é um ato." (BARTHES, 1974, p. 131). Não se pode esquecer de que, mesmo contando com uma visão altamente política dos fatos sociais e do momento histórico vivido, Saramago a problematiza continuamente no seu *modus scribendi*, num movimento diatático que reconhece a força e as limitações da palavra escrita. Assim, o que se intenta nessa seção não é, necessariamente, fazer uma análise de cunho histórico do período de 1968-1975 e de seu analista, conforme a sugestão de Maria Alzira Seixo⁷⁶. Buscar-

76 Em seu *O essencial sobre José Saramago*, a ensaísta postula que *As opiniões que o DL teve* e *Os apontamentos*, "que vivem fundamentalmente do jornalismo político e conjuntural, sem pretenderem uma integração imediata nos domínios da literatura, constituem documentos de grande importância para a história contemporânea" (SEIXO, 1999, p. 17). Contudo, o próprio Saramago observaria que "em tudo aquilo que foi sendo escrito, *inclusive as crônicas políticas* (...), é possível fazer isso a que chamo as preocupações da pessoa que o autor é, independente de méritos estéticos." (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 53, *grifos nossos*).

se-á evidenciar que, na construção da *persona* literária de José Saramago, as "crônicas políticas" (sobretudo as assim nomeadas nos dois últimos livros de crônicas de seu período formativo) não se restringem a comentários circunstanciais, mas adquirem fundamental importância na estética saramaguiana, pois mostrariam não somente a sua preocupação com um fazer social, mas também as estratégias elaboradas para cadenciar os seus argumentos numa prosa caudalosa, que se nutre ou se assemelha tanto do estilo conceptista vieiriano ou da *Arte de Furtar*, quanto das farpas ecianas. Dessa forma, três modos de fala política se analisarão, tendo como base o tom empregado por Saramago: o sutil, em que, ainda sob o jugo do Exame Prévio marcelista, o cronista vê a necessidade de esquivar-se através de um jogo metafórico; o aberto, em que, aproveitando-se da dita "abertura" concedida pelo governo, o articulista analisa diversas questões de ordem social, como o processo eleitoral para a Assembleia de 1972 ou a reforma educacional; e o escancarado, em que, no Verão Quente e no Outono Escaldante de 1975, o editorialista do *DN* assume-se como voz política e convoca o povo a lutar pelo socialismo português.

Na primeira esfera, José Saramago parece testar os limites possíveis de incursão em temas político-sociais. Para isso, utilizando-se de uma forma de volteio digressivo, o cronista orbita tangencialmente um assunto até que, num deflagrar súbito, dispara uma estocada. Os recursos para essa farpa mascarada em desconversa vão desde variantes de ordem mimética - como em "A guerra do 104 e do 65" (BV) - até as de ordem fantástica - como em "O planeta dos horrores" (DMO) ou "Um azul para Marte" (DMO) -, mas a constante perceptível é precisamente o elemento da descoberta desassossegada de uma incoerência (ou injustiça) social e política a ser combatida.

Vê-se, então, por toda a composição da escritura saramaguiana, que ela se constituiria como uma oscilação entre duas escrituras políticas apontadas por Barthes: a marxista e a revolucionária. A segunda será retomada nas esferas seguintes, já a primeira condiz com o modo sutil ora analisado nas crônicas. Para o crítico francês, a escritura marxista constrói-se a partir, "não (...) de uma amplificação retórica nem de uma ênfase do fluxo verbal, mas de um léxico tão particular, tão funcional quanto um vocabulário técnico: suas próprias metáforas são rigorosamente codificadas." (BARTHES, 1974, p. 129). Ou seja, o seu componente dialético estaria muito mais focado na ideia de expor uma imagem (signo) *per se* e o subsequente trabalho de uma fragmentação analítica de suas partes integrantes.

Esse processo, nos romances, transmuta-se nos exercícios digressivos em torno de alegorias de fundo social: o povo alentejano condensando-se em João Mau-Tempo e, assim, "levanta-se do chão"; a Península Ibérica desprendendo-se da Europa, para alívio político-econômico dos países remanescentes; e, em especial, o caruncho mortal que golpeia uma democracia falida, a partir dos votos brancos do corpo coletivo do povo, em *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Nas crônicas, por sua vez, desenham-se formas de crítica em nuance à inação portuguesa, enfocando-se tanto a esfera individual, quanto a esfera pública. Em "O grupo" (DMO), por exemplo, a atmosfera metafórica construída desde o início serve como conexão entre indivíduos distintos para um mesmo ponto de atração:

São dez ou doze pessoas assustadas - um grupo. Sentam-se em redor de um saco cheio de medos (...). São umas tantas pessoas trémulas que entre si decidiram o fingimento de ignorar a presença do saco - e chamam a isso coragem. São umas tantas pessoas mudas de terror, que lançam risos, perguntas e respostas - e chamam a isso comunicação. Mas o saco lá está. (SARAMAGO, 1997a, p. 129).

Essa crônica, com voltas de conto em suspensão lírica, possui uma voz narrativa que vê, nos dois elementos apresentados (o grupo e o saco), faces que se reportam à apatia e à estagnação. Num contexto de produção como o fascismo português em declínio, em que ainda imperava a censura de oposições diretas ao regime salazarista/marcelista, esse grupo imaterial torna-se símbolo dos vários discursos clandestinos que se propõem como uma renovação ativa, e, na forma de contraponto, o saco de medos insinua-se como aquilo que tende a reter qualquer ato. Saramago, dessa forma, compõe a sua alegoria política dos revolucionários em reclusão voluntária, que "têm no bolso do casaco ou na malinha de mão as trinta e seis maneiras de transformar o universo próximo ou remoto - mas nenhum deles transformou a sua pequena vida pessoal e, em alguns casos, infelizmente transmitida." (idem, ibidem). Essa crônica institui-se, conforme apontado por Horácio Costa, como uma "espécie de certificado do funcionamento da intelectualidade pequeno-burguesa lisboeta sob o regime salazarista" (COSTA, 1997, p. 97) e, em acréscimo a isso, "O grupo" formula-se como um paradoxo político, pois possui um

funcionamento disfuncional, com a figura desses intelectuais "para si mesmo sonhando"⁷⁷.

Após a apresentação da figura do grupo, o outro ponto - o saco de medos - readquire visibilidade, com um aprofundamento em dois de seus elementos que sobre o grupo atuam: o da solidão e o dos tempos (passado, presente e futuro). Pode-se notar, nessa crônica, a construção desses medos abstratos a partir do conceito de litotes⁷⁸, no qual cada palavra não se produz como afirmação, mas sim como negação do contrário. Dessa forma, Saramago empenha-se em efetuar uma desconstrução dos medos, ainda que cristalizados no grupo inerte. Sobre a solidão, o cronista visualiza que ela não permite a dispersão definitiva do grupo, embora também não os aproxime propriamente, funcionando como a ilusão de um conjunto coeso.

Nesse sentido, sugere-se que a alternativa seria a conscientização de que é necessário o confronto individual com a vida e com os medos que a compõem (algo já visto alegoricamente na crônica "A cidade", ou então em *O conto da ilha desconhecida*), de nada adiantando

essa embriaguez em comum, esse paraíso artificial que é o grupo. O medo da solidão só pode ser vencido depois de um corpo-a-corpo com a total nudez da alma (...) ou da abstracção a que damos esse nome. E essa vitória não foi alcançada, nem sequer começado o combate, se se vai procurar ao grupo o mítico remédio, a universal panaceia. (SARAMAGO, 1997a, p. 130, *grifos nossos*).

Há, nas expressões destacadas, ainda que possuidoras de expoentes metafísicos, uma clara crítica à tendência portuguesa de delegar a iniciativa. Saramago projeta um tecido social composto não somente de partes postas juntas por acomodação, mas sim de partes individualmente fortes (seguras) que se conectarão às demais por compreender seu papel na totalidade. Isso seria contínua e enfaticamente exercitado nas crônicas de *Os apontamentos*, porém essa visão já se insinuaria nas crônicas dos primeiros livros. No caso de "O grupo", a solidão é

77 A expressão extraída da "Tabacaria" não é de todo gratuita. Embora Álvaro de Campos dificilmente postule sobre questões políticas, toda a noção de mundo em-sonho e mundo em-fato do poema, se transposta para a noção de engajamento, adquire ressonância dentro do pensamento saramaguiano.

78 Essa figura de linguagem já foi aplicada em 2.3, ao se analisar a crônica irônica de José Saramago e, para Roland Barthes, a litotes seria uma das características centrais da escritura marxista (cf. BARTHES, 1974, p. 129).

apresentada como um importante e necessário obstáculo a ser transposto, não desviado, da mesma forma que o amparo do grupo perde o sentido se ironicamente notar-se que "são tais as virtudes que o grupo tem, que nele vamos procurar a cegueira útil, ajudados pelo espetáculo consolador da decadência dos outros." (idem, ibidem). É o que se perceberia, também, no decorrer da descrição de H. sobre o grupo de pessoas de *Manual de pintura e caligrafia*, com uma união feita de nós frouxos e vontades idem. Mas nota-se que há espaço nele para elementos fortes, como na figura do personagem António, comunista contido, que declararia, sobre as elucubrações para a queda do fascismo: "Queres ir? No fundo (...) a questão é esta: quando nós quisermos ir, nós, percebes, isto acaba, não aguenta, não dura um fósforo. Mas é preciso ir, não ficar aqui, no conchego, a dizer que são precisos seis ou dez." (SARAMAGO, 1992, p. 202). Com tudo isso, o primeiro dos medos que o cronista elege é a solidão como caminho para a força, criticando a tendência para transformar esse medo em justificativa oca para a acomodação.

O segundo medo, embora tratado de modo mais sumário, revela uma das principais preocupações políticas de José Saramago com relação à inércia coletiva: o medo do passado, do presente e do futuro. Conforme a visão do cronista, tal medo gerador acaba por contemplar as três facetas da imobilidade frente ao desconhecido: a "sombra" passada de uma memória não segura; a "angústia cotidiana" do presente não vivido e não compreendido; e a "ameaça" constante de um porvir imaterial, mas temido (cf. SARAMAGO, 1997a, p. 131). Se esse Cérbero manifesta-se na obra saramaguiana posterior de maneira recorrente, com algum personagem que funciona como elemento de embate contra uma barreira sugerida⁷⁹, em "O grupo" já se notaria essa crítica à inação do envolvimento histórico e social, pois descreve-se o não compartilhamento de experiências e o isolamento crescente dentro de cada indivíduo - ainda que com o temor paradoxal da solidão -, disso resultando a deterioração próxima do conjunto, uma vez que ele "segrega da sua contradição o veneno que o destruirá." (idem, ibidem). Há, na voz do cronista, muito do "efeito humanizador" com o qual Hayden White elabora sua visão da perspectiva histórica em "O fardo da história", pois, para ele,

79 Desde Manuel Torres, em *A noite*, continuamente questionando o fazer jornalístico português, até Cipriano Algor, nA *Caverna*, que mantém sua singularidade de homem aldeão, mesmo diante das múltiplas tentações de consumo do Centro.

só uma consciência histórica pura pode de fato desafiar o mundo a cada segundo, pois somente a história serve de mediadora entre o que é e o que os homens acham que deveria ser, exercendo um efeito verdadeiramente humanizador. Mas *a história só pode servir para humanizar a experiência se permanecer sensível ao mundo mais geral do pensamento e da ação do qual procede e ao qual retorna.* (WHITE, 1994, p. 63, *grifos nossos*).

Por essa razão que, nas crônicas políticas de tom mais abrangente e universal, Saramago produz o gérmen da esperança imerso em pessimismo. Isso se nota ao final da crônica, em que, após toda a imobilidade social, histórica e mesmo psicológica que acomete os membros do grupo, sugere-se uma superação, quando "cada uma das dez ou doze pessoas [descobrir] que é em si própria que está o mal e talvez o remédio." (SARAMAGO, 1997a, p. 131). Uma confiança no elemento humano perpassa toda a escritura saramaguiana, e a transformação política (em qualquer esfera) pretendida nas crônicas demanda de seu leitor esse mesmo movimento.

A autoconscientização da esfera individual observada em "O grupo" pode ser unida ao chamado feito, ainda que de modo ameno, à esfera coletiva em "De acordo quanto às solas" (DL). Elaborada num grande arco digressivo, Saramago principia essa crônica com uma alusão metafórica, que se torna, gradativamente, uma ironia ácida e contida, para seguir o esquema dos tropos do discurso de Hayden White. A primeira imagem produzida reporta-se à história, existente em todos os povos e épocas, "daquele jardim misterioso e mágico onde se reuniram todas as árvores e todas as flores, perenemente verdejantes, mas onde uma interdição paira sobre certos frutos, que não podem ser colhidos, sob pena de infinitos trabalhos ou de morte fulminante." (SARAMAGO, 1990, p. 139). Seja o Jardim da Hespérides, seja o Jardim do Éden, o jogo efetuado pelo cronista, ao resgatar tal paisagem, trata de propor ao leitor, precisamente, uma análise mais minuciosa da questão da "incompreensível proibição".

Se desde o início da crônica Saramago já declara a intenção de reinterpretar a história latente no senso comum - algo que definiria, também, boa parte de sua escritura ulterior -, isso acaba por aproximá-lo da visão nietzschiana, segundo a qual a interpretação do elemento histórico deveria ser escrita com uma objetividade artística, isto é, o real valor da história residiria "em inventar variações ingênuas sobre um tema provavelmente corriqueiro, em elevar a melodia popular a símbolo

universal e em mostrar o mundo de profundidade, poder e beleza que existe nela." (NIETZSCHE *apud* WHITE, 1994, p.p. 68-69). Com isso, José Saramago busca ser um desacomodador das verdades oficiais e revelador dos pormenores fundamentais para uma compreensão menos parcelar e parcial da história e da sociedade. Num passo avante na análise dessas histórias dos jardins mitológicos, o cronista constata que elas

resumem e exprimem a complicada luta entre o interdito e a irreprimível curiosidade do homem (...). E se é verdade que os homens facilmente parecem resignados a um saber discreto, quotidiano, que não chama as atenções, no fundo deles vela sempre, mesmo pequena e frágil, a labareda insatisfeita que os distingue dos animais (...). *Uma longa apatia não é pois sinal de morte, não está morto o corpo que apenas dorme.*" (SARAMAGO, 1990, p. 140, *grifos nossos*).

Para além de metáforas como as presentes em "O grupo" ou em "A cidade", nas quais se experimenta a necessidade de vencer-se para cumprir-se, o panorama construído nessa crônica evolui da imagem inicial para uma dupla desconstrução metonímica: a identificação do homem como um indivíduo cujo processo de conscientização política, mesmo em *standy by*, encontra meios de manifestar-se; e, mais evidentemente, a constatação de que o cerceamento de liberdades não encontra qualquer justificativa, se observada racionalmente. Essa segunda desconstrução também ocorreria, dentre outros, com o narrador de *Caim*, que continuamente indaga as ações desvairadas de um deus ciumento dos homens, ou com a voz flanante de *Ensaio sobre a lucidez*, que analisa os planos maquiavélicos e disparatados dos governantes para sobrepujar o surto de descontentamento político da população da capital.

Em "De acordo quanto às solas", o cronista Saramago vai encetando sua argumentação sobre o interdito, valorizando-o enquanto elemento de estilo literário - nos casos dos jardins, como o obstáculo a ser vencido pelo herói -, mas mostrando sua disfunção para uma compreensão efetiva mais abrangente por parte do indivíduo. Para ele, a imposição de limites "é fonte amarga de frustrações, marca de subalternidade posta no espírito do homem, retorno da inteligência ao nebuloso limbo donde tão custosamente se arrancou e para onde a toda a hora *obscuras mas evidentes forças* a empurram." (idem, *ibidem*, *grifos nossos*). Na composição da visão saramaguiana, sempre há o embate entre dois elementos antagônicos: o

sujeito dotado (em algum nível) de uma consciência crítica sobre o seu papel social; e as "obscuras forças" de uma entidade superior repressiva que procura lhe tolher os passos. Por certo que, nas crônicas ditas políticas, isso é construído de um modo muito mais pujante, com o cronista formulando uma interpretação dos fatos e procurando convencer o leitor a incorporá-la, mas dentre as formas utilizadas por Saramago, o lance barthesiano da escritura marxista ou o jogo tropológico de Hayden White revelam o caminho sutil de persuadir pela imagem sugerida.

Dessa forma, mudando-se numa representação sinedóquica, em que, da aparência desconstruída, descobre-se uma essência compartilhada por todas as partes, o cronista aprofunda-se na expurgação do interdito. Para isso recorre a uma estruturação que ecoa um conceptismo vieiriano:

Deveria ser possível examinar tudo, todas as árvores, todos os frutos, sem que a espada de fogo viesse outra vez apontar aos adões e às evas deste tempo a porta de saída de um paraíso que, bem vistas as coisas, não se mostra, mesmo quanto ao resto, à altura do nome. Deveria ser possível, sem que logo troveje nas alturas, avançar direito para o conhecimento, a fim de nessa caminhada (...) se distinguir o bem do mal pela experiência própria e direta e não pela obediência passiva a rótulos postos por outras mãos. Deveria ser possível conquistar o entendimento do mundo e de nós próprios, graças apenas ao esforço pessoal, mesmo sujeitando-nos aos erros que também são alimento do saber, e não pecados mortais. Deveria ser possível, mas parece que o não será tão cedo. (idem, *ibidem*).

Essa paisagem possível⁸⁰, repetida três vezes antes da quebra final, exemplifica o sistema saramaguiano de mesclar, no próprio discurso (aqui, eminentemente político), notações já dadas anteriormente por ele ou preconcebidas como senso comum. Isso faz de seu estilo uma espécie de olhar em mosaico, que, muito além de dirigir ao leitor o seu componente interpretativo, produz uma cadência progressiva da frase que flui por entre apostos e anáforas. Na face sutil, o cronista lança imagens que tendem a representar um elemento em inércia para, enfim, manifestar a necessidade de engajamento e indagação por parte do leitor e do próprio povo português⁸¹.

80 O termo "possível", além de nomear o seu primeiro livro de poemas, acompanharia toda a escritura cronística saramaguiana, como bem problematiza Horácio Costa: "As fronteiras circunscritas por este 'possível' estão dentro ou fora do escritor?" (COSTA, 1997, p. 100).

81 Outro exemplo interessante desse movimento sutil é a crônica "Um regulamento a favor do fogo" (DL), em que, com grande ironia, começa-se por comentar sobre as preocupações portuguesas com os incêndios, passa-se pelo fato de que a povoação de Bogas de Baixo não teve qualquer auxílio de

Após essa elevação da esfera coletiva, a crônica encerra-se num mergulho irônico na própria condição de jornalista/cronista, que percorre os fatos diversos como quem passa pelas diversas áleas

fáceis ou facilitadas, enquanto outras que o interdito veda nos obrigam a largos desvios, com a consciência da gravidade de nossas omissões e um desconforto moral que nada pode compensar. *Mas sempre podemos dizer que vão diminuir de altura as solas dos sapatos femininos, e que estamos totalmente de acordo...* (idem, *ibidem*, *grifos nossos*).

Há, na última frase, não somente a justificativa do título, mas uma complementação prática e indireta à crítica do cerceamento da imprensa. Faz-se, dessa forma, no decorrer da crônica, a translação do elemento mitológico inicial para a sua superação no corpo coletivo da sociedade, tendo como *coda* irônica o papel (limitado) da imprensa nesse ato. Pode-se notar, então, nos textos vinculados aqui à esfera sutil, a ideia de Barthes sobre a palavra adquirir conotação de um "álibi", isto é, de um alhures ou uma justificação (cf. BARTHES, 1974, p. 128). Na escritura política marxista, essa forma de não entrega procura construir uma linguagem que prima muito mais pela sugestão do que pela nomeação, e José Saramago usaria essa estratégia precisamente para demandar de seu leitor o ato de envolver-se no desvendamento.

Num outro sentido, complementar a esse, encontra-se o modo da escritura política revolucionária, que se exemplifica nas outras duas esferas: a aberta e a escancarada. Se na escritura marxista há um tom esquivo da linguagem, na revolucionária o caminho escolhido é o da ênfase, da "amplificação teatral", exibindo "todos os signos da inflação" (idem, p. 129). Assume-se, portanto, como voz de confronto, pintando a paisagem social com cores quentes e pinceladas fortes. Ainda sobre essa ideia, Walter Benjamin, em "O autor como produtor", discute a profunda inter-relação entre a tendência política e a técnica literária, tomando como base a obra de Sergei Tretyakov. Segundo esse escritor russo, haveria uma distinção fundamental entre o escritor operativo e o informativo: "A missão do primeiro não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo." (BENJAMIN,

vilas vizinhas para conter o fogo, devido a um detalhe burocrático, e finda-se com a "farpa" de uma visita que o presidente do Conselho (Marcelo Caetano) fez a uma cidade, com direito a dezenas de carros dos bombeiros, "vindos de muitos quilômetros e concelhos em redor... E não havia fogo." (SARAMAGO, 1990, p. 51).

1994, p. 123). A premissa encontraria grande ressonância na produção saramaguiana de cunho político, cuja "missão" principal seria a desconstrução dos discursos oficiais fabricados, pondo a claro as ranhuras. Nesse ideal farpista de engajamento, ainda que sem a crítica desbragadamente sardônica de Eça, Saramago analisa atos e falas do governo e da política em Portugal (e no mundo), efetuando movimentos digressivos de linguagem em que se notam a ironia clara e, até mesmo, certa tendência teatral.

No tocante à esfera aberta, pode-se notar que a participação do cronista Saramago no cenário político constrói-se muito mais num meio-termo entre as sutilezas sugestivas e ocasionais lances discursivos de acusação escancarada (sobretudo em análises dos comunicados da secretaria de Estado da Informação). Ao longo da primeira metade da década de 70, com o desmantelamento progressivo da política e da economia do Estado Novo, aliado à emigração portuguesa e à Guerra do Ultra-Mar⁸², haveria uma incorporação da voz do cronista ao contexto geral de questionamento do regime. Nesse sentido, e conforme a concepção do pensador russo Gueórgui Plekhánov desenvolvida em "A propósito do papel do indivíduo na história" (1898), José Saramago agregaria a sua "força pessoal" (seu estilo, uma vez que já havia publicado dois livros de poemas e feito mais de vinte recensões críticas) à "força social" produzida pelo contexto dos jornais em que ele se insere (cf. PLEKHÁNOV, 1987, p. 339). Ou seja, a visão política saramaguiana que se vai construindo nas crônicas encontra-se formulada a partir da fusão dessas duas forças. Se o momento histórico possibilitou que cronistas com esse envolvimento emergissem, Saramago imprime o seu estilo em formação ao seu papel como comentarista político. A título de exemplo dessa autoinscrição, analisar-se-ão duas crônicas que se contrapõem por propostas distintas de enfoque: "A recuperação dos cadáveres" (BV), em que o início divagador dá lugar a uma crítica incisiva às homenagens póstumas; e "Tarde e a más horas" (DL), em que uma nota

82 Esses três assuntos, e seus derivados, tornam-se os eixos norteadores das crônicas de *As opiniões que o DL teve*. Embora os dois últimos não tenham, no conjunto, o mesmo espraiamento que o primeiro, em todas as crônicas desenvolve-se o olhar de um leitor do mundo que faz do detalhe, e do texto que o amplia, um constante campo de confronto. Isso se vê, por exemplo, em "Sim em França, não em Portugal" e "O português tal qual se vende", com as dificuldades de ser e reconhecer-se português no estrangeiro, ou "Os caminhos da paz", numa rara demonstração, por parte do cronista, de concordância com um discurso papal. Há, também, relances ocasionais deles em *A bagagem do viajante*, como na altamente lírica "Elogio da couve portuguesa" ou na ideia inocente de apenas participarem das Olimpíadas os países que não estivessem em guerra, em "Só para gente de paz".

oficial sobre a falta de água que acometeu Lisboa dá vazão a uma série de comentários sobre a incoerência das falas políticas.

Na primeira delas, o início estabelece-se como um diálogo despretensioso com seu leitor: "Lembram-se? Das funduras da noite, caminhando pelo espinhaço da colina, surgiam dois vultos terríficos que depois avançavam por entre os túmulos (...). Era o Dr. Frankenstein e mai-lo seu criado vinham a desenterrar o cadáver fresco do dia." (SARAMAGO, 1996a, p. 151). Assim, toda a primeira etapa dessa crônica desenvolve-se em torno de uma memória de espectador de filmes de terror. Mas essa abordagem revela-se uma máscara irônica, funcionando como pretexto imagético para uma crítica em construção. Parte-se dos temores aos "Dráculas" de outrora e chega-se a uma segunda forma de desenterrar cadáveres, mesmo num país "tão respeitador das tradições necrófilas":

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, e o que parece ser mal, passa a ser bem - e agora está muito em moda ir aos cemitérios, percorrer as áleas mais mal afamadas, os covais que julgávamos humildes, a vala comum, desenterrar o corpo, os ossos, o pó, o vestígio, e sair à rua gritando: "É nosso. Foi um grande homem, um grande patriota, é nosso. Não acreditem naquilo que dele dissemos noutras épocas. Está feita justiça. É nosso." (idem, p.p. 151-152).

A apropriação camonianiana do início da citação não é de modo algum gratuita, se a fala de Saramago em crônicas como "São asas" (DMO) e "Nem só Camões vítima" (AP) for resgatada - como observado em 2.1. Recorrendo indiretamente a um dos símbolos mais evidentes desse reconhecimento póstumo, a crítica da tardia noção de propriedade⁸³ é complementada pela denúncia do ostracismo e oblivio imposto a alguns intelectuais, artistas ou personalidades (ainda vivos), por parte do governo. Caso mais incisivo acontece em "A propósito de Egas Moniz" (DL), em que essa mesma questão viria pontuar o centenário de nascimento do Nobel de Medicina, em que o cronista produz a reprimenda: "Não custa nada dizer agora que Egas Moniz foi um cidadão exemplar além do sábio que também era: como sábio amesquinhou-o a sua própria terra, e como cidadão não mereceram respeito as

83 É interessante apontar que um efetivo desenterrar de ossos acontece no princípio do afastamento da Península Ibérica em *A jangada de pedra*, com um comando civil e literário de espanhóis indo reaver os restos de António Machado em França. De Portugal, por sua vez, José Anaiço e Joaquim Sassa observariam que em Paris estava o Mário de Sá-Carneiro, mas que nem valia a pena tentar, pois ele não queria vir, nem haveria lugar para ele (cf. SARAMAGO, 1994a, p.p. 57-58).

suas opções políticas." (SARAMAGO, 1990, p. 133). Com isso, a visão de José Saramago se constrói como tentativa de exploração, em profundidade, da dicotomia aparência x essência, ou melhor, do discurso alardeado da homenagem póstuma que finge apagar a marginalização anteriormente feita.

A construção verbal desenvolvida em "A recuperação dos cadáveres", assim como nas demais crônicas possuidoras desse viés crítico-analítico incisivo, revela-se uma descendente modernizante e diminuta da parenética vieiriana. No decorrer do texto do padre Vieira, o seu argumento se reveste de múltiplos exemplos oriundos de elevadas fontes como a Bíblia ou os doutores da Igreja. Isso forma-se segundo a estruturação de uma linguagem dinâmica que ora se ramifica, ora se condensa, tendo como intuito central a persuasão - lembrando-se do elemento político inoculado nessa ação. Nas crônicas de Saramago, o convencimento pretendido segue essa linha, mas os argumentos são mais pontuais e mundanos, assim como seus exemplos acabam por transitar de um componente circunstancial para uma alusão reflexiva.

Essa busca do texto como caminho remete à ideia de Walter Benjamin sobre as duas condições necessárias que, na paisagem social de uma época, devem complementar-se para o desempenho da função organizatória de uma obra: a tendência política, isto é, o ato do escritor de inserir-se no contexto produtivo, tornando-se consciente de seu papel possível de transformação; e, no tocante à forma, um "comportamento prescritivo, pedagógico", como se partisse do axioma: "Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém." (BENJAMIN, 1994, p. 132). Contudo, o ato da escrita aqui não deve ser compreendido como um elemento superior de imposição, mas sim como a ideia saramagiana de que "somos todos escritores, só que alguns escrevem e outros não." (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 203). Portanto, a intenção primeira que Saramago produz nas crônicas, ao menos em seu componente político de tom aberto, é precisamente a revelação e explanação para o leitor de um modo particular de ver a sociedade e seus atores, não no sentido de pensar por ele, mas sim na busca por revitalizar um pensamento coletivo estagnado.

A crônica analisada acaba por apresentar uma súmula do assunto proposto, num estilo em que a voz saramaguiana adquire o jogo teatral da escritura revolucionária apontada por Barthes:

É óptimo que as pessoas evoluam no bom sentido, abandonem rancores, ganhem aquela direitura moral que impõe o respeito pelos adversários, é excelente que se perca a tineta de cortar cabeças, vidas, carreiras, ideias, convicções. Até aqui, tudo certo. Mas já não me parece bem (porque o gesto não é desinteressado, oh não) este afã de recuperar cadáveres de gente que em vida (na sua única vida, senhores) foi odiada, caluniada, lançada para fora da cidadania, gente cujo único crime foi ter opiniões diferentes acerca do modo de governar a Cidade. Antes deixassem em paz estes mortos, se em vida ela lhes foi negada. (SARAMAGO, 1996a, p. 152).

Na prestidigitação verbal desenvolvida em dois níveis (da exposição e de uma evocação retórica, essa última inserida nos parêntesis), nota-se a forma que Saramago encontra para, a partir do assunto descompromissado dos filmes de horror, criticar essa nova antropofagia, atacando aqueles que, demagogicamente, aproveitam-se dos mortos e da maleabilidade da memória popular.

José Saramago, nessa esfera aberta das crônicas políticas, constrói-se como a dupla face do cronista elaborada por Eduardo Portella: "vivendo **com** a cidade, afirma-se **contra** a cidade." (PORTELLA, 1984, p. 09). É por isso que procura elevar-se como voz problematizadora de discursos anteriores, sejam os apagados por comodidade, sejam os resgatados por conveniência. Como complementação a esse espelhamento crítico, pode-se observar o comentário desenvolvido na crônica "Tarde e a más horas", publicada em setembro de 1973, em que a ênfase dramática assumida é direcionada contra uma nota oficial e no qual se identifica a noção bakhtiniana de que a palavra funciona como "instrumento da consciência" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1995, p. 37), isto é, a crônica formula-se como um elemento paralelo e intercambiável com o discurso ideológico e sobre esse atua.

Se em "A recuperação dos cadáveres" efetuar-se-ia, de início, um breve desvio de cumplicidade com o leitor, nessa crônica Saramago já deflagra uma verve conceptista:

Quando virá o tempo em que enfim começaremos a aprendizagem de uma expressão directa ao entendimento, em que mais nos preocuparemos com falar bem do que com falar difícil? (...) Quando será que deixará de pesar sobre a nossa fala e a nossa escrita essa incómoda herança de um barroquismo linguístico que só no padre António Vieira é (mas nem sempre) regalo e proveito? Quando enfim deixaremos de usar a palavra para rodear e tornar menos amargas verdades que nada têm de doce? (SARAMAGO, 1990, p. 147).

Na espécie de púlpito que é a coluna das *Opiniões* do *Diário de Lisboa*, o cronista retoricamente ataca um rebuscamento infrutífero e oco percebido nas falas oficiais. Essa questão, retomada, por exemplo, em "A pena e a espada" (AP) ou nos escritores de discursos de *Ensaio sobre a lucidez*⁸⁴, revela-se fulcral para alguém que vê no ato da escrita um misto de autoridade e sedução (cf. SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 200). José Saramago pauta fortemente seu discurso por essa dupla postura, então, na crônica, confronta os departamentos do governo que "não resistem à tentação de cultivar um estilo de antecâmara, um estilo atento, venerador e obrigado." (SARAMAGO, 1990, p.p. 147-148). Assim, o cronista procede a um desmontar da nota oficial do Ministério das Obras Públicas, que perde o seu peso de autoridade por dois motivos, que Saramago expõe de modo irônico e incisivo: pelo órgão público tentar desviar-se do assunto recorrendo a volteios verbais; e pela resposta tardia e, na sua visão, desnecessária em seu conteúdo.

No primeiro ponto, ao citar textualmente trechos da nota, o cronista já o faz tendo em vista a ilustração plena do seu argumento previamente estipulado, ou seja, num jogo inverso, o discurso citado "incorpora", *a posteriori* e indiretamente, as intenções próprias do discurso citante, mesmo possuindo ainda os índices de delimitação de sua enunciação (as aspas). Dessa forma, o elemento bakhtiniano do comentário efetivo, refletido na produção cronística de Saramago, desenvolve-se a partir de uma espécie de mascaramento do discurso de outrem para conter, ao menos em gérmen, a interpretação pretendida pela argumentação do cronista⁸⁵. Sua escritura política, então, quer-se constituir como uma voz de autoridade, uma vez que constrói uma conclusão a ser compartilhada pelo leitor, e o modo encontrado é por meio de um enredar sedutor que direciona o olhar para um determinado ponto. Na crônica, após dois breves fragmentos da nota, conclui-se:

Como se acaba de ver, todo este esforço vocabular se destina, em última análise, a diminuir a pertinência da intervenção dos jornais quando daquilo que aconteceu no Verão, que nós supúnhamos ser falta de água, mas que era apenas deficiência de abastecimento. (idem, p. 148, *grifos nossos*).

84 Nesse romance, há várias inferências à forma de escrever os discursos governamentais. Em especial, veja-se o diálogo entre o primeiro-ministro e o ministro do interior no impasse dos votantes que querem cruzar a fronteira (SARAMAGO, 2004, p.p. 150-152).

85 Dentre os muitos exemplos existentes da "citação orientada", pode-se citar: "Um presente e dois passados" (DL), "Dois pontos de discurso" (DL), "O justo interesse" (AP) ou "Um pouco é pouco" (AP). Há ainda a crônica "Escrever torto por linhas direitas" (DL), em que se estabelece uma espécie de tréplica a uma interpretação considerada tendenciosa e falha de uma crônica anterior.

Em uma litotes aguda disfarçada em eufemismo, surge a crítica ao conteúdo da nota oficial, principalmente por ela pretender-se como uma resposta à insistência da Imprensa sobre a falta de água durante o verão. Entra-se, então, no segundo motivo da perda da autoridade oficial, pois, em acréscimo a essa justificativa, o momento de sua veiculação (quase um mês após o período crítico da estiagem) apresenta-se, como apregoado pelo título, "tarde e a más horas". O modo que o cronista Saramago encontra para enfatizar essa cena ao seu leitor é, precisamente, recorrer ao jogo vieiriano da pergunta em retórica, ou ao questionamento eciano do absurdo em foco, destinando-se muito mais a reverberar naquele que lê do que, propriamente, obter uma resposta:

Por que foi que durante o mais aceso período da deficiência de abastecimento ou da falta de água (já não sabemos como havemos de escrever para nos entenderem...) não veio o Ministério dizer às populações isso que agora diz? Por desejo de martírio?, ou simplesmente porque sabia que era impossível aceitarem as pessoas, com paciência, uma explicação que, mesmo que tecnicamente impecável, se mostrava em contradição com os factos e com as torneiras sem pinga de água? (idem, ibidem).

Dessa forma, a pintura da paisagem política feita pelo cronista assume-se como criticidade via questionamento, numa forma de orientação, tornando o leitor um novo produtor, conforme a visão de Benjamin sobre a escrita literária e política. Essa ação está diretamente ligada à eficácia do aparelho de transmissão, pois ele será "tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores." (BENJAMIN, 1994, p. 132). Na escritura saramaguiana, tal aparelho forma-se pela indução do leitor ao próprio questionamento, mesmo que deflagrado e embasado a partir do que o autor apontou. Seja pelo enfrentamento dos dogmas bíblicos em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, seja pela revisão do homem em sua interação social em *A caverna* e nas duas abordagens dos *Ensaio*s, José Saramago busca usar a palavra que levanta uma indagação como contraponto à palavra que oculta uma verdade. As etapas que o autor formula para isso são "primeiro, desmitificar e desmistificar. Depois, construir." (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 455). Na crônica analisada, essa primeira parte fez-se pelo

confronto ao discurso oficial, por meio de sua desconstrução. A segunda constitui-se como síntese que apontaria para um novo momento da consciência nacional:

Temos, na verdade, muitas coisas a aprender. Falar claro é uma delas, falar a tempo é outra, mas a mais urgente de todas, aquela que será a prova provada de uma maioria cívica que constantemente se recusa, é compreender que o povo não é já, se alguma vez o foi, uma massa inerte sobre quem se derramam notas oficiosas tão infelizmente redigidas como esta... O respeito, como diziam os nossos antepassados, é uma coisa muito bonita. (SARAMAGO, 1990, p. 149).

O povo que se levanta, apontado pelo cronista, é uma imagem que se vai consolidando ao longo do "processo de empenhamento", conforme expressão inserida no prefácio de *As opiniões*. Essa conexão com o povo buscada por José Saramago reflete a sua força pessoal (o estilo construído) coadunada com a força social (o papel da imprensa) em lenta ebulição durante a primavera marcelista. Plekhánov definiria que "a consciência da necessidade absoluta de um fenómeno só pode fortalecer a energia do homem que simpatiza com esse fenómeno e se considera uma das forças capazes de o produzir." (PLEKHÁNOV, 1987, p. 322) e é nesse sentido que Saramago utiliza de suas crônicas como armas políticas.

Mas a escritura revolucionária constituída na esfera aberta ganha contornos ainda mais teatrais durante as crônicas de *Os apontamentos*, escritas durante o conturbado ano de 1975, no qual as bandeiras políticas estavam deflagradas em altíssimo. Por essa razão, constituem-se como integrantes de uma terceira esfera: a escancarada. Durante o PREC, os jornais atuaram como verdadeiras forças políticas, alinhados com os Governos Provisórios ou com os partidos que os constituíam, e José Saramago, como diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, assim definiria a linha editorial do jornal:

O DN vai ser um instrumento nas mãos do povo português, para a construção dessa linha já adoptada pelo Conselho Superior da Revolução e, ontem mesmo, reafirmado como ideal pelo Primeiro Ministro [Vasco Gonçalves]. Quem não estiver empenhado neste projecto é melhor abandonar o *Diário de Notícias*. (SARAMAGO *apud* FIGUEIRA, 2007, p. 96).

Nesse "ultimato", manifesta-se o tom das crônicas produzidas por ele entre o IV e VI Governos Provisórios. Há uma gradativa progressão da euforia

revolucionária para um desencanto cívico à medida em que as crônicas avançam, pois a promessa do socialismo português, para José Saramago, parece perder-se nas divagações governamentais⁸⁶. Uma crônica emblemática dessa transição interna é "À espera de Godot?" (AP), na qual o personagem beckettiano simbolizaria um neossebastianismo pós-25 de Abril, em que o povo português, após a deflagração da Revolução, ensaiaria um retorno ao seu estado de eterna espera pelo braço salvador. Similar à estratégia vista na esfera aberta, o editorialista Saramago pretende envolver seu leitor num processo de engajamento político em prol do socialismo, representado, sobretudo, na figura do Primeiro-ministro Vasco Gonçalves⁸⁷. E a paisagem política de 1975, mostrando-se um ambiente muito mais propício para a ampla (e mesmo explosiva) manifestação dos pontos de vista, possibilita uma atitude fortemente crítica por parte do cronista. Como exemplo do tom histriônico assumido, contrapõem-se duas crônicas: "Cuidemos do que é nosso" (AP) em que há uma esperança do socialismo buscando uma chamada à ação; e "A pena e a espada" (AP), em que a desesperança começa a assumir-se como base do discurso do cronista.

Pode-se notar que a argumentação formulada por Saramago orienta-se segundo um esquema, geralmente distribuído em cinco etapas, aplicável tanto às crônicas de *Os apontamentos*, quanto às de *As opiniões* e de algumas dos dois primeiros livros: i) ilustração em panorama, recorrendo a breves recursos digressivos; ii) definição do argumento a ser defendido; iii) exploração de elementos que problematizam esse argumento, seja de modo adverso, seja a título de aprofundamento; iv) dedução disso decorrente, na qual se ensaia um encerramento da questão proposta; e v) nova ilustração, a título de *coda*, com a qual transfere ao leitor o caminho de um novo esquema argumentativo.

Essa sequência, que acaba por espelhar algo da retórica vieiriana, e muito da dialética hegeliana, procura captar e transmitir não somente o ponto circunstancial,

86 Pode-se traçar tal linha descendente, inclusive, a partir dos próprios títulos das crônicas, das quais se pode citar como exemplo: "A novidade da Revolução" (15/04/75), "O espírito de militância" (15/05/75), "Estão a arder os rastilhos" (03/07/75), "O fascismo ao colo" (12/08/75), "Os saudosos do fascismo" (07/11/75), "E o socialismo?" (25/11/75 - não publicada).

87 O coronel Vasco Gonçalves teria uma abordagem altamente favorável nas crônicas de *Os Apontamentos* (e no *DN* como um todo), assim como o Partido Comunista Português e o Movimento das Forças Armadas. Essa inclinação partidária produziria, como contraponto, um enfoque depreciativo a figuras como Mário Soares (presidente do Partido Socialista - PS) e Pinheiro de Azevedo (primeiro-ministro que sucedeu a Vasco Gonçalves), resultando numa ampla hostilização do jornal no final de 1975 e o consequente afastamento de José Saramago após o 25 de Novembro.

mas também abarcar a convergência histórica até ele e seus possíveis prolongamentos subsequentes. Assim, em "Cuidemos do que é nosso", publicada em 16 de abril de 1975, em decorrência da nacionalização de diversas empresas (do setor bancário, dos transportes, de eletricidade), o cronista principia com uma personificação:

Uma, duas, três... Não as contas que Deus fez, mas as contas que o Povo faz. (...) O Povo Português fez as contas aos latrocínios de que foi vítima durante tantos anos paciente, tirou a prova real aos roubos cometidos pelos grandes senhores da banca e da finança, pesou na balança as extorsões de gerações de latifundiários (SARAMAGO, 1990, p. 198).

Há, no ufanismo desenhado por Saramago, toda a ebulição ainda proveniente do 25 de Abril. Se, tanto em *A noite*, quanto nas derradeiras cenas dos romances *Manual de pintura e caligrafia* e *Levantado do chão*, haveria essa mesma esperança posta na imagem do povo em movimento, nos apontamentos de 75 o cronista reiteradamente fomenta um "às armas! às armas!", manifestando-se como voz bélica de apoio ao socialismo português. Isso se torna pungente na crônica saramaguiana, ao serem definidos e delimitados os dois lados antagônicos dessa disputa: de um lado, o Povo Português (em maiúscula), que se levanta para reaver o seu país; de outro, aqueles taxados de partidários do fascismo e ligados ao capital estrangeiro, que estão projetando "vinganças para breve ou tão cedo possa[m]". Nessa disputa, com uma forte inclinação maniqueísta, Saramago alerta:

De repente, foram arrancadas da mesa dos poderosos as iguarias que muitos julgavam poder conservar pela via dos compromissos em que é fértil a maternal-democracia burguesa... Cuidar que esses senhores engoliriam sem pestanejar os atrevimentos populares, seria perigosa ingenuidade. (...) *se o estilo grandiloquente fosse permitido aqui, gritaríamos: Povo, defende-te!* (idem, p. 199, *grifos nossos*).

No recurso metalinguístico proposto, elege-se o engajamento não somente como a atitude de buscar o socialismo, mas também como uma forma de vigia constante contra o retrocesso (e as "unhas" dos poderosos). Segundo Plekhánov, toda mudança social e histórica traz consigo a exigência da "intervenção dos homens aos quais são incumbidas tarefas imensas na sociedade" (PLEKHÁNOV, 1987, p. 346). Na voz saramaguiana das crônicas, esse papel não está restrito às

personalidades que organizam e orquestram o fenômeno, mas amplia-se à presença - ainda que fluida - do Povo como engrenagem central desse processo revolucionário.

A construção que o cronista faz de si obedece ao aprofundamento dessa questão, inserindo-se como parte integrante dessa massa (de cidadão português ou então de jornalista⁸⁸), mas também como uma das vozes que a movimenta. Por isso que, ao ressaltar a força percebida no "querer revolucionário das massas trabalhadoras", José Saramago assevera, enfaticamente, que nada poderá detê-la no caminho ao socialismo, compreendendo que "nenhum outro destino serve o Povo Português, porque todos seriam modos disfarçados de manter a exploração capitalista. E quem prossegue e preconiza modos tais, a si mesmo quererá servir-se, ao Povo Português não." (SARAMAGO, 1990, p. 199). Nos apontamentos saramaguianos, a interpretação do momento histórico vivido encontra-se infiltrada por uma escritura revolucionária envolta em lances de oratória. Comparativamente, Hayden White, em seu "A interpretação na história", notaria que a diferença entre um relato histórico e um relato ficcional residiria não no conteúdo, mas "nos pesos relativos atribuídos aos elementos construtivos presentes neles" (WHITE, 1994, p. 74), e José Saramago - pensando-se que suas crônicas políticas também carregam consigo toques de *flânerie* imaginativa na elaboração verbal - produz uma estratégia de carregar de cores próprias algo que pressentia (ou mesmo induzia) na coletividade, buscando transmitir a singularidade que era a paisagem sociopolítica portuguesa em 1975.

Explica-se, por esse viés, seu franco otimismo diante das medidas de nacionalização de empresas que o III Governo Provisório põe em movimento, chamando-o de "Governo-que-não-merece-o-nome-de-provisório", e preconizando que Portugal estava "fazendo história, não apenas a nossa própria mas também a do Mundo." (SARAMAGO, 1990, p.p.199-200). Contudo, embora seu argumento conclua-se por esse prisma, Saramago também sustenta o contraponto das vozes

88 Há uma série de crônicas ressaltando o papel do *DN* e da Imprensa em geral durante o PREC. Sobre a questão de alinhar-se com as ideias do governo, mais no sentido de concordar com elas do que de simplesmente reproduzi-las, pode-se apontar: "Oficioso, mas não dessa maneira" e "Contra-revolucionários, nós?". Em "Outro soldado morto", inclusive, formula-se uma irônica autodefinição: "Esta Imprensa portuguesa, para que serve? Em primeiro lugar, na opinião de alguns de dentro e de alguns de fora, para ser a pior do Mundo. Se opina, asneia; se informa, especula; se diz, não devia ter dito; se omite, atraiçoa; se pede explicações, é intrometida; se decide governar-se com a prata da casa, é provinciana." (SARAMAGO, 1990, p. 292).

opositoras, isto é, aponta-se para o leitor o valor essencial de manter-se em constante estado de alerta: "E agora, trabalhar. Tomemo-nos por aquilo que somos: os donos de Portugal. E recordemos, para fechar, aquele popular ditado que recomenda: quem o seu não cuida, o diabo leva... Cuidemos do que é nosso, cuidemos." (idem, p. 200). Enfatizando o elemento "nosso" em oposição ao "dos outros" (do capital privado, dos fascistas, do "diabo", por associação), o cronista lança ao leitor a urgência do engajamento, não necessariamente político, mas na coletividade.

Na outra crônica dessa análise da esfera escancarada, "A pena e a espada" (AP), o modelo estrutural é o mesmo da anterior, bem como o toque dramático de movimento retórico. A distinção se dá no tom de alarme muito mais proeminente, como se uma ameaça rondasse o projeto socialista português, e coubesse ao cronista revelá-la aos governantes desatentos. Publicada no dia 14 de agosto, no contexto do Verão Quente de 75⁸⁹, a crônica invoca as esferas governamentais e o órgão dirigente que era o Conselho da Revolução. Na primeira etapa, faz-se um movimento de exortação, no qual se lança a semente: "Não faz mal que as pessoas escrevam." (idem, p. 318) e que, a partir dela, enceta-se um raciocínio em torno do ato da escrita. O exercício ilustrativo desenvolvido por Saramago, semelhante ao recurso paralelístico largamente utilizado em "As palavras" (DMO), estabelece-se como ponto de partida poético, que se espraia pelas diferentes possibilidades da prática verbal (e do discurso dela propulsora):

Escreve-se por tudo e para todos os fins: para explicar, para insinuar, para mentir, para dizer a verdade, para estar de acordo, para contrariar, para construir plintos, para tirar o chão de debaixo dos pés, para insultar, para enfeitar lisonjas, para comércio, para suborno, para a paz, para a guerra... (idem, p. 319).

Embora essa introdução contenha em si uma carga muito mais de Aion que de Cronos, pode-se notar que o teor político se mascara nos floreios verbais visando a atingir uma frase de efeito. Se nas estratégias textuais dos romances, José

89 Um dos episódios mais controversos da história do PREC, no qual a polarização se tornou manifesta tanto na esfera política, quanto na esfera militar. Segundo a pesquisadora Maria Inácia Rezola, em meados de agosto de 1975, "o MFA fica dividido em três grupos, com programas e apoios partidários distintos: *Grupo dos Nove*, liderado por Melo Antunes e próximo do PS; o *Grupo Gonçalves*, alinhado com o PCP; e a *esquerda radical populista*, de Otelo Saraiva de Carvalho, apoiada pela extrema-esquerda. A tão apregoada unidade do MFA cai definitivamente por terra. O país era atingido por uma verdadeira epidemia de planos". (REZOLA, 2007, p. 222)

Saramago faria prestidigitacões discursivas tanto nos diálogos dos personagens em caudaloso embate de ideias, quanto no jogo da voz narrativa com seu interlocutor, na crônica isso se manifestaria mais pontualmente, mas com a mesma busca por ressignificar o repertório do leitor. Assim, o princípio da argumentação propriamente dita conecta-se às reticências do parágrafo anterior: "Também se escreve para aprender." (idem, *ibidem*). Eis que surge a motivação da crônica, na figura dos militares transmudados em produtores intelectuais políticos:

Com o 25 de Abril (...) os nossos homens fardados, primeiro de capitão e general e depois de general a soldado, lançaram-se nos prazeres da escrita e da oratória (...) Daí que provavelmente tenhamos, nós, analfabetos em mais de 35 por cento, se não as forças armadas mais inteligentes do mundo, pelo menos das mais aptas a argumentar, a discutir sobre pormenores, a teorizar infatigavelmente, e também, não há bela sem defeito, mais tentadas a deslizar para os comprazimentos da escolástica política... (idem, *ibidem*).

Nesse sentido, o cronista desenvolve sua argumentação tendo em conta as três propriedades inerentes ao gênero cronístico, conforme conceituação de Eduardo Portella: "Visceralmente crítica. Em qualquer hipótese, inconformista. Frequentemente revisionista." (PORTELLA, 1986, p. 11). Como forma de re-visão, José Saramago ironicamente postula sobre a sedução que o poder exerce, criticando uma forma de "arte pela arte", ou melhor, do "escrever pelo escrever", que acometeria não somente as altas patentes (servindo-se, possivelmente, dos exemplos do "Documento 25 de Abril" dos Capitães de Abril e do *Portugal e o futuro* do general António de Spínola), mas ganharia traços, para um hiperbólico cronista, de uma epidemia de planos, pronunciamentos e documentos⁹⁰.

O posicionamento de Saramago intensifica-se e, recorrendo a um artifício cultural, o cronista usa o exemplo dos sábios de Bizâncio, "que tendo os invasores em frente das muralhas da cidade, discutiam apazivelmente o problema do sexo dos anjos ou outros de parelha importância." (SARAMAGO, 1990, p. 319-320). A

90 Essa crônica publica-se na esteira das publicações de três Documentos. O primeiro, a 8 de julho de 1975, intitulado "Aliança Povo/MFA", estabelecerá as bases para uma hierarquia de assembleias, partindo de organizações de base até uma Assembleia Popular Nacional. O segundo, a 7 de agosto, intitulado "Documento dos Nove" - também denominado "Documento Melo Antunes" -, critica o primeiro, ressaltando a necessidade de não se fechar ao contexto geopolítico europeu. O terceiro, em 13 de agosto, intitulado "Autocrítica revolucionária do Comando Operacional do Continente - COPCON - e proposta de trabalho para um programa político", acabou por agravar o clima de incerteza e fragmentação das esferas dirigentes.

imagem resgatada, similar à dos jogadores de xadrez de Ricardo Reis, entregues ao jogo e ignorantes da face sanhuda dos invasores próximos, vem para enfatizar a tônica saramaguiana de um *primum vivere deinde philosophari*. Ou seja, enxergando na política portuguesa um "reino da palavra", o cronista assume-se como voz contrária às torres de marfim, uma vez que seus cultores entregam-se à arte retórica, obliterando uma mais efetiva participação na vida revolucionária.

Diante desse cenário, Saramago admite um meio-termo aos militares, desenvolvendo-se a síntese da crônica:

Assim seja, já que assim tem de ser: escrevam, falem, teorizem, proponham, inventem uma, duas, três alternativas, sejam profusos e brilhantes, cultivem o estilo do improvisado ou da prosa castigada (...) mas reparem que temos os invasores em casa, que os anjos afinal não têm sexo nem anjos há, que este país está escorregando para o caos político e económico, para o caos social. (idem, p. 320).

Havia problemas reais a resolver, e o tempo de divagações passara. Assim, nesse mar de discursos, o Conselho da Revolução se isolou e, ao mesmo tempo, espalham-se ataques de parte a parte, tornando Portugal quase a arena de uma guerra civil. As crônicas saramaguianas produzidas entre os meses de agosto e novembro (V e VI Governos Provisórios) revelam um escritor para quem a utopia socialista portuguesa revelou-se apenas isso: uma utopia.

Como nova ilustração de encerramento, José Saramago sustenta a figura de um "patrono e modelo literário" a esses militares: "É ele Luís Vaz de Camões, aquele que deve ter aprendido a escrever com a mão esquerda, para não largar da direita a espada..."⁹¹ (idem, p. 320). Ao resgatar o título, o cronista usa a figura do poeta-soldado como o ponto de equilíbrio entre o exercício literário e retórico e a luta pela pátria. Seguindo a terminologia de Plekhánov, pode-se notar que a força social (coletiva) elege forças pessoais (particulares) para gerar a história, mas isso não ocorre, se essas forças assumem-se apenas como indivíduos, apagando o elemento, necessário, do movimento coletivo.

Vistas essas três esferas, nota-se que a linguagem de José Saramago, em sua face política, constitui-se como veículo primaz de um reiterado inconformismo. Na primavera marcelista ou no Verão Quente, as crônicas que questionam e

91 N'Os *Lusíadas*, há inclusive essa distinção: "A disciplina militar prestante / Não se aprende, Senhor, na fantasia, / Sonhando, imaginando ou estudando, / Senão vendo, tratando e pelejando." (CAMÕES, canto X, 153).

confrontam o "espetáculo do mundo", de modo velado ou desbragado, estruturam-se em volta de uma voz que indaga - para si mesma e, retoricamente, para o leitor - sobre toda forma de descompasso percebida no cenário social. Nesse sentido, toda a escritura saramaguiana é uma escritura política, pois ela se torna uma instituição que, ao mesmo tempo em que retrata um dado fenômeno, condiciona-o à parcialidade do sujeito que a pronuncia. O amálgama desses dois vetores compõe a perspectiva de Saramago sobre o mundo do qual faz parte e sobre o qual atua, sendo que os elementos da interação política e de sua manifestação pública nos sistemas de governo constituem-se como peças recorrentes em sua obra: é a monarquia bufa de *Memorial do convento* ou de *Que farei com este livro?*, é o fascismo em floração de *O ano da morte de Ricardo Reis*, é o neoliberalismo excludente de *A jangada de pedra*, é a democracia carunchosa de *Ensaio sobre a lucidez*. Em tudo parece ecoar o estribilho "Explicar, explicar sempre" (SARAMAGO, 1990, p. 211), dirigido aos governantes, e que deve, essencialmente, ser contraposto de modo contundente por um outro estribilho, esse dirigido ao povo: "Questionar, questionar sempre".

IV - Viagem: tempo, espaço, pessoa

Nesta última etapa de análise, nota-se a íntima incorporação da máscara de *homo viator*, conforme expressão de Maria Alzira Seixo, que José Saramago praticaria em sua construção literária. Sua *persona* cronística constitui-se, dessa forma, como um elemento de travessia, estabelecendo a sua voz narrativa em um entrelugar, oscilando entre duas esferas: o imaginário e o real, o onírico e o concreto, o *dulce* e o *utile*. Na dualidade experimentada, três estratégias se apresentam como as que mais proeminentemente se destacam, estabelecendo-se de modo complementar nessa noção de passagem.

Na esteira do cronotopo bakhtiniano, as duas primeiras apresentam-se como o jogo de tempos e espaços que o cronista propõe ao seu leitor. Ao mesmo tempo que há o deslocamento sugerido (histórico e/ou geográfico), também se formula um processo de retorno, no qual se realiza uma espécie de apropriação e sublimação dos outros mundos pressentidos. Como distinção, se, com a esfera temporal, Saramago adota um posicionamento plástico de apagamento de fronteiras cronológicas, com o elemento espacial, a abordagem postula-se pela visão de um percurso físico que funciona como via de acesso a um outro modo de ver o real.

O terceiro caminho construído, do indivíduo observador e integrado a esse meio espaço-temporal, manifesta-se segundo o processo dual de fusão do interior com o exterior. Assim, na elaboração do homem como processo contínuo de autocompreensão, o afastamento de si coaduna-se com a aproximação do outro, fazendo com que essa interação delineie a existência humana como algo fluido e em constante transição.

4.1. A crônica sincrônica: todos os tempos, o tempo

No universo saramaguiano, dá-se um tratamento singular à esfera do componente temporal em que se desenvolve a ação descrita. Como um narrador contemporâneo deslocando-se a um outro tempo (as irônicas projeções futuras do salazarismo, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a explícita referência a um "guia michelin", em *Caim*), Saramago assume-se enquanto um escritor-leitor dotado do "vício de pensar historicamente" (SARAMAGO, 1997a, p. 147), como declara na crônica "O direito e os sinos" (DMO). Em outro sentido, como um narrador que tenta

escapar dos movimentos cronológicos, busca desenvolver uma visão atemporal sobre elementos essenciais à esfera humana (as alegorias de *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*). Nessas abordagens, duplas e complementares - misto de Cronos e Aion -, espraia-se a visão do próprio José Saramago, em sua definição de que o tempo deveria ser entendido

como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra "arrumação caótica", na qual depois seria preciso encontrar um sentido. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 80).

Em suas crônicas, essa imagem⁹² já estaria desenvolvida na revisitação da tradição literária, na rememoração da infância particular, na compreensão do momento político. O cronista Saramago, ao mergulhar na tela sincrônica dos tempos e dela extrair instantâneos subjetivos, o faz como se a epígrafe do futuro *O homem duplicado* ("O caos é uma ordem por decifrar") tornasse-se o seu particular axioma propulsor, buscando na tentativa de "arrumação caótica" um padrão para o entendimento da História e do momento presente. Isso se nota na repetição reiterada do artifício da interlocução com o leitor, em que o toque ensaístico se constrói como espaço digressivo de cumplicidade, e no qual a visão concentrada dos tempos permite ao cronista tanto um envolvimento da arte da desconversa e do fragmento celebrado, quanto na incisiva luta por uma efetiva compreensão do passado - como em "O outro pão para a boca" (DL), em que aponta: "Havemos de concluir que de todas as disciplinas é a História a de mais difícil aprendizagem?" (SARAMAGO, 1990, p. 160).

Nos dois processos de abordagem, desenvolve-se a ideia do cronista como catalisador de toda a trajetória histórica e de todos os ecos da tradição, conforme a definição de T.S. Eliot em "Tradição e talento individual": "O espírito do poeta é, de fato, um receptáculo para a apreensão e acumulação de inúmeros sentimentos, frases, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as

92 Nos poemas, isso também mostra-se amplamente verificável, como atestam, dentre outros: "Passado, presente, futuro", "Fala do Velho do Restelo ao Astronauta", "Poema para Luís de Camões", ou "Elegia à moda antiga". No campo da prosa, Saramago forma esse trânsito entre os tempos de modo muito mais digressivo e deambulatório. Na poesia, por sua vez, a carga simbólica e sintética empregada acaba por transferir ao leitor a apreensão dos jogos temporais.

partículas suscetíveis de se unir para formar um novo composto." (ELIOT, 1997, p. 28). Esse princípio alquímico, na escritura saramaguiana, produz-se não somente na já observada captação particular e íntima dos estímulos exteriores e anteriores, mas também na necessidade de resgatar as "vidas desperdiçadas" (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 82), isto é, aquelas existências soterradas pela História, ou por ela deturpadas, que encontrariam, nesse reviver, uma nova forma de voltar à luz. Em seus romances, Baltazar e Blimunda, Mogueime e Ouroana, Lídia, Luís Vaz, caim, ou seja, todos aqueles que se manifestam como facetas de uma revisitação histórica e social tornam-se, assim, figuras da atemporalidade do questionamento humano.

José Saramago, numa espécie de "anjo da história" benjaminiano, não consegue desvencilhar-se dos acontecimentos passados, e por isso carrega-os inerentemente consigo em toda a sua obra. Como cronista, a interpretação dos fatos (passados e presentes) projeta-se não apenas como o seu material de trabalho, mas como a sua própria forma pessoal de ver o mundo. Walter Benjamin, em "Sobre o conceito de História", observa que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo." (BENJAMIN, 1994, p. 224). A partir desse texto teórico do pensador alemão, dois caminhos que se interpenetram são traçados: o primeiro se poderia denominar "rememoração" e seria esse processo de trazer o passado à presença, não como elemento imutável e distante, mas como força viva; o segundo seria a "redenção", muito dirigida ao jogo messiânico/revolucionário da luta de classes e do Povo como Messias, no qual se delineiam as perspectivas do materialismo histórico para um efetivo avanço social. No entremeio, pode-se estabelecer a ideia de "revelação", como se da experiência de apropriação consciente do passado fosse possível reter uma essência transcendente (não condicionada à noção da história como mera sequência de fatos) e formadora de uma plenitude. Assim sendo, na construção do cronista José Saramago com relação ao tratamento com a esfera histórica, haveria, por um lado, os tempos em transe, reportando-se a uma equivalência e, principalmente, a um diálogo entre passado e presente. E, por outro, o tempo atemporal, como aquilo que se desprende de um elemento circunstancial e adquire ressonâncias perenes.

Sobre o primeiro aspecto, da "arrumação caótica" dos tempos em proximidade, a escritura saramaguiana delineia-se no sentido de evocar "a história dos homens como uma imensa rede de braços, uma iluminação de olhos, um rumor

de passos dentro de um formigueiro." (SARAMAGO, 1996a, p. 159), conforme ilustra em "Ir e voltar" (BV). Isso se efetua, no pensamento histórico do cronista, em exercícios líricos e críticos, como o contínuo ato de sentir-se herdeiro e contemporâneo de todas as ações e fatos anteriores. Benjamin observaria que

o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (...) Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Nesse sentido, na crônica "Travessa de André Valente" (DMO), por exemplo, há um encontro subjetivo formulado com elementos de atmosfera fantástica, fazendo com que a narração dos nebulosos acontecimentos de uma madrugada jogue com o apagamento de uma fronteira temporal. Inicialmente, Saramago transita em sua digressão usual de diálogo com o leitor sobre os outros mundos justapostos ao seu e presenciados por ele, salientando que o ato dessas revelações são seu "privilegio e carta-patente" (SARAMAGO, 1997a, p. 73). Sendo isso algo inerente à condição do cronista, ele se afirma como voz de autoridade para atestar o singular evento vivenciado no caso a ser descrito:

Convenhamos, porém, que não é caso de somenos ir eu a descer a Travessa de André Valente e dar de rosto, quase a virar a esquina, com o poeta Manuel Maria, mais conhecido por Bocage. São encontros que só podem ter-se madrugada alta, quando já ninguém anda pelas ruas ou só andam os predestinados a encontros tais. (idem, ibidem).

Aproximando-se o cronista de meados do século XX e o poeta de finais do século XVIII tem-se uma transmutação em processo, isto é, o primeiro (asseverando que, longe de encontrar-se bêbado para criar tal encontro, apresentava-se altamente lúcido e consciente de uma angústia "por obra e graça do silêncio e da descoberta de estar só") enxerga o segundo e é por ele visto. O encontro, embora insólito, ainda mantém-se a uma distância respeitosa, nessa espécie de suspensão que o cronista experimenta também com a estátua de Pietro Barbino n^o "O jardim de Boboli" ou o chimpanzé de "Um encontro na praia" (DMO). Mas isso logo é desfeito, devido a uma aproximação decorrente da identificação da língua: "Deu-me as boas-noites e as palavras soaram-me como se tivessem sido ditas por um estrangeiro, como se

viesses de país sotoposto a este no tempo. Respondi, e ele lá me entendeu. Afinal, falávamos a mesma língua." (idem, p. 74). Nota-se que o elemento que propicia essa livre associação entre as duas personagens é, em primeira ação, a língua portuguesa tratada diacronicamente. É como se duas vozes distantes no tempo, cada uma com seu distinto momento de enunciação, pudessem irmanar-se na hora neutra da madrugada, simultaneamente conscientes de sua própria unidade e envolvidas numa estrutura dialógica.

Por certo que esse diálogo virtual faz parte de um mascaramento de Saramago, mostrando-se como orquestrador de uma sinfonia dos tempos. Se posteriormente, nos romances, traria a história canônica e nela inseriria um outro ritmo, composto de "pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível" (SARAMAGO In: ARNAUT, 2008, p. 82), nas crônicas o tom mais descompromissado permite uma maior flutuação temporal, podendo ir tanto aos princípios do século XV, com Fernão Lopes e "A nua verdade" (DMO), quanto às viagens apocalípticas futurantes de "Os animais doidos de cólera" (DMO) ou de "Um salto no tempo" (DMO). Mesmo na aparente conversa miúda dele com Bocage, a máscara aludida é a da tela sincrônica de complementação, ou seja, a de uma voz narrativa que mergulha no passado para dele extrai não somente um mote isolado, mas principalmente construir-se enquanto motivação - algo a ser praticado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, com a visão política do fascismo em perspectiva, ou então na ironicamente "instrutiva e definitiva história de caim" (SARAMAGO, 2009, p. 13). Pode-se visualizar que, na escritura saramaguiana, conforme analisa Michael Löwy sobre as teses de Benjamin, "a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente." (LÖWY, 2005, p. 61). A construção dessa rua de mão dupla, em Saramago, obedece à propulsão interna de descobrir o "eco das vozes que emudeceram", não apenas para constantemente lembrar-se disso, mas para reverberar esse eco ao seu leitor.

Um exemplo dessa imersão ocorre na deambulação do cronista e do poeta pelas vielas de Lisboa, desembocando no mirante de Santa Catarina: "Íamos ver os navios. Simplesmente, os navios não eram os mesmos, e quando descobrimos que estávamos falando de coisas diferentes (o Bocage nem sequer via a ponte), largámos a rir. Caso curioso: o riso era igual." (SARAMAGO, 1997a, p. 74). Na imagem dos dois contextos interpenetrados, embora cada um mantenha sua

singularidade, reside a tônica saramaguiana do tempo como tela. Em acréscimo a isso, as fronteiras diluídas que se sugerem acabam por sintetizar uma imagem altamente simbólica dessa interação entre Saramago e Bocage: "Um de nós era um fantasma. Do passado ou do futuro - ele, ou eu." (idem, *ibidem*).⁹³ É em meio a essa imprecisão, ainda, que o poeta pré-romântico procede à declamação do soneto "Achando-se avassalado pela formosura de Jónia" da qual o cronista, num jogo em glosa, só textualiza o último verso: "Do mais e de mim mesmo ando esquecido", elidindo, ainda, a sua parte final.

Há, nessa elisão, uma motivação narrativa, pois ocorre o retorno do cronista ao seu tempo presente, mudando-se em névoa aos olhos de Bocage. Mas, além disso, o movimento de ir e voltar a que Saramago se submete nessa crônica, e que reverberará por toda a sua produção, coaduna-se com a visão de T. S. Eliot sobre o artista, que, para imergir e incorporar a tradição, deve almejar uma "impersonalidade", isto é, ele deve viver "no que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado", bem como estar "côncio não do que está morto mas do que já está com vida" (ELIOT, 1997, p. 32). Assim sendo, José Saramago efabula sobre a necessidade de conjugar-se ao passado, razão pela qual encerra a crônica sem, no entanto, concluí-la:

"Do mais e de mim mesmo..." Eu sei que este verso e o soneto a que pertence existem no tempo em que vivo. Mas também sei que a esta hora anda Manuel Maria à procura do lugar em que foi possível encontrarmo-nos, para acabar de dizer o que começou e não está no soneto: "Do mais e de mim mesmo..." Como eu procuro. (SARAMAGO, 1997a, p. 75).

A vida de Bocage, que se prolonga, conecta-se com a vida do cronista, que se amplia, fazendo com que ocorra essa "busca" mútua que a conexão do passado com o presente pressupõe, da mesma forma que a omissão do restante do verso transforma-se numa tentativa, justamente, de um não esquecimento. Na "humanização amigável dos vultos-chave da literatura" (COSTA, 1997, p. 110), como

93 Horácio Costa, em análise da crônica "Travessa de André Valente" (COSTA, 1997, p.p. 108-110), nota que, no percurso urbano referido, encontra-se uma espécie de prefiguração da atmosfera de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Para além da errância pelo Bairro Alto, praticada tanto pela dupla da crônica quanto pelo poeta do romance, pode-se apontar que essa visão de um fantasma ambíguo também seria resgatada numa das primeiras conversas de Reis com o fantasma de Pessoa: "Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se" (SARAMAGO, 1988, p. 93).

ocorre com Manuel Maria (Bocage) ou o já visto Luís Vaz (Camões), o cronista Saramago produz uma espécie de rebaixamento bakhtiniano, de modo que esse encontro mostra-se como a contínua retomada dos discursos anteriores.

Para além desse exercício lírico de aproximação com o passado, pode-se complementá-lo com o movimento inverso empreendido na crônica "Hip, hip, hippies!" (DMO). Nela, formulada em tom vocativo, o cronista dirige-se às novas gerações e à esperança que a elas se inferem. Há, no direcionamento pretendido, um procedimento irônico, como também ocorreria em outras "crônicas-cartas" ("Carta para Josefa, minha avó" (DMO), "Carta de Ben Jonson aos estudantes de Direito que representaram Volpone" (DMO)), pois Saramago, embora impinja à crônica um teor de otimismo e projeção *in mascara*, deixa entrever relances sombrios de um presente aprisionado, no qual o cronista se insere:

Eu vos saúdo, raparigas e rapazes desse cansado mundo, que andais a passear flores em selvas de cimento armado e florestas de anúncios luminosos. Comprometido entre o sonho e a vida, dou por mim a sofrer do mal da inveja nesta ilha que sou, povoada de algumas rugas e não poucos cabelos brancos. (SARAMAGO, 1997a, p. 91).

Toda a crônica oscila entre a "selva" social que traga as pequenas ilhas dos indivíduos e o movimento de libertação que as flores dos hippies representariam. O percurso que se quer empreender será, precisamente, o de um deslocamento que se projeta não apenas na visão de mundo do cronista (do passado amalgamado no presente), mas agora com vistas a uma esperança de futuro na representação dos hippies que erguem "uma simples flor contra as muralhas altíssimas do bom senso." (idem, *ibidem*). Na dicotomia sugerida da liberdade dos jovens contra a tradição dos adultos, Saramago se insinua não como ponto médio, mas como ponte, fincada nessa segunda margem, mas buscando conectar-se com a primeira. Na dificuldade de comunicação entre gerações, ocorre a declaração de que o cronista não se entende com a sua própria, razão pela qual agora evoca a geração futura.

Embora haja essa espécie de celebração, ela serve muito a um mascaramento da melancolia, ecoando em meia-voz a crítica benjaminiana ao sistema historicista. Da mesma forma que, para Benjamin, o conformismo diante de uma história já dada e construída sistematicamente sobre um "tempo homogêneo e vazio" (BENJAMIN, 1994, p. 229) seria uma forma dogmática de impedir um

deflagrar revolucionário, José Saramago enxergaria nos hippies e na ruptura com o "bom senso adulto" uma oportunidade de avançar rumo a algo novo. O que o cronista pretende com a interpelação a essa geração livre é exatamente questioná-la em suas efetivas motivações de mudança. Por isso que, a partir da pergunta "Essa flor (...), onde a tendes? Nas mãos, ou no coração?" (SARAMAGO, 1997a, p. 92), desenvolve-se um raciocínio retórico em torno das possíveis respostas a ela. Assim sendo, a crônica se fundamenta em torno da flor enquanto símbolo (algo a ser retomado em "C'est la rose...", texto subsequente em *Deste mundo e do Outro*), e o cronista usa desse expoente para transmitir aos seus interlocutores uma ampliada compreensão do tempo, pois vê o passar das gerações não como uma sucessão, mas como um acúmulo contínuo de experiências e como a consciência do movimento cíclico que a história tende a fazer:

Agora sois novos: levantar uma flor, fazer dela arma e escudo, será para vós tão natural como respirar e amar. (Também nós, adultos hoje, levantámos as flores possíveis quando tínhamos as mãos limpas e a alma confiante.) Mas o tempo não vos vai poupar. Não ficareis eternos adolescentes, tereis de embarcar, como nós embarcámos, nesta canoa esburacada, sempre a pique de naufrágio, que é o compromisso quotidiano do adulto. E aí, que fareis? (idem, ibidem).

Esse pequeno desvio com relação à pergunta inicial surge, para o cronista, como ponto de passagem e de questionamento. O alerta que aflora do cantar festivo aos hippies seria similar ao da Fonte Velha à Fonte Nova, no apólogo meliano, pois ao evocar o seu próprio saber de experiências feito, Saramago intenta ilustrar às novas gerações a necessidade de compreender-se como parte de um tempo em mutação. É nesse sentido que o cronista argumenta, num intrincado jogo temporal de falar aos jovens na perspectiva de se tornarem futuros adultos: "Quando largardes a flor, quando a camisa colorida exigir o suor do esforço, quando os colares se tornarem peso e embaraço (porque a isso não podereis fugir), *lembrai-vos do que hoje sois.*" (idem, ibidem, *grifos nossos*). Para além da visão do presente imediato, há uma preocupação de evidenciar o valor da rememoração, ou seja, o cronista adquire "o dom de despertar no passado as centelhas da esperança" (BENJAMIN, 1994, p. 224). Se José Saramago traz essa premissa como uma das linhas-guia de sua escritura, nessa crônica isso se formula de modo duplo: ao mesmo tempo que pede à juventude que se afirme no presente e se contraponha à

tradição "adulta", pede também que, no futuro, permaneçam com essa mesma segurança que ora demonstram. Assim como, na obra saramaguiana, a esperança seria representada de diversas maneiras (como a busca pela ilha desconhecida, a angústia do Sr. José em encontrar a mulher do ficheiro, em *Todos os nomes*, ou a tentativa de transformar esperança em vontade, na crônica "Esta palavra esperança" (DMO)), em "Hip, hip, hippies!" ela se dá através de uma evocação aos possíveis arautos de uma renovação.

Como último ponto, a flor enquanto elemento transitório (similar à ode "As rosas amo dos jardins de Adónis", de Ricardo Reis) é tratada pelo cronista como um "emblema e manifesto" (SARAMAGO, 1997a, p. 92) dessa juventude, e para ela reitera a pergunta inicialmente feita, produzindo um cenário de projeções líricas:

Se só as mãos sustentam a flor, a vida vos tentará com muita coisa que a flor não suporta. Sei o que digo. E a mesma vida vos carregará de trabalhos e amarguras, e então a flor será pisada e lançada fora. Resta-vos o coração. Se aí conservardes a flor, se é aí que já a tendes - então guardo a vossa resposta como um sinal precioso e uma promessa. E aqui vos agradeço, esperança do mundo! (idem, p.p. 92-93).

A essa imagem da "flor interna" que os hippies reais levariam consigo, Saramago abre-se a um futuro possível, do mesmo modo que Manuel Maria possibilitou-lhe uma re-harmonização com um passado esquecido. E tudo isso conjuga-se no tempo presente da escritura (o tempo-papel, a que se refere Barthes em "O discurso da história"), efetuando-se, segundo Maria Alzira Seixo, no texto "Saramago e o tempo da ficção", uma "aliança entre o espaço existencial deíctico (subjectivo e directo) que traz à flor do texto um 'agora' lato, e o tempo social comunitário, alegórico e transformador, da narrativa da modernidade." (SEIXO, 1999, p. 131). Os tempos em confluência observados, em sua junção de um eu com um outro-extemporâneo, podem assumir-se, também, não mais apenas num sentido particular, mas como manifestações do "tempo social comunitário", isto é, o cronista procura ampliar sua voz individual para tornar-se voz coletiva, encetando uma necessidade de engajamento.

É na compreensão e conexão com o passado que reside o passo inicial da transformação social. Walter Benjamin, ao aproximar as esferas de "memória" e "redenção" na história, faz essa aliança sob o signo da apocatástase, ou seja, de um

regresso ao passado concomitante com uma visão utópica de futuro. Nas teses, isso se conjuga em torno da figura do cronista, entendida aqui como aquele que transmite uma história integral. Assim, para o pensador alemão:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

Essa mesma linha de raciocínio é desenvolvida, por exemplo, na crônica "Os gritos de Giordano Bruno" (BV), na qual José Saramago produz um questionamento diante da história oficial, não com vistas a reescrevê-la, mas sim para acrescentar a ela uma perspectiva distinta. No primeiro momento, no processo usual da deambulação inicial, o cronista destaca a similaridade entre um dicionário de biografias e um cemitério: de um lado, "as três linhas secas e indiferentes com que na maior parte dos casos os dicionaristas resumem uma vida, são o equivalente da sepultura rasa que recebe os restos daqueles que (perdoe-se o trocadilho fácil) não deixam restos." (SARAMAGO, 1996a, p. 137), de outro, "a página cheia, com autógrafo e fotografia, é o mausoléu de boa pedra, portas de ferro e coroa de bronze, mais a romagem anual." (idem, *ibidem*). Nessa contraposição, o alerta recai sobre o leitor-transeunte que não deve associar visibilidade e ostentação com a real importância de uma personalidade histórica, nem tampouco se deixar enganar pelos excessos maquiadores que envolvem alguns episódios - e peões, afinal - da história. As "vidas desperdiçadas" que se vão acumulando (os lavradores grevistas de *Levantado do chão*, os trabalhadores anônimos de *Memorial do convento*, os soldados inominados de *História do cerco de Lisboa*) representam, para Saramago, essa necessidade de uma abordagem menos elitista e parcial dos acontecimentos.

Ao eleger Giordano Bruno como personagem-mote, a crônica retrata-o com uma ironia triste, primeiro por não haver sequer uma sepultura, uma vez que "ardeu atrozmente como arde o corpo humano", e depois porque, no dicionário biográfico, dedicam-lhe meras quatro linhas. Surge aí a motivação do cronista, pois, diante de tal resumo, vê somente uma possibilidade frustrada: o modo técnico, direto e sucinto que intenta retratar uma vida (ainda mais a de Giordano Bruno, atribulada como foi)

não chega a mostrar uma existência efetivamente. Dessa forma, a visão saramaguiana, calcada num materialismo histórico, produz a primeira desconstrução do conhecimento enciclopédico estanque:

Em tão pouco espaço, em tão poucas letras, ali, entre a data do nascimento (1548) e a data da morte (1600), balizas de um universo pessoal que viveu no mundo, pouco se diz: italiano, filósofo, panteísta, dominicano, deixou as ordens, negou-se a renunciar às suas ideias, foi queimado vivo. *Nada mais. Nasce e vive um homem, luta e morre, assim, para isto.* Quatro linhas, descansa em paz, paz à tua alma se nela acreditavas. (SARAMAGO, 1996a, p.p. 137-138, *grifos nossos*).

José Saramago, na crônica como nos romances, reiteradamente postula que, com relação à história (passada e a que se constrói no cotidiano), as palavras se podem tornar apenas elementos gráficos, letras mortas, se não houver, por parte de quem as lê, um comprometimento de torná-las memórias e ações. É isso que critica no dicionário enciclopédico, da mesma forma que afirmaria, nos *Cadernos de Lanzarote*, que a história deve apresentar-se aos homens como "suporte útil, não como fim em si" (SARAMAGO, 1997d, p. 169), ou seja, cristalizar o passado e ostentá-lo a distância não traz qualquer serventia real ao presente que se está vivendo. Em complemento a isso, segundo Hayden White, em "O fardo da história", "o estudo do passado 'como um fim em si' só pode afigurar-se uma forma de obstrucionismo insensato, uma oposição intencional à tentativa de entrar em contato com o mundo atual em toda a sua estranheza e mistério." (WHITE, 1994, p. 53). Assim sendo, na escritura saramaguiana voltada à história, a noção de "suporte útil" aparece como uma forma de esquivar-se de uma "memória pela memória" e formular o passado como sustentáculo para construir uma visão efetiva do presente.

Voltando à crônica, surge, então, a segunda desconstrução efetuada por Saramago, direcionada àqueles que procuram apropriar-se do conhecimento raso formulado pela síntese biográfica: "E nós fazemos excelente figura (...) se deixamos cair adequadamente, de um modo familiar e entendido, a meia dúzia de palavras de que fizemos uma espécie de gazua ou chave falsa com que julgamos poder abrir uma vida e uma consciência." (SARAMAGO, 1996a, p. 138). Assim, armado de um tom irônico, o cronista critica o "ponto" que serve de resumo a toda a vida de Giordano Bruno, vendo nessa ação o apagamento de várias questões concernentes

tanto ao filósofo italiano, quanto à própria história, justamente por desconsiderar a análise da substância das informações transmitidas.

Contra-pondo-se a isso, insere-se um elemento problematizador na aparente normalidade da cena: "Mas, *para nosso desconforto, se estamos em hora e maré de lucidez*, os gritos de Giordano Bruno rompem como uma explosão que (...) nos apaga dos lábios o sorriso intelectual que escolhemos para falar destes casos." (idem, *ibidem*, *grifos nossos*). No lance narrativo/ensaístico, a constante saramaguiana da "lucidez desassossegada" aflora, similamente aos jogos indagadores de personagens como Maria Sara, em *História do cerco de Lisboa*, Francisco, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, ou caim. É por esse viés de uma subversão da história através de questionamentos - lembrando-se das ponderações de Saramago sobre o fato da história ser, não somente parcial, mas parcelar (cf. SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 81) - que a crônica efetua um embate com a visão superficial do passado: "Sim, é essa a verdade, a incômoda verdade (...): Giordano Bruno gritou quando foi queimado. O dicionário só diz que ele foi queimado, não diz que gritou. Ora, que dicionário é este que não informa?" (SARAMAGO, 1996a, p. 138). A ênfase de Saramago, assim como do imperativo judaico *Zachor* (Lembre-se) repercutido nos textos benjaminianos, embasa-se no ato de não deixar o fluxo da história obliterar a massa anônima ou as nódoas que maculariam o cortejo dos vencedores.

Nesse sentido, José Saramago, similar ao materialista histórico proposto por Walter Benjamin, "considera sua tarefa escovar a história a contrapelo." (BENJAMIN, 1994, p. 225) e a estratégia encontrada é, pela palavra inoportuna, desestabilizar as certezas arraigadas no senso comum histórico. Se nos romances a voz narrativa reiteradamente se volta para o espelhamento dos "monumentos da cultura" em "monumentos da barbárie" (veja-se o Convento de Mafra, os mouros dizimados na conquista de Lisboa, todas as mortes feitas *in nomine Dei*), em "Os gritos de Giordano Bruno" o cronista produz uma conclusão que atesta para o alheamento que a história tradicional gera:

Demasiado esquecemos que os homens são de carne facilmente sofredora. Desde a infância que os educadores nos falam de mártires, dão-nos exemplos de civismo e moral à custa deles, mas não dizem quanto foi doloroso o martírio, a tortura. Tudo fica no abstracto (...) e então podemos dizer, tranquilamente, uns aos outros, que Giordano Bruno foi queimado. Se gritou, não ouvimos. E se não

ouvimos, onde está a dor? *Mas gritou, meus amigos, e continua a gritar.* (SARAMAGO, 1996a, p. 138, *grifos nossos*).

Há, nessa apropriação irônica do discurso oficial, um franco embate com a história a serviço da ideologia⁹⁴. Se essa última deturparia os acontecimentos, direcionando o olhar e a forma de ver - sendo parcial e parcelar - para atender as suas inclinações, conforme a definição de Antonio Gramsci na sua *Concepção dialética da história*, de que "toda relação de 'hegemonia' é necessariamente uma relação 'pedagógica'" (GRAMSCI, 1989, p. 37), José Saramago pretende ser a voz dissonante que põe a nu algo encoberto. Em oposição às tentativas de abstração como mascaramento, o cronista apresenta os concretos gritos de Giordano Bruno, ressoando pela história, precisamente para prevenir uma "doutrinação" monológica e alienante da história.

Na crônica acima, nota-se a apocatástase centrada, muito mais, na esfera da rememoração necessária. Como acréscimo, em "Meditação em julho" (AP), publicada em 09 de julho, há o enfoque na construção da esfera redentora, buscando-se, no elemento coletivo, o ponto de confluência e o epicentro da força transformadora⁹⁵. Inicialmente, referindo-se ao acontecimento da Assembleia do MFA de 08 de julho de 1975 (na qual seria definido o documento "Aliança Povo/MFA", que seria comentado ao longo dos dias e das crônicas subsequentes), o cronista depara-se com a situação típica do jornalismo impresso, em que o texto precisa ser publicado, ainda que não se tenham todas as informações sobre o fato. O recurso usado por Saramago, nessa crônica, é o de esquivar-se a especulações e desenvolver um raciocínio ("meditação", em suas palavras) a partir de uma interpretação do 25 de Abril e da participação popular. Diferindo-se da esperança

94 Pode-se observar que isso se revela como uma preocupação constante do autor, ao declarar: "Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões dos acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse 'há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça'" (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 86). Essa voz mostra-se, em *Caim*, ao final da conversa do senhor com Josué (SARAMAGO, 2009, p.p. 119-120).

95 Em outras crônicas isso também se verificaria, tais como: "O 5 de Outubro: morte, ou vida?" (DL), em que a efeméride da Implantação da República serve de mote para questionar-se sobre os rumos que Portugal toma ("De maneira geral, o português liga pouquíssimo à história que o justifica, tal como liga pouco à história que vai fazendo, com maior ou menor consciência de intervenção" (SARAMAGO 1990, p. 66)); ou então "Trinta anos depois, nós" (AP), em que, a partir da análise da reconstrução da Europa do pós-II Guerra (1945), o cronista se volta para o próprio país na "construção socialista" de 75 ("Que se espera de nós? Que reconstruamos cidades? (...) Nada disso. Apenas que desempenhemos o ofício que temos, que o desempenhemos bem, que o desempenhemos com persistência. Enfim, pede-se que trabalhemos." (idem, p. 224)).

futura de redenção feita em "Hip, hip, hippies!", aqui Saramago institui o seu jogo temporal em duas etapas, ambas construídas num campo hipotético, e tendo como objeto a coletividade portuguesa: como seria a Revolução dos Cravos sem a participação popular; e como seria o país disso decorrente.

Essas projeções se efetuam na esteira da captação efetiva da tradição, conforme Eliot observa, uma vez que "a diferença entre presente e passado consiste em o presente consciente ser uma compreensão do passado, de maneira e a um ponto tais que a própria compreensão que o passado tem de si próprio não pode revelar." (ELIOT, 1997, p. 25). Vê-se, então, que todo o jogo sincrônico saramaguiano construído nesta seção consiste nesse movimento e que toda a sua obra tende a refletir isso. O autor, enquanto parte integrante do "presente consciente", só assim se considera com a absorção do passado e a sua permanente indagação. Dessa forma, definindo-se, concomitantemente, como indivíduo que **está** na história (dos processos da formação político-histórica portuguesa, das tradições bíblicas, dos discursos literários anteriores) e como pessoa que **é** na sociedade (das questões fragmentárias da pós-modernidade), José Saramago busca compreender os tempos e aqueles que os compõem através de um estandarte da imaginação questionadora.

Na crônica, isso se desenvolve, primeiramente, diante de um cenário composto em torno de uma ponderação:

Quando em 25 de Abril do ano passado, cada um de nós em sua casa, na perturbação daquela madrugada, ouvíamos o Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas dizer-nos que não saíssemos para a rua - que Revolução teria sido esta se, condicionados pelo medo fascista, obedientemente acatássemos a ordem? Imaginemos que os Portugueses se fechavam por dentro a sete chaves, deitando contas que só assim o ganho estaria certo (SARAMAGO, 1990, p. 283)

Há, nessa utilização do recurso do "Imaginemos que...", a força-motriz da construção ficcional saramaguiana. Seria o exercício de visualizar a ausência da morte, em *As intermitências da morte*, ou então a identidade desconstruída, em *O homem duplicado*. Por certo que, em "Meditação em julho", o espaço imaginativo mantém-se imensamente balizado pela esfera concreta, razão pela qual as possibilidades que se abrem à pergunta feita contêm em si referência a elementos constituintes de cada entidade, além de apresentarem-se formuladas de modo

antitético: "triunfando Marcelo e seus comparsas, a abstenção popular seria levada em conta de lealdade ao regime e agradecida na próxima conversa em família: triunfando o MFA, o lucro estava garantido porque para isso mesmo se fizera o levantamento..." (idem, ibidem). Para o cronista, tanto o "levante" militar, quanto a "conversa em família" - programa televisivo de Marcelo Caetano - poder-se-iam aproveitar da ausência popular conforme os seus interesses. Com isso, para além da crítica à história continuamente tendenciosa por parte da esfera vencedora, Saramago joga com o cenário hipotético para mostrar que, no caso português, houve uma subversão na tradição histórica.

Em decorrência disso, a segunda questão é apresentada: "derrubado o regime caetanista, postos no poder os militares vencedores e os civis escolhidos, e comportando-se a população como pano de fundo ornamental de um simples *putsch* - que país teríamos hoje?" (idem, ibidem). As duas ordens sugeridas nas perguntas ("que Revolução" e "que país") se vão direcionando, na argumentação do cronista, precisamente para o caso de exceção que foi o efetivo envolvimento da população com o 25 de Abril. Conforme Michel Löwy postularia, a partir da segunda tese benjaminiana de "Sobre o conceito de história":

O único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente, (...) a humanidade oprimida. Não se trata de esperar o Messias, (...) mas de agir coletivamente. A redenção é uma auto-redenção, cujo equivalente profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores. (LÖWY, 2005, p. 52).

A mola propulsora do cronista político José Saramago é precisamente a verificação, ainda que pintada com cores ufanistas, de que o povo português torna-se consciente de sua função social (redenção) no momento em que se reconhece como conectado ao histórico de lutas das gerações anteriores (rememoração). Embora essa convicção se vá desencantando, no decorrer dos meses até Novembro de 1975, há nessa meditação posta em crônica uma forte inclinação à apocatástase, por integrar os tempos em panorama: "O que sim importa é compreender que a Revolução portuguesa, verdadeiramente, começou com esse histórico acto de desobediência qualificada que foi a saída em massa para as ruas." (SARAMAGO, 1990, p. 283). Na unidade das partes, algo espelhado, também, no personagem coletivo de toda a primeira parte de *Ensaio sobre a lucidez*, ocorre a conclusão

decorrente dessa definição, na qual se postularia sobre a singularidade do fenómeno desse novo momento social português:

Vistas deste modo as coisas, a menor mudança verificada então em Portugal foi a queda do regime fascista: *o acontecimento revolucionário, no pleno sentido da palavra, foi a descida da população à rua*. O movimento dialético da Revolução portuguesa começou aí, quando os militares perceberam que se pusera em marcha um processo com actividade própria e que não podia ser contrariado, porque era a própria Revolução. (idem, p.p. 283-284, *grifos nossos*).

Toda essa "Meditação em Julho" formulou-se, ainda que sob o pretexto da Assembleia do MFA, para novamente reforçar a noção de que "o povo é quem mais ordena / dentro de ti, ó cidade!", seguindo "Grândola, Vila Morena", de Zeca Afonso, canção-tema da Revolução dos Cravos. Mas, para além disso, o deslocamento temporal efetuado por Saramago, tanto nessa crônica, quanto em "Os gritos de Giordano Bruno", constitui-se como elemento necessário de apropriação da história, para que se possa, efetivamente, pertencer ao tempo em que se vive. Mesmo em lances mais literários ou líricos - como em "Travessa de André Valente" ou em "Hip, hip, hippies!" -, a busca do cronista recai, de modo enfático e reiterativo, sobre o processo de descoberta que o conhecimento histórico produz naqueles que se dispõem a ler no presente o acúmulo das tensões das gerações passadas.

O segundo aspecto a ser observado nesta seção das crônicas de José Saramago desvincula-se do tempo em transe para focar-se numa espécie de tempo atemporal. Com isso, ao invés da dicotomia rememoração/redenção, o que se pode notar é um desprendimento do jogo histórico por meio de uma revelação. Àquilo que Walter Benjamin chamaria de "mônada", isto é, um instante de confluência de grande carga histórica ou um "cristal da totalidade dos acontecimentos" (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 138), soma-se a própria noção do gênero cronístico em sua face Aion (isto é, destacada do tempo cronológico e tocando as fímbrias do transcendente e universal), bem como o estilo saramaguiano de extrair de uma situação singular algo que revela o homem a si mesmo. Roland Barthes, em "O discurso da história", discorre sobre essa mesma linha, ao observar a presença de signos explícitos de enunciação, mesmo na narração histórica, que

visaria[m] a "descronologizar" o "fio" histórico e a reconstituir, mesmo a título de mera reminiscência ou nostalgia, um tempo complexo, paramétrico, de modo algum linear, cujo espaço profundo lembraria o tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho (BARTHES, 1988, p. 148).

Nos romances, esse tempo paramétrico se manifesta, por exemplo, nos personagens inominados dos *Ensaio*s, construídos mais como arquétipos de suas ações/papéis do que como seres inseridos num contexto histórico definido, ou então em Cipriano Algor (*A caverna*) ou Tertuliano Máximo Afonso (*O homem duplicado*), cada um como representante de uma questão concernente à fragmentação pós-moderna - respectivamente e *grosso modo*, o indivíduo contra a sociedade capitalista de consumo e a crise de identidade. Nas crônicas, por sua vez, José Saramago procura formular, a partir de impressões e experiências, epifanias que, embora não condicionadas a um tempo único, sugerem lampejos que se desviam de aspectos cronológicos. Dois processos distintos se mostram como exemplificações dessa abordagem: a criação narrativa atemporal - representada por "Cair no céu" (DMO)⁹⁶ -; e o ensaio transcendente - observado em "O tempo e a paciência" (BV).

Tendo, como elemento motivador, o turbilhão frenético de informações com que o mundo bombardeia o leitor, o cronista busca escapar de tudo isso, recorrendo a um desvio poético, elaborado em moldes narrativos. O percurso empreendido é novamente o de ir e voltar, sendo que a paragem intermediária forma-se como uma essência que se deve manter perene na forma de compreender o mundo. No primeiro momento, a partir de uma ampla justaposição de elementos⁹⁷, Saramago evidencia a multiplicidade de assuntos com a qual se convive (algumas, inclusive, servindo de mote a crônicas futuras):

São as guerras, de grande e pequeno formato, são as transplantações e os enfartes cardíacos, são os hippies e o poder da flor (e o poder negro, também), são os movimentos da crosta terrestre e os terremotos sociais, são as campanhas presidenciais e os assassinios dos presidentes ou candidatos, são as drogas e as

96 Além dessa crônica, em "A menina e o baloiço" (DMO) também se efetua tal movimento, contudo, nessa última, a caracterização lírico-descritiva acaba se sobressaindo ao deslocamento temporal.

97 Esse jogo retórico de enumeração configura-se como um artifício saramaguiano recorrente. Nas crônicas, isso seria aplicado em "As palavras" (DMO) e "A pena e a espada" (AP). Nos romances, pode-se citar, dentre outros, os nomes de trabalhadores de A a Z em *Memorial do convento* (SARAMAGO, 1991a, p.p. 211-212), os mortos decorrentes do cristianismo em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 1991b, p.p. 381-385) ou a sequência de elementos no cemitério em *Todos os nomes* (SARAMAGO, 1997e, p.p. 226-227).

modas, e os cabelos compridos, e as saias bem-aventuradamente curtas e outra vez longas, e as excursões turísticas, e os atrasos dos comboios, e os computadores que pontualmente preparam a descoberta de qualquer coisa para qualquer dia, e (porque a lista não acabaria) cada um de nós neste mundo a querer saber o que cá faz, ou pelo contrário, nada interessado em sabê-lo. (SARAMAGO, 1997a, p. 43).

Contrapondo-se a essa balbúrdia - de peças de toda ordem e intensidade -, o cronista insere a figura do indivíduo que a tudo isso tenta receber. Como solução, ocorre a partida "deste mundo para outro", isto é, revela-se a existência de um local secreto, alcançado numa ida súbita, pois "pode acontecer (e acontece) que uma certa hora, um certo lugar, uma certa luz, nos façam viajar no tempo, viajar para trás, até outra hora, outra luz e outro lugar que generosamente nos tenham cumulado de promessas." (idem, p.p. 43-44). Esse ponto idílico é o palácio encantado da infância, mas Saramago não encerra o movimento na lembrança de uma reminiscência, antes apropria-se dela e a põe em uso, orquestrando-a com a visão do cotidiano. Isso, que nas crônicas efetua-se continuamente nos mais variados contextos, com o cronista tornando-se um "caçador de mônadas", seria expandido no restante da obra saramaguiana em que, mesmo nos casos de subversão de uma história tradicional, surgem elementos (cenas, objetos, personagens, diálogos) que revelam novos modos de ver a essência humana e as múltiplas formas de estar no mundo. São os nomes atribuídos aos pilares da catedral de Münster, em *In nomine Dei* (SARAMAGO, 1993, p.p. 52-54), é a mulher do médico como espectadora das misérias e instintos humanos, em *Ensaio sobre a cegueira*, além de todos os recursos que, conforme Hayden White observaria em "O texto literário como artefato histórico", devem ser lidos "como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que 'comparam' os acontecimentos nela expostos a alguma forma com que já estamos familiarizados em nossa cultura literária." (WHITE, 1994, p. 108). Assim, diante do mundo e de seus incontáveis subníveis históricos, sociais e humanos, José Saramago usa seu arsenal de associações para formular um caminho alternativo, buscando mostrar ao leitor a beleza de uma leitura não monológica.

No caso de "Cair no céu", essa leitura percorre o "outro mundo" sugerido, que reside, em gérmen, na infância. É nessa atmosfera infantil e campesina que o cronista relata a sua experiência ancestral: "Eu estava deitado de costas e tinha o céu todo por cima. E bruscamente o céu tornou-se qualquer coisa onde se podia

cair. Não era a força da gravidade que me mantinha colado à terra, mas a minha vontade." (SARAMAGO, 1997a, p. 44). Nesse misto de imaginação e autoafirmação (algo típico da esfera infantil), descreve suas ações subseqüentes de modo altamente expressivo: "Com as mãos espalmadas no chão, enterrava os dedos na erva macia - enquanto o céu se tornava cada vez mais fundo e azul, e as nuvens mais vagarosas, até tudo se suspender *num minuto de terror absoluto e fascinação*." (idem, ibidem, *grifos nossos*). Todo o jogo digressivo construído se estabelece para abarcar a singularidade do fato, bem como para transmitir ao leitor as impressões que a hipotética criança sentira.

Dá-se, então, a partir da metáfora do céu como esfinge que simula tragar o indivíduo, a revelação súbita desse mundo em paralelo que continua existindo, fazendo com que o cronista o perceba de forma ontológica:

Ora, há dias aconteceu-me outra vez estar prestes a cair no céu. Era também azul, e havia nuvens. (...) O tempo passado anulou-se de súbito, o homem achou-se criança - e o céu renovou suas tentações. Que foi que não fiz?, pergunto agora então. Que coisas me foram prometidas e negadas, ou dadas e perdidas? Que vem fazer aqui este belo demónio azul, esta vertigem, esta tentação de renúncia, ou apenas a rápida consciência de uma dimensão poética que o mundo não aguenta, ou não aguento eu vivendo nele? (idem, p.p. 44-45).

Ao se instituir um não tempo ("pergunto agora então"), apresenta-se a mônada de um questionamento no qual confluem tanto o componente racional inconformista, quanto a consciência poética que acaba por conectar a todos⁹⁸, como na paráfrase ao jogo de palavras de Pessoa: "O que em mim pensa está sentindo." (SARAMAGO, 2013, p. 26). Isso seria a pedra angular de toda a escritura saramaguiana, uma vez que as perguntas que o autor lança (sejam as captações cronísticas, sejam os temas teatrais e poéticos, sejam os guiões dos romances) não almejam, necessariamente, uma resposta, mas sim se tornar parte de uma estética de busca, permanente e inconclusa. Em acréscimo a isso, pensando-se no conceito de "inversão histórica" desenvolvido por Bakhtin em sua teoria sobre o cronotopo, o apagamento das fronteiras temporais pela elevação de um tempo amalgamado a um

98 Há certa reverberação intertextual nessa dupla face, no poema de Alberto Caeiro que, em loa, afirma: "Bendito seja o mesmo sol de outras terras / que faz meus irmãos todos os homens" (PESSOA, 1983, p. 157), reportando-se ao "Homem verdadeiro e primitivo" que estaria, em essência, presente na humanidade de modo atemporal.

espaço e a uma percepção constitui-se como estratégia racional-imaginativa de tratar de questões inerentes à humanidade. Segundo o teórico russo:

Estamos inclinados a reconstruir a atualidade (o presente) segundo uma linha vertical, que sobe e que desce, do que avançar ao longo de uma linha horizontal do tempo. Ainda que essas superestruturas verticais se manifestem como vindas do além, como sendo ideais, eternas, atemporais, a atemporalidade e a eternidade são compreendidas como simultâneas ao momento dado, ao presente, ou seja, como o contemporâneo, aquilo que já existe é melhor do que o futuro que ainda não existe e que nunca existiu. (BAKHTIN, 1990, p. 264)

Em "Cair no céu", o terror e o fascínio infantis pela imensidão e o vazio existencial do céu conjugam-se com a visão adulta da vida em perda, como um semi-Álvaro de Campos. Da mesma forma, a inserção de um *fil rouge* atemporal que costuraria os tempos entre si desenvolve, na obra saramaguiana como um todo, a busca da voz narrativa (com o diálogo pretendido com o leitor) em extrair símbolos universais que perpassem a história e revelem a força e beleza neles contidos. A noção bakhtiniana integra-se, então, à visão de Benjamin, para quem "o fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas." (BENJAMIN, 1994, p. 231) e o cronista Saramago, por sua vez, apropriando-se desse modo dialético de compreensão histórica, efetua o movimento de encontrar a eternidade no circunstancial.

É o que se realiza quando, na conclusão, após toda a divagação ao céu e às suas tentações de queda, fecha-se o ciclo digressivo: "O tempo reconstruiu o que desfizera: achei-me quem sou e no mundo em que vivo. (...) Recobrei a lembrança da frase que me esquecera: 'Não sei o que cá faço, e é importante que o saiba. Mas mais importante é fazer.'" (SARAMAGO, 1997a, p. 45). Como se despertado por um "Esteves sem metafísica", o cronista realiza a travessia de voltar e afixar-se no tempo presente, munido desse poder interior ora descoberto (ou resgatado) e disposto a incorporá-lo em sua leitura de mundo e de seus múltiplos acontecimentos.

Como segundo ponto desse processo do tempo atemporal, o ensaio transcendente, a mesma captação de um instante singular que ressoa é desenvolvida, mas, ao invés de explorá-la através de um aspecto narrativo, a voz cronística se estabelece claramente como gradação retórica com um diálogo

implícito com o leitor. O percurso empreendido em "O tempo e a paciência" produz-se, inicialmente, recorrendo a uma paráfrase das *Confissões*, de Santo Agostinho: "Se alguém me perguntar o que é o tempo, declaro logo a minha ignorância: não sei." (SARAMAGO, 1996a, p. 187). Há, nesse início com sabor socrático, o estopim para uma divagação filosófica em torno dos dois termos abstratos presentes no título, mas isso é feito apenas como exercício verbal de estilo, ao discorrer sobre a materialidade e os efeitos do tempo. Isso se verifica na autointerrupção irônica feita, inclusive para apresentar a motivação temática da crônica:

Que me sejam perdoadas estas falsas profundezas. Nada em mim se dispunha a coxear atrás do Einstein se não fosse aquela notícia de França: no rio Saône toda a fauna se extinguiu por acção de produtos tóxicos acidentalmente derramados nele, e cinco anos serão necessários para que essa fauna se reconstitua. (...) Vai levando o rio Saône a sua corrente envenenada, e é neste momento que uma gota de água se me desenha na memória, como uma enorme pérola suspensa, que devagar vai engrossando e tarda tanto a cair, e não cai enquanto a olho fascinado. (idem, ibidem).

Diante da notícia factual, o cronista extrai um elemento e o singulariza, por meio de uma linguagem digressiva que pode transitar da profundidade lírica à denúncia política⁹⁹. No jogo de Aion inserido em Cronos estaria essa esfera atemporal saramaguiana que, mesmo nos romances ditos "históricos", funciona a partir da elevação de um arquétipo e do desenvolvimento de sua construção simbólica. Essa crônica usa o expoente do rio como artifício associativo com a passagem do tempo, da mesma forma que o voto em branco seria símbolo projetado da lucidez coletiva no segundo *Ensaio*, Pedro Orce seria arquétipo do homem conectado à Ibéria deslocada na *Jangada*, ou Don Giovanni seria o mito em processo de ressignificação na peça *O dissoluto absolvido* (2012). Assim, o *modus operandi* de José Saramago é buscar a "pérola" que sintetiza e reverbera toda uma carga de sentido (pressentida ou subvertida) e compartilhá-la com o leitor. Conforme a visão da mônada de Walter Benjamin, da concentração de uma simultaneidade

⁹⁹ Pode-se acrescentar que, em crônica intitulada "A lei conforme o peixe" (DL), também se aborda a temática do tempo necessário para recuperar a fauna de um rio. Por certo que a inclinação política recai sobre a questão das "indústrias poluidoras, consabidamente surdas a ordens ou rogos pela muito simples razão de que não querem ouvir..." (SARAMAGO, 1990, p. 135), mas há espaço para pintar uma esperança de vida no rio Alva, bem como um alerta para a preservação dos demais rios portugueses.

histórica de Mikhail Bakhtin, pode-se somar a ideia de Hayden White sobre o papel do historiador que, desvencilhando-se do relato distanciado do acontecimento, deve

abeberar-se no lastro de *mythoi* fornecidos pela cultura a fim de construir os fatos de modo a configurar uma estória de tipo particular, da mesma maneira que deve recorrer ao mesmo lastro de *mythoi* existente na mente de seus leitores para conferir ao seu relato do passado o odor de sentido ou significado. (WHITE, 1994, p. 77)

O que Saramago realiza em sua obra, de maneira geral, é precisamente a fusão dessas duas esferas: se capta criticamente a cultura, sabe que deve incorporar, também, o repertório discursivo que seu leitor possui, para que transmita sua leitura tanto no aspecto geral e externo a que faz referência, quanto nos elementos que a singularizam internamente. Em "O tempo e a paciência", por exemplo, à noção do tempo que passa, o cronista, por associação de ideias, descreve uma caverna, na qual uma estalactite projeta uma gota de água que "cairá não sei quando, da altura de seis centímetros, e vai escorregar na superfície lisa, deixando uma infinitesimal película calcária que tornará mais breve a próxima queda." (SARAMAGO, 1996a, p. 188). Dessa forma, o pretexto externo, tanto do rio Saône, quanto da indiretamente referida *Gruta de las Maravillas*, em Aracena, Espanha - em que um guia diz ao cronista: "Daqui a duzentos anos as duas pedras estarão juntas." -, vem para que se possa propor um comentário sobre o tempo em sua esfera não mensurável.

O destacamento feito, envolto numa aura poética, delineia-se no sentido de mostrar a "paciência do tempo", realizando-se a junção já preconizada desde o título. Se o percurso foi das altas filosofias à notícia de jornal, o cronista desemboca, por fim, na imagem da gota constante que unirá as duas pontas de rocha:

Duzentos anos a fabricar pedra, a construir uma pequena coluna, um mísero toco em que ninguém reparará depois. Duzentos anos de trabalho monótono e aplicado, indiferente às maravilhas que cobrem as paredes altíssimas da gruta e fazem rebentar flores de pedra do chão. Duzentos anos assim, só por que assim tem de ser. (idem, ibidem).

Há, obviamente, uma motivação alegórica que se foi construindo na crônica, na relação estabelecida entre o detalhe que se perde na miríade de atrativos em redor. Em se tratando de Saramago e de sua tentativa de resgate das "vidas

desperdiçadas", essa ação paulatinamente operada (do rio renascer de si mesmo, da pedra unir-se à outra) adquire status epifânico, não se podendo encerrar num momento temporal preciso, mas parecendo reverberar, se não *ad æternum*, ao menos até as próximas gerações. Nas crônicas e nos romances, ao se cantar o "povo miúdo" - assim como Fernão Lopes -, José Saramago efetua o processo de retirar do tempo cronológico, linear e sistemático lampejos de uma essência transcendente. Num mesmo sentido, Bakhtin, ao tratar do cronotopo folclórico (ou seja, inserido numa tradição não datada e continuamente evocada), notaria que o elemento fantástico nele presente

se apoia nas possibilidades reais do desenvolvimento do homem, possibilidades não no sentido do programa de uma ação prática imediata, mas no sentido das possibilidades-necessidades do homem, no sentido das exigências eternas, nunca eludidas, da real natureza humana. (BAKHTIN, 1990, p. 267).

Assim sendo, esse destacamento é o que revelaria o homem, não condicionado somente ao seu contexto de existência presente, mas aliando-se a toda a coletividade temporal. Por isso que, ao finalizar a crônica, Saramago enceta a revelação súbita que veio construindo, reconhecendo nela um sinal possível de oportunidade revolucionária, no sentido benjaminiano do materialismo histórico:

Falo do tempo e de pedras, e, contudo, é em homens que penso. Porque são eles a verdadeira matéria do tempo, a pedra de cima e a pedra de baixo, a gota de água que é sangue e é também suor. Porque são eles a paciente coragem, e a longa espera, e o esforço sem limites, a dor aceite e recusada - duzentos anos, se assim tiver de ser. (SARAMAGO, 1996a, p. 188).

Em todo esse percurso, o cronista busca compreender o homem dentro do tempo, ou melhor, a vida dentro da vida, e para isso, recorre a um deslocamento transcendente que o dilui entre todas as gerações, indo desde o trabalho contínuo e não datado da autoconstrução humana, até manifestações possíveis, como as anteriormente mencionadas figuras de Manuel Maria du Bocage, os hippies, Giordano Bruno e o povo português da Revolução dos Cravos. E o ser humano, tratado atemporalmente em conexão com todas as gerações, revela-se a mônada por excelência, uma vez que tudo se origina ou converge para ele.

Diante das duas abordagens temporais (dos tempos em transe e do tempo atemporal), pode-se notar que o cronista Saramago captura a história não como uma imagem eternizada e inescrutável - com o passado já dado e consolidado -, mas sim como algo que precisa ser revivido, ressignificado, re-experimentado. Para Benjamin, a história seria "objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'". (BENJAMIN, 1994, p. 229), e são justamente esses "agoras" que José Saramago também procura revelar. Se cada existência constitui-se como singular, o cronista aproveita-se de sua própria dupla identidade para que isso possa ser transmitido através da sua linguagem: como jornalista (Cronos), vê o tempo como a interação entre os elementos humanos que o compõem, e faz disso sua matéria-prima; como artista (Aion), lapida tal material para que essa viagem empreendida produza-se como autoconsciência da humanidade.

Isso se realiza nas crônicas supracitadas, depreende-se em toda a obra saramaguiana, e é, também, a constatação final, em "Os olhos de pedra" (DMO), na hipotética visão que as estátuas teriam e que os homens não compreendem, sobre "o real valor do tempo e do que nele se contém, a serenidade de saber-se transitório e sorrir disso - e também a coragem de ser firme no tempo da inconsistência." (SARAMAGO, 1997a, p. 64). Dessa forma, com essa apropriação e espraiamento do indivíduo na história e da história no indivíduo, o que se realiza na escritura saramaguiana é a conscientização reiterada de que a massa dos fatos históricos não funciona como sequência linear de partes postas em adição, mas sim como uma construção nunca concluída (porque o tempo não se encontra encerrado) visando a conjugar a memória viva e concreta das gerações passadas e a luta historicamente herdada pelo presente.

4.2. A crônica panorâmica: os lugares espelhados

Observando-se o componente espacial - a outra face do cronotopo bakhtiniano - dentro da escritura de José Saramago, pode-se notar que, unindo-se ao movimento temporal de inserção no percurso histórico, estabelece-se um reporte reiterado ao local físico (empírico, imaginário ou ambos) em que decorre a narração. Maria Alzira Seixo, em estudo da obra saramaguiana, definiria que "lugar e deslocação, ou a busca do lugar (a sua construção) a partir de formas diferenciadas

de descoincidência experimentada, ou procurada, em relação a ele, manifestam-se em praticamente todos os seus escritos." (SEIXO, 1999, p.p. 140-141). Assim, a Lisboa de *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa*, o trajeto pela terra portuguesa/ibérica em *Viagem a Portugal* e *A jangada de pedra* ou mesmo as cidades inominadas dos *Ensaio*s e de *O homem duplicado*, tornam-se maneiras de precisar ao leitor não somente um cenário para a ação, mas também a formulação de um componente em interação e diálogo com o personagem. Há, dentro das crônicas de Saramago, a conjugação apontada por Seixo da problemática de lugar com a concepção de *homo viator*, pois o itinerário que se vai formulando é tecido pelo fio conector do olhar semovente do cronista, que traz consigo tanto a bagagem prévia continuamente evocada, quanto novas deambulações feitas pelos mundos visíveis ou pressentidos.

Bakhtin, em "O romance de educação na história do realismo", ao analisar a obra de Goethe, estabelece um conceito que se pode incorporar à ideia do *homem viajante* supracitado:

Se tiram-lhe o homem e sua atividade criadora, uma localidade perde seu sentido visível e sua importância porque todos os critérios vivos de avaliação que lhe são aplicáveis referem-se ao *homem construtor*, sendo pelas mãos dele que ela se torna um espaço histórico da vida. (BAKHTIN, 1997, p. 254)

Com isso, pode-se observar que ao mesmo tempo em que o cronista Saramago seria um indivíduo em trânsito, com um olhar estrangeiro (inclusive para sua própria terra, como visto em "Viagens na minha terra" (DMO)), seria também um indivíduo em construção, tanto de si, quanto do que observa e transmite ao leitor¹⁰⁰.

Na união desses dois termos encontra-se a essência da literatura como recriação do mundo a partir de uma sensibilidade e de um ideário. Numa das suas faces, a do fazer cronístico, a ênfase recai sobre o escritor (artista/jornalista) deslocando-se num cenário e dele extraíndo pormenores carregados de sentido histórico - cronotopos. No caso de José Saramago, há ainda o acréscimo daquele

100 É o que se formula, por exemplo, num duplo exercício de lirismo e ironia, em "Elogio da couve portuguesa" (BV), a partir da notícia de que, na Austrália, um emigrante português plantou uma couve que atingiu a marca recorde de 2,40 metros de altura, ao que o cronista exclama: "A couve portuguesa dá uma lição de constância e de fidelidade às origens, ao mesmo tempo que mostra ao mundo as nossas raras qualidades de adaptação, o nosso universalismo, a nossa vocação de grandes viajantes. E continua a crescer." (SARAMAGO, 1996A, p. 47). Diante desse feito, Saramago volta-se para si e para todos aqueles que andariam com simbólicas sementes de couve à espera de um local para as plantar.

"mistério" particular aos portugueses e evidenciado por Eduardo Lourenço em "Tempo português": a capacidade de se fundirem na paisagem. (LOURENÇO, 1999, p. 87). Dessa forma, nas crônicas saramaguianas, o trajeto efetuado por diferentes cenas, indo desde as lembranças revividas da infância campesina até os voos panorâmicos pela Lisboa efervescente de 75, intenta demonstrar um alto envolvimento do cronista com o objeto narrado e descrito, não apenas para conferir-lhe um efeito de real, mas para que essa fusão opere uma singularização do momento e uma aproximação com o leitor. Numa perspectiva teórica que sintetiza essa questão, Maria Alzira Seixo, em "Poéticas da viagem na literatura", identificaria dois traços comuns do envolvimento homem-terra:

1. a configuração de uma geografia que manifesta o tipo de articulação "epistémico" que o homem deseja realizar com a terra, em determinado período da evolução histórico-cultural; 2. A "refiguração" (...) dessa geografia em termos de jogo, de trabalho do imaginário e de saldo ideológico de que dá conta a sua selecção, não só cultural mas especificamente poética, por um texto literário determinado. (SEIXO, 1998, p.p. 20-21).

Esse duplo movimento, logicamente que não constituído como duas entidades estanques e sucessivas, acaba por formular-se como força-motriz da obra saramaguiana, uma vez que, ao mesmo tempo em que há o ato de visualização, há a necessidade de busca por algo que o transcenda. Se, na viagem do elefante salomão/solimão e sua "comitiva" pela Europa (tendo como evocação primeira uma ilustração), constrói-se uma série de episódios em que o trajeto histórico espelha-se tanto num plano real geográfico, quanto num plano narrativo dialogicamente temporal, em *Viagem a Portugal*, o percurso físico pela terra lusitana dá acesso a vários percursos digressivos do viajante que seriam, simultaneamente e conforme exposto na Apresentação do livro, "choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa" (SARAMAGO, 1997b, p. 13). Todos os demais caminhos projetados nos romances efetuam-se a partir do binômio passagem x paragem, e as crônicas de José Saramago, como ponto de partida dos exercícios em prosa, já trazem em gérmen a noção de um indivíduo que observa o mundo como um espaço em/de trânsito.

Com relação à passagem, e à noção inerente de deslocamento, vale ressaltar a distinção entre o processo temporal (já analisado em 4.1.) e o processo espacial, pois, conforme Seixo aponta:

só o espaço vai a par da viagem, (...) configurando o seu território em terrenos mais vastos e dir-se-ia (para toda e qualquer viagem) infinitos, e pode doar do seu próprio estatuto de extensão e de mensurabilidade (...) a noção de corpo intermédio, de meio (...) e, por suposto, e para sua própria manutenção, luta contra o escoar-se do tempo (essa perda) em detrimento do escoar-se do espaço (esse ganho, esse objectivo, esse progresso, essa chegada). (SEIXO, 1998, p. 18).

No caso das crônicas de Saramago, o estatuto de travessia no espaço como movimento de descoberta, de incorporação de algo exterior, pode ser apresentado a partir de três esferas de jogo textual efetuado com o objeto enfocado: lírico, ficcional e político. Nessa primeira linha, que seria ampliada na loa garrettiana que é a composição do viajante, personagem-narrador de *Viagem a Portugal*, o lirismo da errância efetuado pelo cronista vai sendo construído nas imagens que o cronista capta e dispõe. É como se continuamente fosse evocado o axioma fortuito que acometeria o viajante em Cascais: "Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar." (SARAMAGO, 1997b, p. 287). Para ilustrar esse movimento, na crônica "A perfeita viagem" (BV)¹⁰¹, o jogo lírico se dá através da interpretação do real no percurso de Lisboa a uma aldeia, acompanhado, e seu regresso noturno. O cronista principia seu trajeto de modo pausado, recorrendo a frases curtas e objetivas, visando a compor um cenário claro e visual: "Saímos de Lisboa ao fim da tarde, ainda com luz de dia, por uma estrada de trânsito pouco fatigante. Podíamos conversar calmamente, sem precipitar as palavras nem temer as pausas. Não tínhamos pressa." (SARAMAGO, 1996a, p. 203). Mesmo evocando associações mais simbólicas - como o motor que lembra um violoncelo com uma nota só ou o murmúrio dos pneus no asfalto -, o cronista desvia-se de grandes torneamentos digressivos, como Garrett em Santarém, ao contrário, centra-se num único instante e disso extrai um elemento sobre o qual pode flunar e deslindar sentidos.

Dessa forma, o efeito descritivo do real utilizado por Saramago ancora-se na figura da retórica clássica da hipotipose, que, conforme Roland Barthes a definiria

101 Essa é a última crônica de *A bagagem do viajante*, e há como que o fechamento de um ciclo, apresentado na epígrafe do livro, extraída do hipotético *Manual do viajante*: "É muito raro poder dizer-se que uma viagem é perfeita antes de acabar. Mas acontece".

em "O efeito de real", busca "'pôr as coisas sob os olhos do ouvinte' não de maneira neutra, constativa, mas deixando à representação todo o brilho do desejo (isso fazia parte do discurso fortemente iluminado, de círculos coloridos: a *illustris oratio*)."

(BARTHES, 1988, p. 162). A forma de olhar amoroso e detalhista transcrita em linguagem viva, que já encontraria os primeiros manuseios tímidos em *Terra do pecado* ou *Claraboia*, constitui-se na obra saramaguiana como o método mais eficaz de mostrar ao leitor não somente o elemento real no qual se apoia, mas principalmente o jogo irônico que se quer instituir, buscando revelar a carga de sentido universal que cada breve acontecimento transparece (o cronotopo bakhtiniano, a mônada benjaminiana).

Na crônica, por meio de uma paisagem posta em prosopopeia, há esse envolvimento pleno do cronista com o elemento exterior, atingindo uma espécie de suspensão temporal graças à multiplicidade de elementos físicos descritos:

As sombras das árvores deitavam-se por cima da estrada, muito longas e pálidas. Quando o caminho mudava de sentido, na direcção do sol, recebíamos na cara uma rápida rajada de relâmpagos fulvos. (...) Lá para diante, o sol apagou-se atrás de uma colina inesperada. Não voltávamos a vê-lo. A noite começou a nascer de si mesma e as árvores recolheram as sombras espalhadas. (SARAMAGO, 1996a, p. 203).

Toda a disposição espacial, nesses rápidos *flashes*, volta-se para a esfera do visível. É por meio dos sentidos (em especial, a visão) que o *homo viator* capta e incorpora os elementos estrangeiros a ele, assim como, na transposição textual dessas impressões, o *homo constructor* elabora imagens evocativas e desenhos panorâmicos. Assim como autores como Goethe, para os quais, conforme Bakhtin aponta, o visível seria "não só a primeira, mas também a última instância, aquela em que o visível já está enriquecido e imbuído de toda a complexidade do sentido e do conhecimento." (BAKHTIN, 1997, p. 245), José Saramago procura retratar, com alta expressividade visual, cenários ou episódios nos quais se depreende um processo interno de modificação, tanto nos personagens, quanto na própria voz narrativa. Isto é, a partir de elementos simbólicos de "iniciação", aponta-se a uma reconstrução de si, no sentido que, diante de algo novo, desconhecido, ocorre um choque que deflagra um novo modo de observação do mundo. A irmanação adolescente com a natureza em "De quando morri virado ao mar" (BV), o pandemônio do hospício e o

posterior regresso à cidade devastada de *Ensaio sobre a cegueira*, o percurso da família de Domingos Mau-Tempo em *Levantado do chão* ou toda tentativa de apreensão de momentos singulares da paisagem portuguesa feita na *Viagem a Portugal*¹⁰² tornam-se exemplos emblemáticos dessa viagem externa transformadora da percepção do indivíduo (sejam os personagens ou a voz narrativa, seja o leitor que a isso atribui sentido).

No caso de "A perfeita viagem", o cenário formula-se a partir de impressões que se vão acumulando, e isso, textualmente, constrói-se de modo gradual através da entidade perceptiva que é o cronista em trânsito, que faz vibrar o seu estilo em consonância com o que a paisagem oferece. Se, no início, o sol propicia uma absorção ainda vívida pela luz, ao chegar a noite, o tom muda: "Atravessámos aldeias desertas, iluminadas nas esquinas por candeeiros cuja luz morta se perdia sem olhos que a vissem. (...) Pela janela entreaberta entrava um ar frio que circulava pelo carro e nos arrepiava a nuca." (SARAMAGO, 1996a, p. 204). Nessa forma visível (ou melhor, sensível) de narrar, entranha-se um envolvimento íntimo com os elementos circundantes, numa tentativa de interpretá-los e compreendê-los a partir das associações já conhecidas. O jogo lírico saramaguiano aludido, no caso da viagem disposta em imagens poeticamente elaboradas, procura inserir o sujeito-observador - viajante e construtor - num espaço para o qual convergem e espalham-se irradiações diversas sobre o objeto captado, de modo que se possa articular um ao outro, formulando-se não somente uma descrição, mas uma visão em interação.

Se isso se produz na imersão de Saramago na paisagem, na continuação da crônica apresenta-se o elemento humano, isto é, o percurso empreendido finda-se num "barracão esguio, com duas portas estreitas", no qual pessoas esperam pelo cronista e seu companheiro de viagem:

Eram aquela gente a quem o nome de povo cola como a própria pele. Havia três mulheres com crianças de colo, e uma delas, mais tarde, abriu a blusa e ali mesmo deu de mamar ao filho, enquanto nos olhava e ouvia. (...) Havia homens de barba por fazer, trabalhadores do campo, operários, alguns empregados (escritório? balcão?), e crianças que queriam estar quietas e não podiam. Falámos até de madrugada. E quando nos calámos e eles se calaram, houve alguém que disse simplesmente, no estranho tom de

102 A título de exemplo dessa última, pode-se observar o êxtase do viajante na ponte do rio Tuela: "Aquilo a que o viajante não esquecerá enquanto viver é a sufocante beleza do vale neste lugar, nesta hora, nesta luz, neste dia. (...) Dir-lhe-ão que todos os momentos são únicos, e isso é verdade, simplesmente ele responde que nenhum outro é este." (SARAMAGO, 1997b, p. 37).

quem pede desculpa e dá uma ordem: "Voltem quando puderem." Despedimo-nos. (idem, ibidem, grifos nossos).

O fragmento acima ganha expressividade precisamente pela simbologia de transformação que dele emana, uma vez que a ida até o outro (no caso, o trajeto até as pessoas aldeãs) acaba por expandir a consciência de si, ao efetuar o caminho de retorno. A travessia, segundo Maria Alzira Seixo, "acentua e enfatiza o percurso enquanto transversalidade, isto é, alteração de uma linearidade favorecida pelo impulso e pela inércia, para convocar intentos de religação e especificidade, indiciando o perigo e a resistência." (SEIXO, 1998, p. 20) e, no caso de Saramago, essa conexão oriunda do deslocamento seria reiteradamente acentuada. Seria o caminho físico de Raimundo Silva por Lisboa transposto em caminho histórico (subvertido) em *História do cerco de Lisboa*, seria o malogrado livro autobiográfico construído em máscara de viagem à Itália em *Manual de pintura e caligrafia*.

De toda forma, José Saramago transpõe em discurso um ícone espacial e geográfico, no qual ecoa não somente toda uma carga simbólica inerente, mas também o próprio escritor, como a fusão de uma réplica interna em meio à visão externa. Há, na escritura saramaguiana, uma consciência desse misto de eu e tu, conforme a exclamação pessoana, ao ouvir a ceifeira: "Ah, poder ser tu sendo eu!", e que reverberaria na visão do viajante sobre Nazaré: "Que faz [o viajante] em todas as povoações e lugares onde entra? Olhar e passar, passar e olhar. Já se sangrou em saúde, já declarou que viajar não é isto, mas sim estar e ficar, e não pode estar sempre a dizê-lo." (SARAMAGO, 1997b, p. 241). Esse ser em trânsito resolve a dualidade a partir da ideia de levar consigo a evocação do lugar visitado, de modo a poder reconstruí-lo na memória. É nesse sentido que a crônica encerra-se como movimento lírico de suspensão, no qual se percebe implicitamente a bagagem aumentada pela experiência vivida na aldeia:

Era tarde, muito tarde. Mas nem um nem outro tínhamos pressa. (...) Só muitos quilómetros adiante conseguimos dizer alguma coisa mais do que as poucas palavras que havíamos trocado ao arrancar. (...) E logo tornávamos a romper nos campos, *entre árvores que pareciam recortadas e ao pé explodiam em verde quando os faróis as perfuravam*. Não tínhamos sono. E então falámos como duas crianças felizes. À esquerda do caminho, um rio corria ao nosso lado. (SARAMAGO, 1996a, p. 205, *grifos nossos*).

Na nova configuração, o ambiente noturno perde sua aura lúgubre e enigmática, contaminando-se com o *joie de vivre* adquirido pelos viajantes em regresso. Vale-se pontuar que essa noção de regresso não se deve interpretar como uma conclusão ou fechamento, mas sim como uma nova abertura pressentida. Se, conforme Nuno Júdice pontuaria no texto "A viagem entre o real e o maravilhoso", "o que conta na viagem, para o homem medieval, é a demanda, a busca sem fim, num percurso que reproduz de modo ritual a viagem do homem em busca de salvação" (JÚDICE, 1997, p. 623), José Saramago, herdeiro dessa visão portuguesa da errância como destino, faz do "porto sempre por achar" sua motivação própria.

Afastando-se do jogo lírico apresentado, tem-se uma segunda abordagem que seria o jogo ficcional, isto é, a estratégia do cronista de construir um cenário afastado do real, embora a ele condicionado e referente, a partir de um enredo sinteticamente narrado. Ao invés do percurso captado, formula-se um percurso imaginado, e, apesar de em crônicas como "O crime da pistola" (BV) ou "A ponte" (DMO) haver a narração de um indivíduo em trajetória (trágica, ou não), esse movimento encontra-se melhor representado em "Um azul para Marte" (DMO). Nela, com um artifício digressivo, e referindo-se ao contexto das viagens espaciais e da alunagem, Saramago relata a sua viagem de dez anos a Marte. Esse espaço construído funciona como uma contraposição à vida terrestre, oferecendo ao leitor um percurso swiftiano que torna o Outro um espelho em distorção do próprio Eu, no caso, a humanidade. Assim como Júdice perceberia a viagem como demanda, Maria Alzira Seixo complementaria a noção do deslocamento como

uma busca do sentido, que passa pela análise do percurso do sujeito no mundo, dos materiais de que vai munido para esse percurso (modalidade do viático), entre os quais se situa a dimensão do outro (...) simultaneamente alimento e elemento metamorfoseador (SEIXO, 1998, p. 33).

Ao pretender revelar os "segredos dos marcianos", o cronista veste-se, então, como anunciador de uma nova ordem, regida segundo princípios outros que, paradoxalmente, mostram-se dotados de mais humanidade:

Em Marte, por exemplo, cada marciano é responsável por todos os marcianos. Não tenho a certeza de ter compreendido bem o que isto quer dizer, mas enquanto lá estive (...), nunca vi um marciano encolher os ombros. (Devo esclarecer que os marcianos não têm

ombros, mas o leitor está certamente a perceber a minha ideia.) (SARAMAGO, 1997a, p. 195).

Esse socialismo inerente e inominado, revestido numa ignorância mascarada, aparece como ponto de partida dessa viagem espacial, pois a observação feita realizar-se-á numa desconstrução gradativa daquele que seria uma das principais críticas de José Saramago à sociedade: o individualismo e a consequente transformação do outro em mero objeto alheado, quando não em obstáculo a ser vencido. É a partir disso que o deslocamento sugerido se estabelece menos como um testemunho das ações dos habitantes de Marte, e mais como um pretexto para afastar-se dos habitantes da Terra no sentido de melhor enxergá-los. A passagem entre os mundos, portanto, dá-se de maneira a enfatizar, pelo viés ficcional, a desumanização percebida pelo cronista nas ações dos homens¹⁰³. A segunda etapa desse destacamento está na ausência de guerra que o cronista percebe no povo marciano e, além disso, na não compreensão do seu significado: "Mesmo quando lhes mostrei dois animais selvagens que lutavam (também os há em Marte) (...). A todas as minhas tentativas de explicação por analogia só respondiam que animais são animais e marcianos são marcianos." (idem, p. 196). Essa concepção semicaeiriana da existência, calcada numa lógica natural, vem como contraponto à lógica ilógica dos seres terrestres, fazendo com que esse "relato" do cronista-viajante realize uma distorção do caráter descritivo que tal gênero poderia trazer, e funcione como um movimento irônico de autorreflexão - algo já produzido em "Discurso contra o lirismo" (DMO), embora numa perspectiva distinta.

Na continuação da crônica, reafirmando o caminho de ilustrar a inversão de valores por meio desse outro mundo, Saramago sugere o espaço marciano como um local em que aspectos geográficos urbano e rural aparecem unificados, causando no "terrestre" cronista uma "experiência muito desagradável". Por certo que isso se estabelece como lance de estilo, pois (como explicitado numa crônica subsequente intitulada "Cada vez mais sós" (DMO)) "Um azul para Marte" seria "uma pequena utopia, um breve exercício de imaginação - mas [seria] também um

103 Esse jogo também seria desenvolvido na crônica "Os animais doidos de cólera" (DMO), em que a cena apocalíptica de todos os animais investindo contra os homens e matando-os finda-se com a conclusão de que o último homem "ainda poderá pensar que morre a lutar pela humanidade. *Não contra a humanidade... E será a primeira vez que tal acontece.*" (SARAMAGO, 1997a, p. 143, *grifos nossos*) e mesmo na contínua exploração do homem pelo homem que perpassa toda a obra saramaguiana, indo da exploração social e econômica em *Levantado do chão* ou a exploração religiosa em *In nomine Dei*.

amargo relance de olhos para os materiais que constituem isto a que chamamos civilização terrestre." (idem, p. 215). Assim sendo, a fusão dos dois ambientes (cidade e campo), no planeta vermelho, constrói-se como elemento natural, de modo que o cronista declara:

Já não me causava estranheza ver um grande hospital ou um grande museu ou uma grande universidade (os marcianos têm tudo isto, como nós) em lugares para mim inesperados. Ao princípio, quando eu pedia razões, a resposta era sempre a mesma: o hospital, a universidade, o museu, estavam ali porque eram ali precisos. (idem, p. 196).

Há, nesse fragmento, duas linhas de raciocínio que se conjugam e acabam por sintetizar toda essa crônica de "viagem espacial" - nos dois sentidos. Por um lado, as três instituições (saúde, saber e arte), levadas onde eram necessárias, formam-se como eixos vitais para que se estabeleça uma efetiva igualdade entre os marcianos. Por outro, na referência indireta à restrição geográfica dessas instituições percebida na Terra, produz-se o reflexo trágico que busca, pelas imagens simbólicas de Marte, fornecer instrumentos ao leitor para reconhecer e problematizar o real.

Assim, na crônica como um todo, Saramago toma para si a ideia dessa viagem em limiar, que "joga simultaneamente como efeito de real (marca da contingência) e como sintoma de uma literariedade que se busca pela oscilação que cria na relação com a verdade" (SEIXO, 1998, p. 15). Ou seja, as linhas de raciocínio estabelecidas, feitas num método digressivo mascarado em narrativa, mostram-se como um espelhamento ficcional com vistas à compreensão do elemento humano em seu ambiente cronotópico (espácio-temporal). Isso seria desenvolvido nos romances de modo enfático: com a Península que se desloca, com a cegueira branca coletiva, com o homem desestabilizado por seu duplo. Conforme Barthes definiria, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, a fuga da realidade tende a ampara-se, ainda, numa projeção sobre ela. O exercício saramaguiano alinha-se com a ideia do mundo criado como irreal, isto é, "a recusa que oponho à realidade se pronuncia através de uma *fantasia*: tudo ao meu redor muda de valor em relação a uma função, que é o Imaginário" (BARTHES, 1981, p. 79). Nos romances, esse mundo siderado desenvolve-se de maneira a que a esfera imaginada possua uma lógica interna, racional, a servir de ponte para a esfera real.

Em "Um azul para Marte", a fantasia desenvolve-se não somente no movimento já apontado da ida ao outro planeta, mas também no efeito de regresso - explicação do título críptico -, com a revelação de que os marcianos só não são plenamente felizes, por não possuírem cores. No último lance, o cronista Saramago acaba por entabular uma espécie de esperança em conflito:

Embora me tivessem feito jurar que não falaria do que por lá vi, desconfio bem que estarão dispostos a trocar todos os segredos de Marte pelo processo de obter um azul. (...) Por mim, nesta altura, estou hesitante. Posso levar-lhes um bocado de azul (nesga de céu ou toalha de mar), mas depois? *Eles virão certamente por aí abaixo, e eu tenho a impressão de que não vão gostar.* (SARAMAGO, 1997a, p.p. 196-197, *grifos nossos*).

Tal encerramento não concluído, como uma viagem em suspenso, encontra-se presente, na estética saramaguiana, como essa inclinação a uma "mutabilidade perpétua" (BARTHES, 1981, p. 87), elemento indelével também da concepção barthesiana de errância. A ideia da passagem ao desconhecido é ilustrada tanto na vontade dos marcianos pelas cores (embora com ressalvas da voz narrativa no valor atribuído a isso), quanto na do próprio cronista de aproximar-se e divulgar as lições de Marte, agregando-se a isso todos os processos de conscientização humana, histórica e social que se formulariam nos romances. Desse modo, a travessia, como método narrativo de José Saramago, configura-se, então, como a imagem de *ouroboros*, esse processo de busca em contínua construção.

Por certo que os jogos líricos e ficcionais tendem a constituir-se como pesos principais na formulação da crônica de José Saramago como deslocamento espacial rumo ao outro, e como matrizes do *homo viator* presente nos romances. Contudo, há um terceiro elemento que também se deve acrescentar a essas travessias, caracterizado aqui como o jogo político desenvolvido em torno da questão da emigração portuguesa. Na segunda metade do século XX, mais de um milhão de portugueses emigraram (na década de 1960, foram mais de seiscentos mil), boa parte tendo a França como destino, e isso se torna um ponto de pauta para o cronista Saramago dos primeiros anos da década seguinte, uma vez que essa imagem da fuga para buscar melhores condições de vida seria a inversão trágica do

antigo povo "dono do mar"¹⁰⁴. Do provável regresso dessa massa trabalhadora, devido à ameaça de desemprego em território francês, há uma ponte que se estabelece entre duas crônicas: "Os franceses de torna-viagem" (DL), publicada em fevereiro de 72, e "Voltar é fácil, mas ficar?" (DL), publicada em dezembro de 73, mas, a título de exemplo da formulação verbal desse tópico, observar-se-á o desmonte da máscara dos discursos produzido em "Todos precisos outra vez" (DL).

Nessa distinção do enfoque dado à viagem de deslocamento, não mais como necessidade de compreensão de si a partir do outro, mas sim como impossibilidade de permanência, é que a crônica principia, atestando que "o menos que se pode dizer dos portugueses que emigraram é que não se sentiam bem na sua terra" (SARAMAGO, 1990, p. 171). Enfatizando a imagem da vida "insuportável" dessa parcela da população, Saramago mostra-a como o elemento real (e inglório) da travessia desse milhão de viajantes forçados, como numa conjunção com o elemento simbólico que Eduardo Lourenço apresenta: "a longa história de Portugal, incluindo nela a anterior ao seu nascimento como reino, é a de uma deriva e de uma fuga sem fim." (LOURENÇO, 1999, p. 90). Assim, com o emigrante tornado figura material dessa errância metafísica, a noção de não pertencimento, de sentir-se "estrangeiro aqui como em toda a parte", institui-se como ponto de partida para a análise política dos discursos recorrentes. Tanto o senso comum daqueles que ficam, quanto as falas conciliadoras do governo são questionadas, em sua superficialidade, pelo cronista:

[Censurar os emigrantes] pelo que fizeram, seria absurdo: o patriotismo é muito mais fácil quando o ventre está satisfeito, e se a pátria (esta ou qualquer outra) tardiamente se lembra ou lhe convém apelar para o emigrante, este tem o direito de perguntar-lhe: "Que fizeste tu por mim, quando eu de ti precisava e para ti trabalhava?" A resposta, no que a nós toca, só poderia ser uma: "Nada". (SARAMAGO, 1990, p. 171).

A estratégia discursiva saramaguiana, nessa questão, é englobar em si a voz do outro, deslocando-se do seu lugar e buscando compreender as razões do emigrante, também ele português. O movimento assim construído tende a propor ao leitor, precisamente, o afastamento necessário para que melhor se veja a si mesmo - algo que o protagonista do *Conto da ilha desconhecida* postularia, bem como

104 A música "Trova do emigrante", de Manuel Freire, mostra-se como uma formulação lírica e política que fortemente levanta essa questão.

simbolizaria a afirmativa "Nós também somos ibéricos" que prolifera em todas as línguas por toda Europa após a separação da Península, em *A jangada de pedra* (cf. SARAMAGO, 1994a, 124-126). Por isso que, como constatação diante desse enaltecimento dado ao valor que esses emigrados possuiriam, Saramago cria uma imagem de associação: "Tudo se passa como se depois de abundante sangria se pretendesse fazer voltar o sangue ao corpo que o deixara escapar..." (idem, ibidem).

O lance metafórico inferido, bem como a hipotética indagação do emigrante, estabelecem a não perspectiva de retorno. Na visão teórica da viagem e seu relato, é na etapa do regresso que ocorre uma ampliação da identidade do indivíduo, por ter descoberto, no outro espaço, uma experiência que o modifica e sobre a qual propõe-se uma evocação. Em se tratando do emigrante, essa etapa não ocorre, o que não lhe permitiria afirmar-se em sua nova identidade. Conforme o próprio cronista define, em "O português tal qual se vende" (DL): "Obrigados pelas circunstâncias à aprendizagem forçada e precária de uma língua estrangeira, (...) os nossos emigrantes [tornam-se] seres *duplamente desenraizados*, inseguros no seu instável lugar no mundo..." (idem, p. 165, *grifos nossos*). Seja pela língua, pela cultura e pelos costumes diversos não assimilados, seja pela desesperança e saudade da própria terra, Saramago visualiza no emigrante esse sujeito fragmentado, como um Ahasverus moderno e involuntário¹⁰⁵. No rol de personagens saramaguianos, a figura do sujeito deslocado, a cuja origem não pode voltar e desprovido de um destino seguro, evidencia-se como uma constante. Caim, subhro/fritz, Cipriano Algor, Sr. José, Jesus, Baltazar, todos funcionam como emigrantes, no sentido de que se encaminham a um espaço que lhes é estranho e avesso, ao mesmo tempo em que não podem mais retornar ao seu estado inicial.

Mas, em "Todos precisos outra vez", o lado metafórico representa a apropriação subvertida que o cronista faz do discurso oficial. Na sequência, numa forma direta de comentário efetivo, Saramago cita textualmente uma declaração do governo sobre a situação do emigrante português no estrangeiro, para logo afirmar que "a mesmíssima frase poderia ter sido dita (...) para explicar, a quem dúvidas tivesse, as razões que levaram mais de um milhão de portugueses a abandonar o

105 Involuntário, principalmente, devido às "circunstâncias diversas" - produzidas pelo próprio contexto português de estagnação social, política e econômica. Esse eufemismo, que seria criticado pelo cronista em "Os emigrantes, hoje e sempre" (DL), apresenta um novo elemento, que seria o denominado "espírito de aventura", expressão também disparatada, pois Saramago aponta que tal espírito "fará turistas, mas não emigrantes, se habitar em pessoa economicamente tranquila e protegida..." (SARAMAGO, 1990, p. 34).

seu país" (idem, p. 172). Dessa forma, num exercício de reinterpretação, as expressões da citação são transferidas de espaço, adquirindo um sentido intencionalmente omitido do texto-base:

Sofriam aqui de "problemas difíceis", não tinham "habitação condigna", eram vítimas de "diferenças salariais" e, que ninguém duvide, não estavam a salvo de "empresários gananciosos"... E será necessário acrescentar que, mesmo tendo em conta a inevitável vaguidade da expressão, também aqui se esqueceu e vai esquecendo "a condição humana"? (idem, ibidem).

Embora torne-se mais um exemplo para a conclusão do cronista sobre as palavras servindo para atender conveniências, tendo a emigração como pretexto, a visão geral de José Saramago sobre a figura do emigrante, como imagem-síntese do português em busca, coaduna-se com a conceituação de Eduardo Lourenço:

Povo emigrante antes de o ser, por vontade ou à força, adaptável, discreto no meio dos outros, sempre pronto, na aparência, a trocar a sua identidade pela dos outros, na realidade nunca abandonou o seu ponto de partida. Quer dizer, a sua verdadeira pátria, a do sonho adormecido mas nunca extinto no fundo do seu ser. (LOURENÇO, 1999, p. 90).

Assim sendo, dotado dessa raiz dupla e móvel, o ser português pauta-se pela busca da utopia. Seria o emigrante que vai para "terras de França", seria o regresso brumoso de D. Sebastião, seria o sonho sempre inalcançável do Quinto Império. E José Saramago, como observador desse perpétuo processo viático que se traça, propõe-se como voz questionadora, tanto das motivações para tal movimento, quanto das maneiras encontradas para o impulsionar.

Nas crônicas saramaguianas, as duas abordagens possíveis da relação homem-espaço contrapõem-se em errância (analisada acima) e espera (confluência de um elemento fixo e uma evocação). Maria Alzira Seixo, ao observar os termos latinos que envolvem a atmosfera da viagem, nota que *peregrinatio* aplica-se mais à noção de longas travessias, enquanto que *via*, *viator* e *viaticum* denotam, "para além do sujeito e dos meios da sua manutenção, a figura do espaço que abria a possibilidade da sua existência" (SEIXO, 1998, p. 13). Com isso, a conjugação do indivíduo com o meio projeta-se como uma atividade ora de dispersão num espaço outro, ora de autorreflexão sobre o próprio espaço, fazendo com que o movimento

alternante de aproximação e afastamento revele-se não apenas como fluxo de passagem, mas também de paragem, isto é, "o acto que suspende o movimento de prosseguir, mas, sobretudo, a consciência simultânea da deslocação e da detenção, como melhor no plural (paragens) se vê." (idem, p. 23). Nessa segunda forma de movimento, o *homo constructor* tende a insinuar-se mais fortemente que o *homo viator*, embora não o suplante de todo. É como se Saramago, após a realização do ato de deslocamento, necessitasse de um momento de absorção, no qual o objeto sentido se torna força imaginada. Similarmente à primeira linha, com relação à paragem, também far-se-á a mesma divisão entre três esferas de jogo entre o visto e o lembrado: lírico, ficcional e político.

Como jogo lírico de evocação, a crônica "Uma carta com tinta de longe" (BV) desenvolve-se segundo a ideia de Roland Barthes de que "a espera é um encantamento" (BARTHES, 1981, p. 95). No caso do crítico francês, a comparação pauta-se em grande medida pela angústia amorosa e hipnótica da espera, mas estabelece-se, também, como momento de projeção do real sob uma luz devaneante. É nesse sentido que Saramago desenvolve um espaço híbrido em seu texto cronístico, em que se mistura tanto uma digressão geográfica, quanto uma estruturação metalinguística da arte de contar histórias, tudo orbitando um lugar que se pretende real. Numa configuração alegórica que transita do abstrato ao concreto, o voo do cronista principia em torno de imagens do ato da escrita:

Quem escreve, penso eu que o faz como *no interior de um cubo imenso*, onde nada mais existe que uma folha de papel e a palpação de duas mãos (...). Quem escreve tem *à sua volta um deserto que parece infinito*, reino cuidadosamente despovoado para que só fique a imagem surreal de um campo aberto, de *uma mesa de escriturário à sombra da árvore inventada*, e um *perfil esquinado* que tudo faz para assemelhar-se ao homem. (SARAMAGO, 1996a, p. 117, *grifos nossos*).

Com termos contraditórios, sugere-se a polivalência da figura do escritor, na união das faces interior e exterior. Nessa produção, reside uma forma de busca imóvel que acomete o cronista, como se o evento se tornasse um advento e o espaço pressentido se abrisse para uma possibilidade de visão mais expandida. José Saramago, em sua obra, acaba por aproximar as noções de "margem" e de "entidade perceptiva" (cf. SEIXO, 1998, p. 23), ou seja, o indivíduo - espécie de homem do limiar - seria aquele que transita entre espaços limítrofes e também

confere uma profundidade imprevista à realidade captada. Assim seria toda a *Viagem a Portugal*, como um processo de deslocamento físico, no qual o viajante continuamente realiza o movimento de mesclar-se à paisagem e dela se abstrair, como uma forma de estar autóctone em seu país, mas observando-o de modo estrangeiro.

Na crônica analisada, após a visão em panorama, efetua-se um mergulho ao próprio cronista em exercício, que afirma escrever, concomitantemente, "da grande e infeliz cidade que cresceu à beira do Tejo", "de um país muito amado, onde (...) os lugares se chamam sonoramente Ferrara ou Siena" e também "de uma rua que tem o nome de Esperança, onde se reuniram pela última vez os conjurados do 5 de Outubro, onde passam hoje os meus vizinhos brancos e pretos, onde por vezes, defronte da minha porta, vem parar gente que não é do bairro" (SARAMAGO, 1996a, p. 117). A confluência dos três lugares (geral, evocado e particular), em seus meandros geográficos e históricos, destina-se ao mesmo ponto, que seria a sensibilidade do cronista. Nesse espaço imaginário de observação, estabelece-se uma contínua espera, na qual o *homo viator* é entretecido em discurso poético com o *homo constructor*, compondo-se, por fim, um percurso sonhado que se projeta na captura feita do ambiente real. Saramago realiza isso tanto nas crônicas (como no devaneio nos museus em "Meditação sobre o roubo" (BV), o almoço ameno temperado com duelo de classes em "O verão é capa dos pobres" (BV), ou mesmo a sequência de *flashes* das injustiças sociais em "O grande teatro do mundo" (DL)), quanto nos movimentos deambulatórios reais-digressivos nos romances (de subiro pela Ibéria, do viajante por Portugal, de H. por Lisboa e pela Itália), de modo que se cria uma suspensão momentânea do deslocamento horizontal, para propor uma verticalidade de sentido aplicada àquele ponto.

Como complementação a essa "entidade perceptiva" que é o cronista imerso na digressão deflagrada pelo momento captado, Bakhtin salienta que é o modo de ver do artista que "determina a contemplação e a percepção da paisagem (...) que, longe de soltar as rédeas de sua imaginação criativa, antes a submete à *necessidade* do local, à lógica inexorável de sua existência histórico-geográfica." (BAKHTIN, 1997, p. 256). Embora pautando-se em Goethe e sua visão natural do espaço-tempo, há, na citação, a tônica do reportar-se ao elemento material (visual), mesmo nos altos voos subjetivos. José Saramago, em sua criação verbal, procura estabelecer uma conexão não somente com a necessidade que emana do objeto

descrito, mas também com a sua recepção, de modo que a "carta" viajante que escreve contém uma forte busca pelo leitor:

Bom prazer é este de estar sentado à sombra da árvore inventada, neste cubo imenso, neste infinito deserto, a escrever com tinta de longe - a quem? Para lá do risco que separa as areias e o céu, tão longe que sentado as não vejo, andam as pessoas que vão ler as palavras que escrevo, que as vão desprezar ou entender, que as guardarão na memória pelo tempo que a memória consentir e que depois as esquecerão. (SARAMAGO, 1996a, p. 118).

À angústia da escrita perecível, que é o texto jornalístico, o cronista contrapõe uma via dupla que o fundamenta: executa uma paragem, tencionando absorver o já visto; e realiza uma espera, espelhando-se num leitor possível que porá as imagens do cronista novamente em movimento, mesmo que momentâneo. Seja no cubo fechado, seja no deserto aberto, o que Saramago projeta como salvação de si e de seu discurso é a conexão pressentida com o leitor, razão pela qual institui a figura do escrevente que, "sentado no meio do campo despovoado, (...) segura o seu esquinado perfil para que nele se não percam os sinais de uma humanidade que cada instante torna mais imprecisa. E vai pondo signos no papel" (idem, ibidem). Nesse ato - similar às "pontes lançadas no espaço vazio" (SARAMAGO, 1997a, p. 52), em "Viagens na minha terra" (DMO) -, encontra-se um dos caminhos da viagem saramaguiana, que é a dos percursos vislumbrados através da palavra literária, como se ela funcionasse como o impulso necessário para remover os corpos do estado de inércia.

Chega-se, então, num ponto de viragem da crônica, isto é, a síntese que esse percurso digressivo atinge apropriando-se da "tinta de longe". Se a expressão-título manifesta-se como uma essência pertencente ao desconhecido, isso se torna motivação através do ato necessário do questionamento. Conforme já apontado anteriormente sobre a escritura saramaguiana, em sua pauta reiterada da indagação e do desassossego, no devaneio da crônica abre-se espaço para uma série de perguntas que visam a aproximar esse autor distante do leitor incógnito, uma vez que Saramago conclui que "também é bom fazer perguntas quando se sabe que não irão ter resposta. Porque depois delas se podem acrescentar outras, tão ociosas como as primeiras, tão impertinentes, tão capazes de consolação no retorno do silêncio que as vai receber." (SARAMAGO, 1996a, p. 118). No sabor drummondiano

dessa "Procura da poesia-pergunta", reside o destacamento pretendido que caracterizaria a paragem como etapa do processo rumo ao conhecimento. E pela apreensão da experiência, a se efetuar num tempo ulterior (ou suspensivo), o cronista leva em conta de que tudo que espacialmente se capta tem uma razão e uma projeção, da mesma forma que, historicamente, as ações humanas se vão conectando no decurso temporal.

Assim, com a palavra funcionando como valoração da experiência (passada ou projetada), pode-se apontar que a ideia de Nuno Júdice de que "uma narrativa de viagem pode ser descrita como uma relação do a-significante, isto é, o todo susceptível de se tornar significante." (JÚDICE, 1997, p. 622) funciona como artifício cronotópico do discurso saramaguiano. Isso se verifica, em sua "carta com tinta de longe", na absorção de uma série de expoentes, no intuito de representar um itinerário imaginado que ilustre ao leitor a sua tentativa de esquivar-se da estagnação, desembocando em sua imagem final:

Dobre o escrevente a sua mesa, (...) mude o papel em bandeira, e vá na travessia do deserto, nas três dimensões do cubo, aonde estão as pessoas e as perguntas que elas fazem. Então o recado se traduzirá, será toalha de pão e com ele nos agasalharemos do frio. Então se tornarão a contar as histórias que hoje dizemos impossíveis. E tudo (talvez sim, talvez sim) começará a ser explicado e entendido. (SARAMAGO, 1996a, p. 119).

Na ida ao outro que o cronista propõe a si encontra-se a conexão precisa para que novamente se ponha a andar, da mesma forma que também ocorre a sugestão ao leitor, para que também vá acumulando experiências e dispondo-se a efetuar a travessia da distância entre o espaço da viagem narrada e da sua própria viagem de fato. Como Júdice salienta, nesse movimento alternado de narrador e leitor, delineia-se "um *além* cuja transcendência se converte em substância através dessas imagens simbólicas, e cujo conhecimento fornece ao viajante os instrumentos para que, no fim da viagem, ele possa reconhecer o *aqui*." (JÚDICE, 1997, p. 624). É esse olhar distinto do pós-viagem - em que o "além" complementa o "aqui" - que José Saramago continuamente procura externar ao seu leitor, por meio de sugestões ou alegorias a serem trabalhadas na construção literária.

Se essa substância desenvolve-se em jogo lírico, maturando-se as palavras em estado de suspensão, isso também se pode verificar em lances ficcionais como

o produzido em "Moby Dick em Lisboa" (BV). Nesse caso, o além simbólico encontra-se amalgamado com um aqui real, estabelecendo-se um momento singular de paragem com ares de literatura fantástica. Para além do título de impacto, o cronista efetua toda uma preparação inicial de ambientação do leitor. Partindo de uma interação direta ("Lembram-se?"), Saramago sintetiza o contexto do romance evocado: "Moby Dick é aquela gigantesca baleia branca (...). É (dizem os exegetas autorizados da obra) uma encarnação do mal, sobre que se obstina, surdo a conselhos e razões, o ódio de Ahab." (SARAMAGO, 1996a, p. 73). E, na sequência, subverte o romance citado, pois a noção de movimento (tanto da baleia, quanto do navio Pequod), embora presente em boa parte da narrativa de Melville, é substituída por uma atmosfera de imobilidade e desesperança.

Dessa forma, dispõe-se um dos mais poderosos personagens literários no momento do término de sua vida, atestando: "Pois Moby Dick veio a Lisboa. Vinda do vasto Atlântico, apareceu ao largo, numa manhã enevoadas, doente, ferida de morte, talvez perdida entre desencontradas correntes." (idem, ibidem). No contraponto ficção-realidade, José Saramago tende a produzir o barthesiano "efeito de real" calcado numa imaginação racionalizada, no sentido de compreender, pelo desenvolvimento da outra lógica criada, uma outra forma de visualizar as relações humanas e sociais. Conforme observado pelo crítico francês: "Em todo lugar onde houver espera, há transferência: dependo de uma presença que se divide, e custa a aparecer." (BARTHES, 1981, p. 96), de modo que, diante do cetáceo simbólico, o cronista busca realizar uma suspensão-projeção dessa existência, como se no encerramento da viagem de Moby Dick estivesse contida uma revelação. O caminho até essa epifania passa pela degradação do personagem:

Virou para a cidade os olhos frios e redondos, e o seu pequeno cérebro registou difusamente a ondulação das colinas, que tomou por enormes vagas carregadas de corais soltos. Receou-se do grande temporal e quis voltar atrás, mas a maré, que enchia, empurrava-a para dentro do estuário. (...) Começava o funeral do gigante. (SARAMAGO, 1996a, p. 73).

Na paragem delineada, efetua-se uma revisão da anterior grandiosidade e atual desmantelamento¹⁰⁶. Com isso, a entidade imaginativa do cronista insere, num

¹⁰⁶ Na obra saramaguiana, existem vários Golias que acabam por fenecer: haveria a memória do chefe inescrupuloso de "A máquina" (BV), envelhecido e dependendo de aparelhos para sobreviver; o

espaço referencial visível, algo para romper com a aparente linearidade do cotidiano, tornando a baleia um cronotopo efetivo da associação de um tempo imprevisto (por amparar-se no eco da narrativa melvillianiana) com um espaço em imobilidade (que é Lisboa estagnada diante do ser monstruoso). Isso se amplia na continuação, uma vez que o personagem é emoldurado por aqueles expoentes preditivos, classificados por Barthes como "pormenores inúteis" (BARTHES, 1988, p. 159), mas que, na verdade, são acionados na construção textual para proporcionar um atestado de conexão com o real. No caso da crônica, são os automóveis margeando o rio, os binóculos focando o animal, as gaivotas ansiosas pela "era de abundância" e os pescadores olhando "envergonhados aquela espécie de ilha flutuante que resfolgava a espaços" (SARAMAGO, 1996a, p. 73), tudo isso constitui-se como uma estratégia narrativa de situar o leitor no espaço pretendido.

Diante do cenário construído da baleia desfalecendo Tejo adentro, o cronista Saramago produz um movimento distinto do jogo ficcional de passagem feito em "Um azul para Marte". Partindo das duas vias centrais decorrentes da problemática da viagem, segundo conceituação de Maria Alzira Seixo, nota-se que a passagem faz com que a ênfase da organização poética da viagem recaia na junção de viagem e movimento, ao passo que a paragem

concretiza-se de preferência na mensurabilidade concreta dos percursos, e articula-se com uma dimensão imanente da contingência, não de todo evacuada do seu possível alcance ou determinação simbólicos e providencialistas, mas assegura-se da espacialização básica que a viagem inspira, enquanto determinação objectual e corpórea de mutações, diferenças, discreções e imponderabilidades. (SEIXO, 1998, p. 37)

Se na crônica marciana, o deslocamento ao planeta só se realiza como pretexto à necessidade de ir e voltar, isto é, de trazer no regresso uma nova forma de relacionar-se com o outro, em "Moby Dick em Lisboa" - assim como ocorreria em "O lagarto" (BV) e, numa proporção menor, na segunda parte de "Apólogo da vaca lutadora" (BV) -, verifica-se a criação de um espaço paralelo e suspenso, próprio ao desenvolvimento de alegorias, mas em que se inoculam intromissões da lógica real.

homem (reflexo de Salazar) que cai, vencido pelo caruncho, no conto "Cadeira", em *Objecto quase*; os latifundiários de *Levantado do chão* (Lamberto, Umberto, Alberto...), perdendo-se na voz popular que, aos poucos, se firma; a estátua do comendador em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, que perde seu poder de atemorizar, devido a seu fogo falhado; o senhor, em *Caim*, tendo seu particular projeto de humanidade malogrado pelo réprobo.

Assim, ao jogo narrativo do cetáceo literário no cais de Lisboa, soma-se a representação concreta que seria o grotesco espetáculo de uma baleia em encalhe iminente, em meio aos "dejectos de um milhão de seres humanos" da cidade, ocorrendo ambas as faces em alternância: "Se a baleia não fosse um animal certamente obtuso e sem memória, viria agora à rede do estilo a lembrança dos grandes e abertos mares por onde navegara no tempo da sua robustez. Mas o corpo meio afundado desagregava-se" (SARAMAGO, 1996a, p. 74). Com a mudança da imponente e temida Moby Dick em "massa fétida que invadia tudo", finda-se o efeito sinestésico que Saramago intenta produzir dessa composição mista de suspensão e realidade. O que se apresenta como desfecho do enredo sintetizado na crônica é um jogo de vozes, que, inicialmente, toma Lisboa em panorama:

A cidade, nessa noite, conversou muito. No dia seguinte, os jornais afirmaram que a baleia seria queimada. Não o foi. Rebocaram-na para o largo e desfizeram-na em bocados. Vivera o seu tempo, e acabara de triste maneira, degradada, como um simples ouriço que a ressaca vai rolando na praia. (idem, ibidem).

Como forma de transformar a energia potencial, acumulada pela carga simbólica apresentada, em energia cinética, de modo a recomeçar o movimento com o leitor, Saramago lança uma pergunta retórica que encerra a história com ares fantásticos: "Que estranho caso ou presságio trouxe aqui de tão longe este animal? Por que veio Moby Dick, entre duas náuseas, morrer a Lisboa? Quem me dirá porquê?" (idem, ibidem). E assim, por meio de um instantâneo narrativo, o cronista acaba por transfigurar um espaço real, inserindo nele um elemento de instabilidade e ruptura, mesmo que de natureza alegórica. Mikhail Bakhtin, diante do espaço físico amalgamado ao indivíduo nele integrado, aponta que "o acontecimento histórico constituído de recordações abstratas não é inteligível (não é visível) se não está localizado num espaço onde está gravada a *necessidade* de sua realização num *tempo* e num *lugar determinados*." (BAKHTIN, 1997, p. 258). Embora o teórico russo, por reportar-se a Goethe, enfatize a valoração estética da transposição do espaço e do tempo reais para a narrativa, o que José Saramago tende a realizar em sua obra é extrair a existência que se insinua em cada instante e que carrega consigo um gérmen de mudança para uma maior compreensão humana.

No caso de Moby Dick, bem como na "carta", percebe-se que essa compreensão se dá como uma decorrência da ampliação da visão para abarcar o

outro. Seria a baleia degradada, seria o cronista-escrevente que se dirige em divagações ao leitor e seria, também, Angola e Moçambique em processo de independência, conforme apregoados nas crônicas "Com todas as forças" (AP) e "Moçambique, viva!" (AP). Nelas se apresenta o jogo político instituído como paragem, isto é, a partir da evocação desses países africanos e de sua projeção no contexto do PREC, José Saramago procura estabelecer uma conexão com Portugal, visando a criar não um deslocamento, mas sim um espelhamento. Isso coaduna-se com a leitura de Maria Alzira Seixo de margem e de entidade perceptiva, reportando-se à estética de Derrida:

O outro não é exactamente um corpo, *mas a visão do seu princípio, a percepção pelo olhar do limiar de uma entidade diferente*, ao cabo de um terreno que se atravessa, ou de uma extensão que o olhar interroga, que pode chamar-se mar, ou continente, ou ainda grupo humano, e cujo ponto de vista, ou busca de termo, podemos designar por margem. (SEIXO, 1998, p. 24, *grifos nossos*).

O processo que Saramago realiza, na primeira das crônicas mencionadas, direciona-se para essa noção de olhar para além da margem, declarando: "Falemos primeiro do vizinho distante, para depois falarmos do vizinho que do coração está próximo." (SARAMAGO, 1990, p. 268). Se, inicialmente, faz-se um enaltecimento do movimento de libertação do Quênia e da figura de um de seus líderes, Jomo Kenyatta, isso tende a funcionar como exemplificação histórica para os movimentos políticos de Angola ao longo das décadas de 60, culminando em sua independência em 11 de novembro de 1975¹⁰⁷. O cronista-jornalista expõe seus apontamentos num misto de objetividade (visando a uma persuasão do leitor pelos fatos) com subjetividade (formulando-os com volteios verbais destinados a encetar o raciocínio de um modo fluido), e assim, como alguém empenhado no Processo Revolucionário português, aponta que "Angola é para nós uma inquietação profunda, um grave temor, não por uma guerra que venha a ser nossa, mas por um desastre que possa ser seu." (idem, *ibidem*). Com esse cenário posto, José Saramago efetua um lance

107 Três eram os movimentos que lutavam pela independência de Angola, e combatiam entre si pela força política: de inclinação socialista, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA); e de inclinação anticomunista, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), uma dissidência da FNLA. Os embates que contaram com ajuda de outros Estados e financiadores de suporte ideológico e, principalmente, militar, culminaram numa grande instabilidade interna, deflagrando a Guerra Civil Angolana, após a independência. (cf. AUGUSTO, 2011, p. 37).

já apontado como recorrente em sua escritura: o valor que as palavras assumem e o ato que as confirma. Tomando como palavra-mote a expressão de Kenyatta "Harambee", significando "atuemos juntos", o cronista dirige-se tanto aos angolanos, em evocação, quanto aos próprios portugueses, em exortação.

Para os primeiros, diante da instabilidade política de Angola, com os embates internos entre os três movimentos libertários, Saramago busca um tom conciliador, destinado a sugerir uma efetiva proximidade das partes envolvidas, com o foco na esfera coletiva:

Todos sabem que uma guerra civil seria um golpe terrível, que a independência se veria adiada e comprometida enquanto as potências disputariam o bolo. (...) Porém, as palavras são ditas, mas não parece que entendidas. Angola pode viver se não viver contra si própria, se não se autodevorar. Futuro, independência, integridade são palavras e projectos. Têm de ser obra, trabalho, criação, e uma vontade que a nada vire o rosto. (idem, p. 269).

Por certo que essa fala, em boa parte, instaura-se como artifício retórico, uma vez que não se destina unicamente ao povo e aos combatentes angolanos, mas antes estabelece-se como pretexto para enfatizar a necessidade do engajamento social português. A distante Angola é, então, conectada a Portugal num sentido histórico, desvencilhando-se do espaço geográfico, de modo a evidenciar a transformação política percebida em ambos os países, bem como as armadilhas enredadas de palavras e ações. Por isso que a intenção central do cronista é unir as "forças" angolanas às portuguesas como duas faces interacionais, enfatizando o papel destinado a cada uma. Se há um enfoque em Angola, é no sentido de torná-la uma espécie de duplo homogêneo de Portugal, visando a desestabilizar a inércia que, para o cronista, ameaça a Revolução portuguesa:

Mas também isso são palavras apenas se não tomarmos estas lições para nós, aqui em Portugal. (...) Cá de longe não faltaria pretensão para dar conselhos. Bom é que tenhamos a decisão de começar por experimentá-los em nossa própria vida. *Harambee!*, como diria Jomo Kenyatta. Actuemos juntos, nós em Portugal, vocês em Angola. Com todas as forças. (idem, ibidem).¹⁰⁸

108 Em crônica publicada em 12 de novembro de 1975, intitulada "O inútil reconhecimento" (AP), José Saramago critica o posicionamento do VI Governo Provisório frente à independência de Angola: "Perdemos o segundo final de uma decisão que nos resgataria de ambiguidade e hesitações. Em vez deste resgate, criámos com as nossas mãos (...) um vazio político" (SARAMAGO, 1990, p. 365).

Para além de Angola como espelho português, no sentido de reconhecê-la como um sujeito outro independente, com o qual busca manter uma relação de identidade compartilhada, Saramago produz na crônica subsequente, intitulada "Moçambique, viva!", uma exaltação à independência desse país africano¹⁰⁹. Em ambas, o discurso apregoadado é o de um ausente-presente, conforme Barthes estabelece: "Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência, situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário." (BARTHES, 1981, p. 29). Dessa forma, o cronista reconstrói o espaço social português, a partir da projeção e correspondência do espaço angolano ou, no caso ora analisado, moçambicano.

O tom utilizado nessa segunda crônica é muito mais passional do que na primeira, como se a separação geográfica e os embates históricos se tornassem elementos de evocação necessários para o efetivo envolvimento na nova fase da vida moçambicana e portuguesa. Se, inicialmente, Saramago postula que Moçambique é um país rico, tanto em riquezas naturais, quanto na energia que do seu povo emana, seria para principiar o seu processo ilustrativo, pois diante da exuberância africana, o cronista define-se:

Não é melancolia do colonizador despojado, nem despeito de dominador vencido (...) Esta melancolia é a de um país muito antigo, velho de oitocentos difíceis anos, perante o espectáculo de uma terra novíssima, a que não faltam cicatrizes, é verdade, e profundas, mas que se levanta com um vigor adolescente. (SARAMAGO, 1990, p. 270).

Nesse exercício retórico, há o delinear da voz do cronista como uma conjugação do todo português, ao mesmo tempo em que se busca uma associação com a pujante coletividade moçambicana. Revelam-se, então, ambos os países como entidades-força, sendo que o segundo torna-se dínamo revolucionário e inspiração para o primeiro. Com isso, José Saramago propicia um ambiente de espera, no sentido de visualizar na efervescência do outro uma oportunidade para a sua própria ebulição, tendo como caminho possível para esse salto iminente o deslocamento evocado. Se com Angola o cronista mantinha-se mais sóbrio, devido à ameaça da guerra civil, com Moçambique abre-se uma esperança em franca expansão, anunciada desde o título: "viva esse gosto do trabalho que se adivinha

109 A crônica foi publicada em 25 de junho de 1975, mesmo dia da Independência de Moçambique.

para além dos discursos e das proclamações, viva esse sentido prático, esse saber ir direito à raiz das coisas, não para especular sobre elas, mas para resolver o que tem de ser resolvido." (idem, ibidem). Essa ênfase aplicada também como autoprojeção - similar à utilizada na evocação final feita aos hippies em "Hip, hip, hippies!" (DMO) - direciona-se para a ideia de que o trajeto necessário a ser feito é o do engajamento real tanto com o espaço ao qual pertence, quanto com a história que o compõe. Isso também se produziria em *Levantado do chão*, na relação telúrica do homem com a terra, da mesma forma que também se correlaciona a situação da luta armada pela defesa do lugar nativo. No romance, o cenário campesino do Alentejo recebe e monta os embates entre os lavradores e a polícia, defensora dos latifundiários; na crônica, ocorre a visão da paisagem moçambicana como local carregado das memórias da Guerra do Ultramar:

Lamentemos os que morreram, os vossos e os nossos. Lamentemos mais os nossos porque morreram no lugar errado. Sim, no lugar errado. Quem dos vossos morreu, morreu pela pátria que nascia. Os nossos morreram a defender o que desta pátria não era, morreram a defender o colonialismo, colonizados eles próprios, e enganados. Talvez não consigamos nunca curar-nos deste remorso. Talvez mesmo devamos recusar curar-nos para que saibamos sempre o que devemos defender e o que devemos combater. (idem, p.p. 270-271).

Assim como o poema pessoano "O menino de sua mãe", também Saramago faz sua crítica às "malhas que o Império tece" (PESSOA, 1983, p. 80), mas aqui o cronista relaciona-se com o conceito benjaminiano do *Zachor!*, apontando-se que as ações tomadas no domínio colonial português devem manter-se visíveis, para que mais fortemente se sustentem as novas políticas revolucionárias, não somente no recém-independente Moçambique, mas sobretudo no Portugal em processo de reafirmação da sua identidade. É nesse sentido que se encerra a crônica, contrapondo-se os dois espaços e conectando-os numa esperança de futuro: "Reconhecer-vos independentes, deixa-nos a nós mais livres, mas apenas mais livres para a nossa própria vida. (...) O trabalho está todo à espera." (SARAMAGO, 1990, p. 271). Nesse chamado final encontra-se a projeção que acompanha a escritura de José Saramago, que é a do caminho possível e pressentido, em que o lugar em que se está inserido adquire grande *status* simbólico, pois nele confluem e se insinuam os fatos históricos que o formaram e é dele que se produzirá o movimento de descoberta e travessia.

Seja como deslocamento, seja como suspensão, a escritura saramaguiana encontra-se alicerçada sobre a estética da travessia. Isso se verifica, nas crônicas, como essa contínua manifestação de *homo viator* que transita pelos mundos, neles reside temporariamente para absorvê-los e propõe novas visões para novos percursos. O processo viático de Saramago, em sua dupla constituição (de passagem e de paragem), ampara-se na ideia da inconclusibilidade, conforme encontrada, também, nas formulações de Maria Alzira Seixo:

Se a viagem corresponde, como até aqui tem vindo a ser sugerido, a um movimento essencial de indagação, é importante reconhecermos que não há respostas que indiquem o seu termo, e que um ponto de chegada é sempre um novo ponto de partida, ou de retorno, e que justamente um regresso não é nunca uma viagem ao contrário, nem sequer o complemento, ou excesso, da viagem de ida (SEIXO, 1998, p. 34).

Esse processo de recomeço, ligando-se uma dilatação espacial a uma noção de unidade indissolúvel e em perpétua ampliação, também estaria presente no final de *Viagem a Portugal*, com o seu "O viajante volta já." (SARAMAGO, 1997b, p. 387), mostrando-se como a abordagem saramaguiana do indivíduo em processo de construção. E isso ocorre, em especial, devido à conexão estabelecida por José Saramago com o mundo, tornando-o não apenas uma paisagem abstrata e descontínua, mas revelando-o em sua face visível e singular. Dessa forma, no acontecimento observado pelo artista (de um deslocamento por Portugal, a Marte ou à França, ou então na evocação da terra portuguesa ou africana), encontra-se a maneira do cronista de elevar um espaço à categoria de parte integrante e cronotópica do mundo, correlacionando a geografia e a história dele formadores e dele consequentes.

4.3. A crônica atômica: eu à roda de mim mesmo

A última etapa da viagem, após a junção estabelecida do tempo e do espaço, dá-se na esfera da existência, isto é, nas crônicas de José Saramago desenvolvidas como estratégias de agregação e internalização dos elementos exteriores na composição do indivíduo, como se, após o estabelecimento de mônadas e cronotopos captados, fosse necessário sintetizá-los na "difícilíssima e perigosíssima

viagem de si a si mesmo"¹¹⁰. Isso perpassa, continuamente, a visão saramaguiana, tanto como ficcionista - com seus personagens em busca de identidade: Tertuliano e seu duplo; os resquícios de humanidade no grupo cego da mulher do médico; Jesus no processo de seu embate interior sagrado e humano -, quanto como cidadão, cuja preocupação contínua e ininterrupta é pôr em xeque o homem como um ser composto de egoísmo e indiferença pelo outro.

O caminho encontrado por Saramago para que se realize tal percurso passa pela questão de um autoconhecimento, pois, conforme ele próprio salienta: "A amnésia é ruim para as pessoas e também para as sociedades. Temos de saber quem somos para viver com consciência de estar vivos. Continuamos perguntando e procurando." (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 159). Torna-se, com isso, um novo Diógenes, com essa indagação ativa que se torna prenúncio da busca incessante rumo ao ser humano. Em complementação, essa inclinação ontológica de José Saramago aproxima-se do existencialismo, difundida por pensadores como Jean-Paul Sartre que, em texto intitulado "O existencialismo é um humanismo", afirmaria que tal corrente filosófica

não pode ser [considerada] como uma filosofia do quietismo, visto que define o homem pela ação; nem como uma descrição pessimista do homem: não há doutrina mais otimista, visto que o destino do homem está nas suas mãos; nem como uma tentativa para desencorajar o homem de agir, visto que lhe diz que não há esperança senão na sua ação, e que a única coisa que permite ao homem viver é o ato. (SARTRE, 1973, p. 21).

Similar ao filósofo francês, Saramago define seu panorama da existência humana como uma junção da esperança com o ato. Em suas crônicas, dotadas de uma linguagem de aparente leveza e objetividade, a mensagem reiteradamente enunciada é a da renúncia ao "quietismo", da transposição da palavra (como elemento propulsor, mas não final) em ação, promovendo-se uma mudança, como um desassossego destinado ao leitor.

Essa noção de existência em trânsito e mutação perpassa, na obra cronística saramaguiana, uma vasta gama de abordagens (já analisadas em seções e capítulos anteriores): são os ecos da tradição cultural que ressoam e ressignificam

110 Verso extraído do poema de Carlos Drummond de Andrade "O homem; as viagens" (ANDRADE, 2009, vol. 2, p.p. 159-160). Nele, há a problematização do anseio do homem em viajar pelo espaço sideral (Lua, Marte, Júpiter, Sol e além) como a eterna inquietude humana, sendo que o movimento contrário, de conhecer-se a si mesmo, demandaria muito mais esforços.

no presente do cronista; é a captação do momento fugidio e sua transladação, e tentativa de retenção, em linguagem literária; são as problematizações diversas sobre o destino do homem e da sociedade, no processo sempiterno de ajustar-se ao outro para afirmar-se a si. E tudo isso converge naquilo que seria, na visão de José Manuel Mendes, "a visão mais poética e mais dura da realidade que somos, numa perspectiva modificante e humanizadora." (MENDES, 1975, p. 225). É o que se verifica, a título de exemplo, em "Um encontro na praia" (DMO), com o "diálogo" ocorrido entre o cronista e um chimpanzé, no qual, de mãos dadas com o animal, Saramago tenta transmitir o que é a humanidade: "Falo dos homens em geral, do mundo, da paz e da guerra, do amor e das suas vontades, das flores e das searas, do trabalho e do sonho (...). E quando não tenho mais nada que dizer, falo de mim. E então repito tudo quanto tinha dito antes." (SARAMAGO, 1997a, p.p. 122-123). No rol de ações humanas citadas, e do espelhamento da esfera geral no componente individual, encontra-se a tradução do elemento humano na ações diversas de interação que o constituem enquanto tal. Unindo o abstrato ao concreto, o eu ao outro (e ao todo), as crônicas saramaguianas efetuam-se como espaços de transição, nos quais se sobressai o papel do indivíduo como figura inconclusiva. A partir da definição formulada por Paulo Bezerra, em nota à sua tradução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, o indivíduo, para Bakhtin, apresenta-se como

um ser situado em uma fronteira, em um limiar em que interage com o outro, de quem recebe muitos adendos à sua personalidade e à sua consciência e a quem ele também transmite adendos similares. É o indivíduo em convívio, entre uma multiplicidade de consciências, o indivíduo em processo de construção dialógica. (BEZERRA In: BAKHTIN, 2010a, p.p. 321-322).

O desenvolvimento desse processo, em se tratando da escritura de José Saramago, produz-se em torno de dois eixos principais: o Eu como elemento coletivo e o Eu como parcela individual. A divisão não obedece a esquemas delimitadores, antes sugere uma espiral que ora se amplia, ora se contrai, buscando um dinamismo entre o exterior e o interior. Assim, no primeiro item, o que se verifica é um convite ao leitor de partilhar de uma visão do todo, isto é, da sociedade/humanidade captada pelo cronista, efetuando-se um apagamento de fronteiras e a procura por uma identidade ampliada.

Como primeira exemplificação desse movimento, a partir da crônica "Donde somos nós?" (AP), pode-se perceber que a pergunta-título funciona, precisamente, como esse alçar-se à esfera coletiva. Publicada em 02 de junho de 1975, já no contexto das tensões crescentes (internas e externas) do Verão Quente e do destino de Portugal e do PREC, Saramago levanta a questão da vinculação portuguesa a algum conjunto internacional. Assim, sugerindo opiniões diversas, o cronista lista as possibilidades de "pertencimento" português: Europa, Terceiro Mundo, Mundo Africano, Atlântico, Comunidade de Língua (cf. SARAMAGO, 1990, p.p. 246-247). Nessa miríade (toda ela refletida, de alguma forma, nas deambulações narrativas da *Jangada de pedra*) encontra-se o ponto de partida para a construção verbal saramaguiana de persuasão por meio da exemplificação. Se foram apresentados os caminhos para o destino português, o cronista, como analisador dos fatos e dos cenários deles decorrentes, disporá os meandros de cada um dos discursos produzidos em cada item:

A escrituração de qualquer daquelas certidões poderia ser explicada. Diz que somos da Europa quem da Europa só pensa colher os benefícios de um capitalismo que disfarça a avidez sob o açúcar da social-democracia. Diz que somos do Terceiro Mundo quem se receia de sermos como a panela de barro entre duas panelas de ferro e supõe que a simples declaração nos protege. Diz que somos do Mundo Africano quem ainda não contou as Áfricas que há em África. Diz que pertencemos ao Atlântico quem se preocupa com a dureza da panela de ferro deste lado. Quanto à Comunidade de Língua, ainda é para alguns a saudade de um Império que não houve. (idem, p. 247).

Nos expoentes conceptistas do *enumeratio* e do paralelismo, similar ao que se encontraria, por exemplo, na *Arte de furtar* ou nos sermões vieirianos, José Saramago estabelece os diferentes discursos de inserção do português no mundo. Em todos, com exceção da utopia imperialista do último, institui-se uma espécie de depreciação própria, num temor de afirmar-se categoricamente, ao que o cronista, como analista dessas falas, contrapõe-se pela subversão dessa síndrome da "panela de barro". Nesse sentido, conforme apregoado por Sartre, a essência humana (como elemento inato e determinista) só se constituiria após a existência, isto é, "o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define." (SARTRE, 1973, p. 12). Dessa forma, o ser português, que ainda estava num "processo revolucionário em curso", é defendido pelo cronista Saramago

tanto como uma entidade coletiva em construção da identidade, quanto como os indivíduos em si, compondo as partes desse todo consciente do papel social a ser desempenhado. O caminho apontado é o da transmutação do discurso em ação, ou da palavra em ato, algo alcançado, na visão do cronista, pela atitude do contínuo questionamento, pois, na própria crônica se manifesta: "Não nos embalemos, pois, com as grandes palavras, antes as devemos tomar em seu sentido mais particular, para que não caiamos em generalizações que são ratoeiras para o entendimento." (SARAMAGO, 1990, p. 247). Por certo que, nas crônicas políticas de 1975, o caráter engajado impõe-se de modo mais proeminente, mas a preocupação saramaguiana de revelar o homem como o detentor da capacidade de indignar-se (assim como de efabular) espraia-se por toda sua obra, fazendo com que tanto a voz narrativa, quanto os personagens envolvam-se numa busca de uma definição cada vez mais precisa (mas mesmo assim, nunca conclusiva) de sua afirmação enquanto indivíduo em sociedade.

Aparece, então, como tentativa retórica de resposta à pergunta-título, partindo de "um daqueles espíritos ecuménicos", que o lugar de Portugal seria simplesmente o Mundo. Mas isso configura-se como um lance de antecipação, pois o caminho escolhido por Saramago, e a sua própria resposta, é de que o povo português pertenceria, na verdade, "ao mundo de quantos lutam pela democracia, pelo socialismo - e é por isso que não podemos escolher. A escolha está feita. Quanto aos parceiros de caminhada, são os que prosseguem o mesmo objectivo, onde quer que geograficamente se situem." (idem, *ibidem*, *grifos nossos*).

Na aproximação aqui encetada da visão saramaguiana com o existencialismo sartriano, pode-se efetuar um apontamento com relação à questão da escolha. José Saramago, ao afirmar que não se pode escolher o caminho, procura evidenciar que as vontades particulares apagam-se em virtude da necessidade maior da esfera coletiva. Da mesma forma, mas sem tal ênfase afirmativa, Jean-Paul Sartre postularia que "quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens." (SARTRE, 1973, p. 12). O movimento empreendido, tanto pelo cronista, quanto pelo filósofo, é de que a imagem do indivíduo constitui-se na medida em que se amplia o espaço da visão sobre o outro (e pertencente ao outro). Assim, na utilização do "nós" no título da

crônica, bem como na contínua evocação da coletividade, apresenta-se a fusão necessário para se atingir o seu futuro socialista¹¹¹.

Com isso, Saramago encerra a crônica com uma nota de afirmação de seu lugar: "Somos um país do Mundo Novo que se constrói, com muito trabalho, com muito sacrifício e uma energia que a nada pode ceder. Não tenhamos medo da palavra: há um internacionalismo a confirmar, e esse é dos trabalhadores. É aí que estão os nossos aliados." (SARAMAGO, 1990, p. 248). Embora configurando-se como um espaço abstrato, utópico, esse Mundo Novo projetado mostra que José Saramago traz como bandeira a marcha compacta da vontade de um povo, como também seria evocada na cena final de *Levantado do chão* ou nas manifestações silenciosas de *Ensaio sobre a lucidez*.

Se, por um lado, o cronista anuncia esse Eu coletivo que se afirma e se define na busca constante por um destino comum, por outro, Saramago estabelece-se como espectador crítico dessa entidade disposta no cenário do mundo. Antes da esperança socialista declarada de boa parte dos *Apontamentos*, a ideia de uma pluralidade em processo de integração apareceria em crônicas como "O grande teatro do mundo" (DL) ou "Nós, portugueses" (DMO).¹¹² Em todas elas sobressai-se uma voz narrativa que se constitui ativamente, no sentido que Bakhtin apresentaria, reportando-se a Dostoiévski, de que

o autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter dialógico especial. Uma coisa é o ativismo em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo em relação à consciência viva e isônoma do outro. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda, etc., ou seja, esse ativismo dialógico não é menos ativo que o ativismo que conclui, coisifica, explica por via causal, torna inanimada e abafa a voz do outro com argumentos desprovidos de sentido. (BAKHTIN, 2010, p. 320, sublinhados nossos).

111 Vale ressaltar que Saramago reiteradamente evoca, nas crônicas do *Diário de Lisboa* e do *Diário de Notícias*, a imagem coletiva de Povo (muitas vezes com a maiúscula) e inclui-se como um possível porta-voz, no intuito de direcionar o leitor a uma escolha alinhada às diretrizes delineadas pelo Movimento das Forças Armadas, pela figura de Vasco Gonçalves ou do Partido Comunista Português. Um outro elemento, contemplado na crônica analisada, é a figura dos povos estrangeiros, geralmente aparecendo como uma entidade separada dos governos que os representam, conforme observável também, por exemplo, em "Não é o povo brasileiro" (AP).

112 Optou-se, na análise do eixo do Eu coletivo, por efetuar o caminho cronológico reverso das crônicas, para evidenciar-se os elementos que perdurariam (a procura pela união com o outro, a descoberta de um caminho em comum, os entraves ocorridos na elevação de uma individualidade) e enfatizar-se a origem política presente nessa abordagem.

Embora mais fortemente perceptível nos romances, com seus personagens funcionando como vozes postas em interação na busca por definir-se, por meio de um embate de consciências, nas crônicas, o "ativismo dialógico" mostra-se na contínua formação de uma visão questionadora e não unitária, que usa outros discursos para pô-los a claro, tencionando achar caminhos possíveis para a realização do ser português. Por certo que sua inclinação política tende a escolher determinados discursos e a atacar incisivamente outros, mas o processo de conscientização em que Saramago se empenha é formulado sob a égide da contemplação e compreensão do outro.

Isso se verifica, em "O grande teatro do mundo", na medida em que o diálogo estabelecido com o leitor transitará numa esfera mundial, buscando uma identidade que conecte todos os homens e à qual eles se poderiam reportar. Dois caminhos paralelos são, assim, traçados pelo cronista: o primeiro funciona como o enredamento, no sentido de ilustrar sua intenção com a metáfora teatral; o segundo institui-se como a estocada crítica direcionada à ausência de humanidade, pressentida em acontecimentos através do mundo. Referindo-se ao recurso teatral das ações simultâneas em cena, Saramago sugere a imagem do mundo como esse palco, nos qual os atores estariam (ou não) em articulação com outros atores. Mesmo confessando a não originalidade de sua associação - lance retórico também utilizado em "A vida é uma grande violência" (DMO) -, o cronista aponta para esse *mise en scène* das interações entre indivíduos: "Este modo de ser do mundo é o responsável pela multidão de misantropos que arrastarão a vida numa áspera derrota, recusando-se a ser peso na balança e cúmplices no absurdo." (SARAMAGO, 1990, p. 67). Há, nessa alegoria mundo-palco, bem como nas pessoas (atores) postas em monólogo, a ideia de uma insularidade da existência, uma das tônicas do pessimismo saramaguiano presente em *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* ou *O homem duplicado*.

A extração dessa visão exterior, e sua conclusão desesperançada, seria uma forma de aproximação do sonhador de devaneios cósmicos bachelardiano, o qual é "o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação. (...) O devaneio cósmico nos leva a viver num estado que bem se pode designar como *antepreceptivo*." (BACHELARD, 1996, p. 167, *grifos nossos*). O observador saramaguiano, misto de *homo viator* e *homo constructor* (como já apontado em 4.2.), formula-se, então, como um captador de existências subitamente

reveladas, seja em suas grandezas, seja em suas misérias humanas. Essa apreensão, contudo, efetua-se como primeira instância, pois Saramago busca desembocar tais visões numa prosa de refração, ou seja, numa linguagem que espelha o real (e os homens que o compõem), mas que o deforma para evidenciar aspectos fundamentais da sua composição e contradições, em especial no que concerne ao elemento intersubjetivo.

Tal movimento se efetua na percepção e defesa de uma ideia, produzindo-se, conforme Bakhtin observa sobre a obra de Dostoiévski, "a *representação* (ou melhor, a recriação) da ideia em *autodesenvolvimento* (inalienável do indivíduo)." (BAKHTIN, 2010, p. 319). Com isso, se há a visão do mundo como o teatro constituído de um grupo de atores em frágil conexão, o cronista a estabelece para expor o caminho subsequente, que é o da verificação e crítica dessa ideia no plano dos acontecimentos humanos, principalmente, em sua dimensão de contrastes:

O mundo é, evidentemente, um palco imenso de acções simultâneas, de que partem três homens à Lua, fortes de ciência e técnica, e onde centenas de outros homens se esforçam humildes por tomar lugar numa carruagem de metropolitano, num autocarro, num eléctrico, num simples táxi, se possível... (SARAMAGO, 1990, p. 68).

Da mesma forma que os transportes, Saramago traz a problemática das "cinquenta religiões", transmitindo discursos de paz e produzindo ações de guerra, bem como um irônico atestado das injustiças sociais ("Atente-se nos altíssimos e luxuosos edifícios de cujos terraços quaisquer honestos olhos distinguirão o vexame dos bairros de lata, agora cosmopolitamente rebaptizados como *bidonvilles*." (idem, *ibidem*)). Assim, na profusão dos exemplos em que se verificam os abismos hierárquicos que separam os indivíduos, o cronista político apresenta a tendência inacabável dos exemplos possíveis de ilustrar a ideia marxista da interação social como a perene luta de classes.

Chega-se, então, à confluência dos dois caminhos anteriormente citados, funcionando como um *maelstrom* agri-doce do cronista perceptivo, pois, absorvendo um vocabulário cenográfico, efetua uma análise das inclinações humanas ao apagamento da esfera coletiva, ou então, do outro. Diante do triste espetáculo, José Saramago apropria-se de um tom determinista, direcionando-se para o fato de que

o teatro do mundo é realmente grande e capaz de conter a multiplicação de todas as disformidades e injustiças, sobre a capa

pacificadora de uma resignação infinita que se exprime na desolada verificação de que o mundo já assim era quando nascemos, razão bastante boa para que aos olhos de muita gente assim deva continuar... (idem, p.p. 68-69).

Esse viés é incorporado ironicamente ao discurso saramaguiano para se sugerir uma ação oposta, ou seja, o caminho traçado pelo cronista acaba por funcionar como um adendo à fala sartriana: "Quer isto dizer que eu deva abandonar-me ao quietismo? Não. Antes de mais, devo ligar-me por um compromisso e agir depois segundo a velha fórmula 'para se atuar dispensa-se a esperança'". (SARTRE, 1973, p. 19). A ação de Saramago, instituída pela palavra indagadora (Bakhtin a chama de inoportuna), busca evidenciar ao leitor que é necessário vencer-se a si mesmo, despir-se do conformismo e buscar caminhos para confrontar dogmas, verdades inamovíveis e ordens direcionadas a privilegiar e manter a ideologia dominante. Essa seria a esperança construída, que não pode ficar restrita à esfera do abstrato, mas tornar-se concreta nas ações decorrentes dessa conscientização social. Nos romances e peças, isso se exemplificaria na presença de uma entidade superior e ditatorial que procura reger os destinos dos demais como: Elias e a diretoria dos franciscanos, em *A segunda vida de Francisco de Assis*; Jan van Leiden, em *In nome de Deus*; a figura imaterial do Centro, em *A caverna*; o governo conspirador, em *Ensaio sobre a lucidez*. Os caminhos possíveis de mudança, que se insinuariam nos destinos atribuídos a tais personagens (ainda que nem sempre no sentido de derrota), estariam refletidos, *mutatis mutandis*, no final da crônica "O grande teatro do mundo" precisamente pelo elemento da fusão do tom doce-amargo de José Saramago:

Em todo o caso, mesmo sem misantropia excessiva, haveremos de convir que o mundo assim organizado merecia bem que o pano caísse de vez. Universalmente. Tranquilizemo-nos, porém: o homem é o animal mais resistente da Terra, porque se nutre de um alimento invisível chamado esperança. (SARAMAGO, 1990, p. 69).

Assim sendo, no diálogo de Mr. Hyde e Dr. Jekyll aqui posto, transmite-se uma visão fatalista sobre o destino desse mal coletivo (como uma cegueira), bem como uma expectativa de compreensão e conexão do ser humano com o espaço e o

tempo social em que vive (como uma lucidez), constituindo-se a visão de Saramago num misto de pessimismo da inteligência e otimismo da vontade¹¹³.

Da projeção de revolução de "Donde somos nós?", passando pela sinuosa estrada da esperança/desesperança de "O grande teatro do mundo", volta-se a uma origem melancólica na crônica "Nós, portugueses", em que a busca pela definição da face coletiva é logo substituída pela constatação do imobilismo. O cronista logo inicialmente apresenta-se (a si e à sua nação) em termos taxativos: "Nós, portugueses, somos assim. Delegamos tudo." (SARAMAGO, 1997a, p. 159). Lembrando-se de que essa crônica foi publicada no final da década de 60, na roda do Estado Novo e dos princípios do marcelismo, nota-se que ela contraria qualquer discurso oficial ufanista, optando por revelar como destino do povo português não o advento do Quinto Império, mas sim a espera quimérica de uma ausência. José Saramago, usando o exemplo máximo do Desejado, destaca o problema, apontado por Eduardo Lourenço, de "sebastianizar" tudo (LOURENÇO, 1999, p. 134), isto é, projetar a uma entidade superior, como um braço de salvação, a tarefa de remover a inércia entranhada em todas as esferas, sociais e domésticas.

Visualizando isso na constituição do povo português, o cronista conecta a ideia mítica dessa vida imaginária na própria vida cotidiana, mas o faz para que tal nevoeiro se dissipe: "Nanja nós, que não reclamávamos nada. *Ficou-nos esta balda de contar que alguém nos apadrinhasse e nos desse uma carreira*. Dar exemplos seria repetir os manuais da história pátria. Dêmo-los por dados." (SARAMAGO, 1997a, p. 159, *grifos nossos*). Dessa forma, na crítica feita - inclusive indiretamente à inclinação da política salazarista para a atrofia do movimento -, José Saramago estabelece uma paradoxal índole lusitana, que olha em nostalgia seu passado glorioso e ousado, mas que não o vive no presente, projetando-o num devir em eterna espera.

Existe, nessa apresentação, um correlato com a visão sartriana sobre a existência humana como elemento coletivo em interação, na qual se postula que "há uma universalidade do homem; mas ela não é dada, é indefinidamente construída. Eu construo o universal escolhendo-me; construo-o compreendendo o projeto de qualquer outro homem, seja qual for a época." (SARTRE, 1973, p. 23). No caso de "Nós, portugueses", espécie de crônica-desabafo, a voz saramaguiana se constrói

113 Expressão extraída dos *Cadernos do Cárcere*, de Antonio Gramsci (GRAMSCI, 2006, p. 267, v. 2).

na flutuação típica do gênero, para abarcar um lado comum desse homem português, como projeção coletiva da índole individual. A compreensão do cronista transita, então, do eixo histórico de D. Sebastião para cenas triviais como a loteria da Santa Casa e a "fabulosa invenção do Totobola" (SARAMAGO, 1997a, p. 160), estas últimas descritas quase numa outra esfera mítica, com os sonhos de fortuna formulados e com os meios industriais produzidos¹¹⁴. Como elemento esclarecido - e visando-se esclarecedor - Saramago se vai instituindo como um observador contumaz e denunciador da "pasmaceira" lusitana, de modo a produzir uma construção do homem coletivo, por meio da palavra inoportuna, buscando um movimento a se produzir a partir da revelação da face estagnada desse povo. É o que se verifica, por exemplo, na exortação desenvolvida na sequência da crônica:

Há-de haver sempre quem nos proteja e defenda, quem tome conta de nós (...). Há-de haver sempre quem nos aconselhe leituras, filmes e peças de teatro. Quem nos explique minuciosamente (ou sem explicação nenhuma) como devemos pensar e quando, e se é hora de falar ou de estar calado. E se é de falar, forçoso é também que nos ensinem a articular as palavras, que nos lubrifiquem os queixos emperrados, que nos animem e incitem, porque somos tímidos e não gostamos de ser objecto da atenção e da curiosidade activa dos outros. (SARAMAGO, 1997a, p. 160).

Essa questão do "aprender" a falar, pensar e agir (a ser desenvolvida, também, em crônicas como "'Falem, com os demónios!'" (DL), "O outro pão para a boca" (DL) ou "O difícil civismo" (DL)) torna-se a estratégia de José Saramago de expor ao leitor a necessidade de uma consciência social e de interação. Se, nos romances e peças, os personagens se estabelecem sempre como entidades que só se descobrem enquanto indivíduos quando dialogam com os outros - Blimunda com Baltazar, Jesus com Deus e Pastor, Sr. José com o teto -, nas crônicas, esse deslocamento é feito entre o cronista e o leitor e procura encetar uma abertura, tanto à sua própria existência, por meio da exposição das ideias, argumentos e imagens que Saramago apresenta, quanto à existência do outro (leitor), que ele busca alcançar. Em "Natalmente crônica" (BV), por exemplo, essa contemplação da esfera

114 De modo altamente irônico, o cronista exclama: "Agora, sim. O português, sempre relutante, sempre relapso em presença das matemáticas, espremeu as meninges, refrescou os lobos cerebrais, e deu-se todo à tarefa gigantesca das duplas, triplas e múltiplas." (SARAMAGO, 1997a, p. 160). Similarmente aos procedimentos textuais da ironia pelo exagero feito nas *Farpas* ecianas, como quando nomeia como seus "candidatos gloriosos da pátria", nas eleições de 1871, o Dr. João das Regras e o Condestável D. Nuno Álvares Pereira (QUEIRÓS, 1946, vol. 1, p.p. 63-65), ou então na revelação da presença de Satanás nas crianças que choram na igreja (idem, p.p. 235-238).

do outro aparece no ato simbólico do cronista sentar-se à mesa com o leitor, declarando: "Saberei que malhas e nós tecem uma existência que não é a minha, esta que aqui ando a contar, e uma vez mais descobrirei, sempre com o mesmo espanto, que todas as vidas são extraordinárias, que todas são uma bela e terrível história." (SARAMAGO, 1996a, p. 97). Em "Nós, portugueses", por outro lado, tal diálogo não é produzido, formulando-se, em forma de síntese, somente a passividade depreendida da inércia do povo português:

Delegamos muito. Delegamos tudo. Com três batatas no prato, futebol aos domingos, e feriados que calhem em dia de semana (com ponte, se possível), temos o português feliz. Somos sóbrios, de gostos simples, brandos nos costumes e amigos do nosso amigo - que não sabemos bem quem seja. Temos a vocação da boa vida, de uma regalada vida que com pouco se contenta. (SARAMAGO, 1997a, p.p. 160-161).

No quietismo aqui entabulado, também reflexo do enclausuramento salazarista¹¹⁵, o cronista Saramago evidencia-se como voz contrária a esse processo de autossuspensão da existência, na medida em que continuamente se apregoaria que só há realidade na ação efetiva. Se haveria a greve dos trabalhadores rurais em *Levantado do chão*, a Revolta dos Marinheiros (dentre eles, o irmão de Lídia), em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou ainda o povo nas ruas em *Ensaio sobre a lucidez*, tudo isso funcionaria como ilustrações ficcionais para o anseio saramaguiano do valor do ato, pois, conforme apresenta Sartre, "o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais do que o conjunto dos seus atos, nada mais do que a sua vida." (SARTRE, 1973, p. 19). Assim, a formação do ser necessita do componente concreto de sua ação e isso só se produz na conexão do homem com o seu meio e com os demais indivíduos. Com uma desolação irônica, o cronista encerra essa visão pontuando a sua ação diante desse triste espetáculo: "*Que Deus nos abençoe - que de nós não virá mal ao mundo. Nem bem. Nós, portugueses, somos assim. E eu, que português sou, não sei se devo rir, se chorar.*" (SARAMAGO, 1997a, p. 161, *grifos nossos*).

115 Sobre a fusão ocorrida entre o ditador e seu povo, Filipe Luís, na reportagem "Salazar: O ditador infeliz", observa que "o seu génio foi o de fazer do culto da banalidade uma ideologia. (...) A estrutura mental de Salazar identifica-se com o nosso lado complexado, a pulga atrás da orelha, a mesquinhez, o eufemismo e o 'safanão'. Receia o sucesso, abomina o ruído, odeia a multidão e amordaça a cultura." (LUÍS, 2008, p.p. 20-21).

Há, na preocupação reiterada de José Saramago com o elemento coletivo português e com a projeção do indivíduo como parte sua constituinte, o desenvolvimento do eixo de ligação entre o eu e o outro, sendo que a existência humana só se verifica quando há uma real atuação dentro do "teatro do mundo". Seja com a nostalgia imóvel do passado, seja com a promessa da revolução, o discurso que o cronista apresenta vai ao encontro da sua busca pelo homem em sua plenitude, sendo que isso só se realiza quando ocorre uma fusão entre o Eu ampliado à esfera coletiva e o Eu revelado no interior do indivíduo. Esse duplo movimento é algo fluido e dialético, conforme apontado por Bachelard: "O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade." (BACHELARD, 2008, p. 221). O embate sugerido pelo pensador francês entre as esferas produz-se, nas crônicas saramaguianas, como uma descoberta (epifânica ou gradual) a ser compartilhada com o leitor e sobre o qual se intenta despertar uma sensibilidade ou criticidade - ainda que alicerçada na visão sociopolítica de Saramago.

Assim, para contrapor-se ao primeiro eixo analisado nessa seção, far-se-á uma leitura do Eu como parcela individual. O convite feito ao leitor, dessa vez, efetua-se no caminho para uma autocompreensão, como se, usando a terminologia bakhtiniana, o homem do limiar estivesse diante do espelho. Dentre as estratégias de ilustração para esse movimento de introspecção, José Saramago produz exercícios ensaísticos de digressão sobre a existência, tendo o leitor como interlocutor, ora ativo, ora apenas contemplativo. Nos exemplos apresentados, pode-se apontar essa gradação: na interação direta com o leitor em "A vida suspensa" (DMO), tornando-o personagem num enredo proposto pelo cronista; no ponto médio de "Vendem os deuses o que dão" (DMO), com a glosa do verso pessoano servindo de bússola ao leitor para guiá-lo na interpretação; e na autodivagação produzida em "'E agora, José?'" (BV), tornando o leitor um espectador do processo mental de conexão com os múltiplos Josés.

Como num jogo ficcional, Saramago principia a crônica "A vida suspensa" elaborando um cenário em que insere o leitor:

Imagine o leitor que, por obra e graça dessas drogas em que a química diariamente se desentranha, era posto no estado de vida

suspensa, quer dizer, de morte adiada. Estaria vivo, mas imóvel. Todas as funções do seu corpo baixariam ao zero, todas as necessidades estariam abolidas. Nem fome, nem sede, nem frio, nem calor. Nada. (SARAMAGO, 1997a, p. 113).

Similar aos romances, desenvolvidos como um tratamento racional dado a uma questão que se insinua (a cegueira, a morte, a identidade, a democracia), essa espécie de "antropologia da imaginação" (BACHELARD, 2008, p. 219) configura-se como a escritura saramaguiana do desassossego. Ao projetar tal ambiente num além-real, o cronista proporciona o deslocamento a um outro modo de compreensão, por direcionar um olhar devaneante, mas não necessariamente ilusório, de experimentação da existência humana em situações adversas. Seriam exemplos disso o pedido de socorro achado no lago do Rossio, em "Manuscrito encontrado numa garrafa" (DMO), a viagem a Marte, ou então esse processo de ausência de si, em que Saramago acrescenta o *catch*: "Retiraram-no do mundo, deixando-o cá ficar. Ninguém chora por si, porque está vivo. Nada há que o atormente. Nada. *Excepto o pensamento.*" (SARAMAGO, 1997a, p. 113, *grifos nossos*). No tom peremptório estabelecido, reside esse palco privado que é o homem encerrado consigo mesmo, formulado aqui como exemplo indireto da dicotomia ser x nada, isto é, ao nada exterior, explode a totalidade do ser interior. É nesse sentido que o cronista dá um passo adiante e sugere que "se o leitor é inteligente (todo o leitor é, por definição, inteligente) descobre que tem ali uma ótima oportunidade de, através do puro pensamento, chegar sabemos lá a que alturas ou iluminações." (idem, p. 114).

Uma vez que José Saramago, na esteira de Almeida Garrett, mantém uma bússola constante em sua cartografia digressiva, toda a crônica se vai orquestrando em redor desse leitor e do convite a enclausurar-se em seu interior, destacado do mundo externo. O cronista sugere a grandiosidade do ato do todo pensar, mas tal ação descrita já traz em si um gérmen do desassossego, pois, conforme Bachelard aponta em seu "Devaneio e cosmos", "viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. O ser é aqui de tal modo sensível que uma palavra o agita." (BACHELARD, 2008, p. 223). Se a escritura de Saramago traz consigo o postulado do inconcluso, da palavra em deslocamento, os seres por ele evocados também possuirão tal direção. Dessa forma, o "indivíduo inquieto" - atenda ele pelo nome de

Cipriano Algor, Tertuliano, Sr. José ou qualquer outro - manifesta-se como aquele que explora, que se desloca para buscar uma plenitude nunca alcançada.

No caso de "A vida suspensa", a tônica recai sobre a busca do ser em seu próprio pensamento (suspende-se a vida externa, não a interna), mas o cronista insere o contraponto da angústia da não interação, fazendo com que a existência humana não se possa efetivamente realizar, se estiver isolada do mundo. Segundo a corrente existencialista, "as situações históricas variam: o homem pode nascer escravo numa sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário. Mas o que não varia é a necessidade para ele de estar no mundo, de lutar, de viver com os outros e de ser mortal." (SARTRE, 1973, p. 22). Assim sendo, esse elemento invariável do homem (a "inquietação do ser", para Bachelard) traduz-se na produção literária de José Saramago como a súbita consciência dos limites que separam os indivíduos e da necessidade de transpor tais fronteiras - temporais, espaciais, sociais. E o cronista, apresentando o ponto de desestabilização desse estado devaneante de consciência, mostra que chegará o momento no qual

o leitor descobre que lhe dói o pensamento. Já resolveu tudo, já sabe tudo, já conhece os últimos fins, tem na cabeça a explicação de todas as dúvidas, as respostas a todas as perguntas. Parece que deveria ter atingido a paz. Mas o pensamento dói-lhe. E a angústia, de que julgava ter-se libertado para sempre, instala-se no seu corpo quieto, sereno, intacto. (SARAMAGO, 1997a, p. 114).

Conceito recorrente do pensamento de Sartre, a angústia da consciência do existir (a "náusea") refrata-se na visão saramaguiana como algo a ser compartilhado tanto entre os personagens envolvidos, quanto com o leitor que observa essa evolução. O homem em luta consigo mesmo, em "A cidade", o funcionário em processo de descoberta no conto "Coisas", de *Objecto quase*, a mulher do médico guiando o grupo, em *Ensaio sobre a cegueira*, Don Giovanni tornando-se o dissoluto absolvido aliam-se ao leitor-personagem de "A vida suspensa", no sentido de carregarem todos o fardo de uma existência em construção. Sabendo-se conscientes de que sua identidade só se completaria ao captar o outro - ou então "outrar-se" -, ocorre um momento de ruptura, em que a travessia empreendida é a de reverberar a máxima sartiana, de que "o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer." (SARTRE, 1973, p. 15). Eis

o posicionamento que José Saramago procura desenvolver em seus personagens, da mesma forma que o incentiva no seu leitor: descobrir-se como detentor dos seus deveres enquanto indivíduo inserido no mundo.

O paradoxo sartriano correlaciona o homem às suas ações tomadas, isto é, para se reconhecer, ele deve compreender seu reflexo no outro, não sendo possível o isolamento. Por isso se desenvolve ficcionalmente a angústia da vida suspensa, com o cronista apresentando a elevação da existência em detrimento da essência e chamando o leitor a tornar-se parte de uma autoafirmação: "Imagine o leitor. Não pode, não é verdade? Provou a vida, tomou-lhe o gosto e agora quer ver nascer o sol todos os dias. *Dê-me a sua mão, leitor. Sente-se aqui, a meu lado, e escute a história simples do coração dos homens.*" (SARAMAGO, 1997a, p. 115, *grifos nossos*). Afastando-se da espécie de "morte em vida" que seria a situação projetada, Saramago finda a crônica com uma abertura ao âmago humano, ou seja, após descobrir uma errância interna e desfixada, surge o espaço para a revelação da consistência exterior que acaba por conectar a humanidade (leitor, cronista e "o coração dos homens").

A espécie de jogo ficcional elaborado em "A vida suspensa" apresenta-se como uma das estratégias de José Saramago para produzir, conforme as palavras de José Manuel Mendes, "uma agressão, uma mola propulsora, e vá ao âmago da sensibilidade." (MENDES, 1975, p. 229). Se, na crônica anterior, um tom descompromissado seria tecido, buscando essa "propulsão" final, em "Vendem os deuses o que dão", o eco intertextual pessoano tornado em alegoria faz um alerta para a necessidade da manutenção e conservação da identidade humana, isto é, atrelar a existência do homem à sua essência e não à aparência e a uma mera projeção¹¹⁶.

Após um intróito em que se referencia Fernando Pessoa (de quem se extraiu o texto-base) e se mostra que a ideia presente no verso glosado torna-se obsessão

116 O verso da *Mensagem* parafraseado, contido em "Brasão" (I. Os campos - Segundo / O das quinas) como "Os deuses vendem quando dão", traz como problemática essa relação conflituosa do homem com a glória (divina). Como exemplo, Pessoa apresenta a própria figura de Jesus: "Foi com desgraça e com vileza / Que Deus ao Christo definiu: / Assim o opoz à Natureza / E Filho o ungiu." (PESSOA, 1973, p. 05). Isso é similar a toda a cena da barca construída por Saramago em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em especial o momento em que Deus responde a Jesus sobre seu papel no plano divino: "O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé." (SARAMAGO, 1991, p. 370), ou então no embate final de caim e o senhor, ao que esse último declara: "filhos não são mais que isso, rebanhos." (SARAMAGO, 2009, p. 149).

do cronista, desenvolve-se um percurso digressivo que, segundo Horácio Costa, "funciona como mote ou refrão que, ampliado na tessitura do relato, conforma a sua espinha dorsal." (COSTA, 1997, p. 108). Assim, tendo como norte a dualidade glória x angústia, o cronista principia seu discorrer sobre a frágil existência humana, formulando como primeiro artifício, em conformidade com o trajeto do mestre Garrett, a evocação da figura de um "leitor ingênuo",

desses que não vão além do entendimento literal dos textos, e que, por isso, não conseguem perceber como e porquê é vendida uma coisa dada. De resto, se pusermos de parte estas altas cavalarias poéticas, até no rifonário de três-um-vintém encontramos uma equivalência. Diz o povo (ou dizia) que "quando a esmola é grande, o pobre desconfia". (SARAMAGO, 1997a, p.p. 117-118).

Tomando-se esse leitor como pretexto e manuseando a matéria pessoana, em associação com a cultura popular, Saramago efetua a primeira investida na problematização do homem enquanto ser que busca, mas que, por vezes, ampara-se e contenta-se com o que alcança. O alerta, presente nos textos resgatados, é ilustrado pelo cronista no exemplo do poeta que, incautamente, "recebe das mãos dos deuses o que os deuses lhe dão e vai pelo mundo, como um triunfador, mostrando a toda a gente os benévolos dons de que o cumularam. *Até que chega o dia em que lhe exigem o pagamento.*" (idem, p. 118, *grifos nossos*). Nesse pacto descrito, a quitação da dívida apresenta-se como o caminho para a perda da identidade do poeta (ou de qualquer homem que foi "escolhido") e tal ação é ilustrada ainda visando a uma explicação ao leitor:

Que vendem os deuses, dando? Tudo quanto exalta o homem, tudo quanto o engrandece. Vendem a inteligência aguda, vendem a sensibilidade exacerbada, vendem a lucidez implacável, vendem o amor apaixonado. E isto, que são caminhos de perfeição (...), torna-se, de repente, o inferno na terra. Os deuses rodeiam de muralhas a vítima escolhida e nessa arena de sacrifício a deixam sozinha. É a solidão, é o maior espetáculo do mundo. (idem, *ibidem*).

No exemplo altamente alegórico, expõe-se um descompasso entre o ser de fato e o ser projetado, entre a afirmação de si e a sua representação. A partir da esfera divina, o que o cronista procura apresentar é a necessidade do homem lutar para conservar a sua alma, isto é, manter segura a sua identidade. Nesse sentido, o Jesus de Saramago torna-se a quintessência desse jogo de forças, no qual a porção

humana acaba por ser o lado vencido, da mesma forma que, com menor intensidade, nos textos dramáticos, Francisco de Assis espanta-se diante da deterioração de sua ordem religiosa, atendendo não mais a Deus, mas sim aos apetites do mercado, ou Knipperdollinck desilude-se frente ao "rei-deus" Jan van Leiden, em *In nomine Dei*. Todos esses personagens reproduzem a crítica constante de José Saramago frente à intransigência de Deus (ou melhor, dos homens que O tomam como estandarte), bem como atestam o valor que há na defesa consciente dos próprios ideais.

No cenário de "Vendem os deuses o que dão", similar ao da escritura saramaguiana como um todo, o caminho encontrado para descrever o ser humano em sua inconclusibilidade e em seu processo de demanda obedece ao esquema da criação poética do "cosmos particular" bachelardiano, que estabelece: "O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão." (BACHELARD, 1996, p. 168). A crônica delinea a imagem dos deuses como contraponto do homem, não no sentido de demonstrar a fraqueza humana perante os ditames do Fado ou de entidades superiores, mas muito mais como uma forma de refletir sobre a força que o homem faz nascer de si mesmo, quando totalmente despido das vaidades. Ao final, Saramago utiliza-se de expoentes dramáticos dispostos num ambiente fantástico:

Como acaba o espectáculo? Sempre da mesma maneira. A alma andou pelas bancadas, de mão em mão, foi virada e revirada, os deuses apontaram uns aos outros as feridas sangrentas, as cicatrizes velhas. Entretanto, no meio da arena, o homem é um novelo disforme. Refartos, os deuses, num gesto desdenhoso, devolvem-lhe a alma e retiram-se do circo. Vão à procura de outra vítima. Laboriosamente, dificilmente, o homem reintegra em si esse outro farrapo que lhe foi devolvido. (SARAMAGO, 1997a, p.p. 118-119).

Com isso, evidencia-se a indissociável relação entre a existência humana e a soma das ações empreendidas ao longo da vida, ou seja, o homem é o que fez. O personagem da crônica usou-se das escolhas de outrem (dos deuses), razão pela qual perdeu a liberdade, tornando-se um mero brinquedo em mãos alheias. Mas a visão saramaguiana evidencia, por fim, que há uma abertura a um recomeço - algo também recorrente em seus romances: "O homem apruma-se e tenta respirar. Dá os primeiros passos. E como quem a si mesmo se esconjura, vai dizendo: 'Vendem os

deuses o que dão.' Façamos votos por que o não esqueça. Mas será homem se o não esquecer?" (idem, p. 119).

Diante da condição humana, a pergunta final reverbera a ideia sartriana da liberdade e condenação. Nesse sentido, o pensador francês apontaria que o existencialismo "dispõe as pessoas à compreensão de que só conta a realidade, que os sonhos, as expectativas, as esperanças apenas permitem definir um homem como sonho malogrado, como esperança abortada, como expectativa inútil." (SARTRE, 1973, p. 20). Como um pseudo-Álvaro de Campos, em sua ânsia de realidade, Sartre demonstra o não valor do sonho (esfera interior) como fim em si, uma vez que a existência se define somente pela ação em processo interativo (esfera exterior). E Saramago, nas crônicas e nos romances, ainda que continuamente obitando a esfera dos possíveis e da esperança, só o faz porque visa à sua aplicação real, tornando o homem um ser de fato.

Após o Eu enclausurado de "A vida suspensa" e o Eu suprimido pelo espiritual de "Vendem os deuses o que dão", mostra-se, como terceiro elemento desse eixo do homem em processo de construção, o componente fundamental de toda a escritura saramaguiana, que é o Eu em autoquestionamento, expresso na sugestiva crônica intitulada "'E agora, José?'". Nela, realiza-se um triplo movimento: o da poesia, o do outro e o do homem; além de um complemento, desenvolvido em eco futuro, que funcionaria como fio conector.

Inicialmente, uma vez que se apresenta um verso como título, o cronista efetua uma contextualização, razão pela qual situa o poeta e a si:

Há versos célebres que se transmitem através das idades do homem, como roteiros, bandeiras, cartas de marear, sinais de trânsito, bússolas - ou segredos. Este, que veio ao mundo muito depois de mim, pelas mãos de Carlos Drummond de Andrade, acompanha-me desde que nasci (...). *Considero privilégio meu dispor deste verso, porque me chamo José e muitas vezes na vida me tenho interrogado: "E agora?"* (SARAMAGO, 1996a, p. 33, *grifos nossos*).

A ação que tal verso produz, ao mesmo tempo de convergência e de propulsão, sintetiza todo o ideário estético saramaguiano, em especial a tendência a um inconformismo, no sentido de transmitir uma necessidade de mudança, seja através dos seus personagens desassossegados, seja na própria voz narrativa que instiga o leitor a um posicionamento. É por isso que José Saramago, diante da

verso-espelho drummondiano, destaca a grandiosidade do 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." (idem, *ibidem*). Assim sendo, o cronista depreende uma dupla via: ou assoma a imobilidade frente aos obstáculos; ou, mesmo diante disso, há o impulso para que o homem se deflagre e afirme-se. Nas crônicas (como na alegórica conquista da voz, em "Teatro todos os dias" (BV)), nas peças (como na luta persuasiva de livro em punho de Camões, em *Que farei com este livro?*), nos romances (como na investida de Afonso Henriques após a negativa dos cruzados, em *História do cerco de Lisboa*), e mesmo na terra desolada de *O ano de 1993* (1987), Saramago constrói um discurso pautado pela indagação como caminho para o ato.

No movimento da poesia-ignição, o cronista apresenta a força da palavra. Como continuação, expande-se à figura do outro, isto é, o verso não se conectaria somente a José Saramago, mas acabaria por representar a própria existência humana, uma vez que "outros Josés andam pelo mundo, não o esqueçamos nunca. (...) A esses, que chegaram ao limite das forças, (...) é que a pergunta de Carlos Drummond de Andrade deve ser feita, como um derradeiro apelo ao orgulho de ser homem." (idem, p.p. 33-34). Desse modo, surge a conexão já preconizada em "A vida suspensa", que é a necessidade existencialista do homem como construção constante de si pela projeção do/no outro, ou seja, na esteira da inconclusibilidade, o indivíduo formula-se no reconhecimento da interação. Conforme Bakhtin observaria:

Não se trata do que ocorre dentro, mas na *fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. O todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. (BAKHTIN, 2010, p. 322).

Se é pelo princípio dialógico que o russo desenvolveria sua teoria estética, o escritor português lançaria mão, também, de uma estratégia de pôr consciências distintas (e dissonantes) em confronto: Caim e o senhor, Cipriano Algor e Marçal Gacho, Ricardo Reis e Lídia. Nos diálogos dos personagens, José Saramago efetua o embate das verdades opostas para que, na fronteira entre ambas, haja um despontar não de uma verdade única, mas de uma busca interativa pela verdade. Nos romances forma-se a técnica da palavra puxando a palavra, na crônica "E

agora, José?"" , por sua vez, tal jogo se desloca para uma personificação da imagem do outro:

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-lhe assuadas, talvez o apedrejem de longe. E se isto não fizeram, empurraram-no com aquela súbita crueldade das crianças, ao mesmo tempo feroz e covarde, e o José Júnior, perdido de bêbedo, caiu e partiu uma perna, ou talvez não, e foi para o hospital. Miserio corpo, alma pobre, orgulho ausente - "E agora, José?" (SARAMAGO, 1996a, p. 34).

A essa entidade sem voz (mais uma das "vidas desperdiçadas" resgatadas por Saramago), captada de uma notícia de jornal¹¹⁷, o cronista mescla sua própria voz, produzindo uma profundidade subjetiva da existência na descrição sumária apresentada. No imbricado tabuleiro de ações e reações da aldeia com relação a José Júnior, desponta a questão reiteradamente apontada por Saramago sobre os "deveres humanos", isto é, a necessidade, cada vez maior, do homem sair de seu particular *omphalos* e comprometer-se numa real visão do outro. Complementar a isso, e pensando nos relacionamentos interpessoais, Sartre observaria a íntima conexão entre o caráter e a ação: "O que diz o existencialista é que o covarde se faz covarde, que o herói se faz herói; há sempre uma possibilidade para o covarde de já não ser covarde, como para o herói de deixar de o ser." (SARTRE, 1973, p. 21). Por certo que entra nessa ideia o componente humano já apontado ao final de "Vendem os deuses o que dão", que é a dificuldade de manter-se "heroico", quando mais fácil é a acomodação covarde.

Para José Saramago, portanto, é o envolvimento efetivo com a existência do outro que asseguraria que as ações efetuadas pelo indivíduo não o isolem numa carapaça de covardia (vide a cena descrita em "Salta, covarde!" (DMO)). O caminho que ilustra tal inclinação, na crônica, é o desvio dos próprios pesares e a observação

117 Em *Viagem a Portugal*, há o subcapítulo intitulado "O fantasma de José Júnior", no qual o viajante-narrador evoca tal personagem e explica-se apontando para a crônica da década de 70 (inclusive reproduzindo partes dela): "[O viajante] não conheceu José Júnior, nunca lhe viu a cara, mas um dia (...) escreveu algumas linhas sobre ele. Motivou-as uma notícia de jornal, o relato duma situação pungente, mas não rara nestas nossas terras, de um homem vítima daquela forma particular de ferocidade que se dirige contra os tontos de aldeia, os bêbados, os desgraçados sem defesa." (SARAMAGO, 1997b, p. 206).

da história de José Júnior como o "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 (...) - matando sem matar, sob a asa da lei ou perante a sua indiferença." (SARAMAGO, 1996a, p. 34). Essa forma de grito dos excluídos, condensado na figura do bêbado da aldeia agredido pela massa incógnita, faz da crônica uma espécie de denúncia fotográfica e em profundidade, pois ao mesmo tempo que mostra uma cena, dilata detalhes para evidenciar a questão abordada, no caso de Saramago, o componente humano em sua índole individual e coletiva.

Assim, tal cenário torna-se apenas um "caso particular de um fenómeno geral: o desprezo pelo próximo, quando não o ódio, tão constantes ali como aqui mesmo, em toda a parte, *uma espécie de loucura epidémica que prefere as vítimas fáceis*." (idem, ibidem, *grifos nossos*), produzindo-se, então, o último movimento empreendido na crônica - o do homem, tomado em sentido amplo. Agregando nessa concepção a si e ao leitor, José Saramago intenta apresentar a noção do indivíduo como elemento em formação, sendo que o exemplo tomado (tanto do homem em opressão, quanto do coletivo que o oprime) funciona como uma ilustração da importância do ato projetado em outrem. Segundo Bakhtin, "eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. (...) A separação, o desligamento, o ensimesmamento são a causa central da perda de si mesmo." (BAKHTIN, 2010, p. 322). Dessa forma, é pela ação empreendida e pela reação projetada, que o indivíduo se vai constituindo como uma consciência de integração do interior com o exterior.

O caminho principal para isso, na escritura saramaguiana, é pela palavra questionadora. Razão pela qual a crônica encerra-se com uma série de perguntas em torno daquele personagem e da ciclicidade pressentida da violência interpessoal: "Será possível que a vida volte ao princípio? Será possível que os homens matem José Júnior? Será possível? Cheguei ao fim da crônica, fiz o meu dever. 'E agora, José?'" (SARAMAGO, 1996a, p. 35). Com isso, o cronista se espraia para além dos limites temporais, espaciais e tipográficos, efetuando um prolongamento da existência, não só dele próprio, mas do próprio José Júnior, reverberado na consciência do leitor. A história seria recordada, vinte anos depois, com o viajante em São Jorge da Beira, agora sabedor que o bêbado morrera no hospital e fora esquecido pela população. Como ação última da conexão dos dois tempos,

almejando-se novamente a ideia do *Zachor!* benjaminiano, José Saramago traça um plano:

Quando não conseguimos viver com os remorsos, esquecemo-los. E é por isso que o viajante sugere que na esquina duma dessas belíssimas ruas, ou mesmo em qualquer escura travessa, se ponha o letreiro, meia dúzia de palavras nada dramáticas, por exemplo: Rua José Júnior, filho desta terra. (SARAMAGO, 1997b, p. 210).

No eixo do Eu como parcela individual, essa preocupação em integrar a voz do cronista à voz oculta (ou ocultada) de um outro seria a sua forma de integrar-se e reconhecer-se como indivíduo. Da mesma forma, é com a efetiva compreensão desse movimento que o eixo do Eu como elemento coletivo pode, enfim, ganhar corpo e substância, uma vez que intenta unificar os diversos indivíduos num mesmo projeto compartilhado. Na escritura saramaguiana, a busca constante vai no sentido de integrar ambos os processos, de modo a produzir-se uma afirmação de si através dos atos, expostos num misto de exemplos narrativos e ensaios interpretativos: o grupo de pessoas que percorre a *Jangada de pedra*, individualmente oriundos de lugares distintos, mas atados pelo *fil bleu* de um destino comum; as consciências dissonantes reunidas numa mesma camarata no *Ensaio sobre a cegueira*; e até mesmo as vidas insulares postas em conflito em *Claraboia* (2011). O percurso desenvolvido pelo autor, em sua obra *in totum*, recai continuamente na travessia humana para sair de si e voltar. Nesse sentido, aproxima-se da síntese sartriana:

Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjetividade humana. É a esta ligação da transcendência, como estimulante do homem - não no sentido de que Deus é transcendente, mas no sentido de superação - e da subjetividade, no sentido de que o homem não está fechado em si mesmo mas presente sempre num universo humano, é a isso que chamamos humanismo existencialista. (SARTRE, 1973, p. 27)

O convite à ação que Sartre propõe estaria continuamente reiterado na obra saramaguiana, na fusão existente entre a esperança e o desassossego, como se a palavra (artística, cronística, jornalística) portasse o lúmen deflagrador da consciência humana. Assim, nas próprias palavras de José Saramago, no discurso intitulado "Da estátua à pedra", evidencia-se que a sua preocupação máxima é a de "considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do

cidadão que sou e que escreve" (SARAMAGO, 2013, p. 45). Nessa convergência residiriam todos os percursos empreendidos, tanto nesta seção, quanto nas anteriores, pois é no reconhecimento do indivíduo e de seu outro (separados pelo tempo, pelo espaço ou pela consciência) que se descobre a impossibilidade de conclusão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MIRAGEM

Percorrendo os três lustros e suas áleas, foi possível observar como a escritura de José Saramago mescla-se à estrutura polimórfica do gênero cronístico, resultando num processo contínuo de autoconstrução. Nesse sentido, à declaração de que "está lá tudo", referente às suas crônicas, pode-se apontar que o que se depreende desses textos não diz respeito ao viés temático, mas sim ao modo de tratamento dado aos diversos temas nelas existentes. Por isso, a pessoa que essas crônicas levam dentro (assim como os livros também levariam) é o que efetivamente compõe o *fil rouge* saramaguiano sugerido. Os caminhos propostos por Saramago em suas crônicas, assim como nos romances, são o da revisitação, o da indagação e o da redenção possível e almejada, sendo que todos trazem consigo o elemento inconcluso da busca. E essa associação se nota, então, no conjunto de crônicas analisadas, como a forma de expansão do detalhe que procura atingir o universal, algo inerente ao gênero em sua constituição literária/jornalística/histórica, e que o cronista funde numa linguagem de aparente despretensão, mas que faz parte de um raciocínio altamente elaborado.

Ao jogo vertical proposto neste trabalho em torno das linhas da Linguagem, Paisagem e Viagem, pode-se contrapor o jogo horizontal das seções que as constituíram, efetuando-se, dessa forma, uma síntese da dinâmica saramaguiana entre a experiência e o questionamento:

Em "A crônica canônica" (2.1), "A crônica mnemônica" (3.1) e "A crônica sincrônica" (4.1), o movimento produzido é o de um resgate, mas dotado de uma conexão consciente da interação do momento sobre o qual se fala com aquele em que se fala. Nessa sentido, seja evocando os gigantes da literatura, seja cantando a casa familiar, Saramago continuamente reforça a noção do tempo como tela, isto é, da interpenetração dos tempos que se realiza pelo texto literário. Como sinalizado na ideia barthesiana da "lembrança circular", na qual se aponta para a "impossibilidade de viver fora do texto infinito" (BARTHES, 2008, p. 45), o cronista capta a presença viva e ativa do passado, de modo a poder inseri-la e ressignificá-la, resultando numa maior e mais segura radicação no momento presente. Com todas as gerações precedentes evocadas, principalmente no que tange às lutas travadas por elas, José Saramago se torna integrado a essa tradição, pautando-se continuamente pelo *Zachor!* que emana, também, do pensamento de Walter

Benjamin. É a avó Josefa, é Luís Vaz, o Trinca-fortes, são os hippies em projeção futura, ou seja, na irmanação postulada pelo cronista, as experiências acumuladas agregam-se como um substrato, no qual se insere um questionamento em semente a ser desenvolvido. Pode-se salientar, então, que toda reminiscência apropriada por Saramago passa pelo duplo processo do afeto e da razão, ou seja, se há um componente da reconstituição dos detalhes, do fragmento celebrado, há também uma leitura crítica (tencionada, sobretudo, a reverberar no leitor) que se apresenta como a ação digressiva a ser feita a partir dessa consciência dos tempos em interação.

Já em "A crônica icônica" (2.2), "A crônica harmônica" (3.2) e "A crônica panorâmica" (4.2), desloca-se o foco da esfera ancestral e evocativa para uma apresentação *in situ*, isto é, estabelece-se a visualidade de um presente posto, ou pela descrição do ambiente contemplado, ou pela produção de elementos ficcionais que a ele sintetizam. Nessa concepção, em que o jogo dialógico opera, em especial, na porção polimórfica da crônica, o que se busca é a incorporação de discursos outros, inclusive de gêneros textuais diversos (literários ou não), para constituir uma forma constantemente em trânsito, cuja motivação central é um laboratório de estilos - algo que desembocará nas digressões e desvios inseridos nos romances posteriores. Assim, o roteiro de viagem, a epístola ambígua, as narrativas construídas apresentam-se como movimentos possíveis de revelar uma outra forma de visão, mas também uma outra forma de existência. No ato de deslocar-se (em que se insere o tropo alegórico), encontra-se o projeto interativo de Saramago, simultaneamente passagem e paragem, incorporação e ação decorrente, e que se mostra, nas crônicas, como o descortinador fortuito das relações humanas, em seu processo infindo de compreensão.

Por fim, em "A crônica irônica" (2.3), "A crônica histriônica" (3.3) e "A crônica atômica" (4.3), há a exaltação do questionamento, transitando da máscara dúbia de revelar ocultando até a farpa incisiva da indignação aberta. A chave-mestra desses múltiplos subtons é a orientação de José Saramago para não se contentar com uma resposta baseada numa imposição (religiosa, política, cultural). Nessa forma de desassossego que se constrói nas crônicas, o tropo da ironia apresenta-se como principal ferramenta de incorporar-se ao Outro (e ao seu discurso) e vice-versa. Ainda que haja excessos com relação à sua defesa da política de Vasco Gonçalves e aos ataques contra as oposições existentes ao longo de 1975, o que se extrai da

face saramaguiana política, ativa e militante, é um cronista que busca intervir, por meio da palavra e de seus recursos retóricos, nos destinos do povo ao qual pertence. Esse envolvimento íntimo reflete-se, ao fim e ao cabo, na necessidade constante que o cronista demonstra de reconhecer o indivíduo como uma entidade, composta tanto pelas motivações particulares, quanto pelas ações praticadas na esfera coletiva. Com isso, o ativismo dialógico (conforme termo bakhtiniano), nas crônicas de Saramago, desenvolve-se de modo a fomentar um confronto de consciências, procurando delinear caminhos possíveis de interação do Eu (o próprio cronista) com o Outro (a fonte dos discursos citados ou, de modo mais proeminente, o leitor).

Nota-se, em tudo isso, a necessidade particular de José Saramago para, por meio de sua bagagem e problematizações propostas, postular uma contínua tendência à ação. Na tradição portuguesa da qual o cronista Saramago descende (aqui mapeada na seção 1.3), nota-se essa mesma pujança, embora com materiais e métodos distintos: Fernão Lopes traria a ação do povo miúdo e dos reis, visando a um envolvimento da geração contemporânea com o seu passado de lutas; o padre António Vieira jogaria politicamente com os sermões, tornando os seus argumentos descritos em atos retóricos de batalhas contra um imobilismo cultista; D. Francisco Manuel de Melo, como contraponto aos personagens-objetos dos *Apólogos*, construiria uma panóplia de embates ideológicos na tentativa de desvendar uma verdade por meio da interação verbal; o autor de *A arte de furtar* apelaria ao senso de preservação para combater a corrupção instalada em todas as esferas do reino português; e Eça de Queirós, com uma lente reveladora e uma pena corrosiva, guerrearía contra a pasmaceira da sociedade portuguesa. José Saramago, por sua vez, reflete essas diferentes formas de intervenção numa escritura pautada por um compromisso de externalizar a sua visão do mundo (e de si) para o seu leitor.

Mesmo que com sérias restrições ao efetivo poder transformador da literatura ("[O escritor] não está ali para salvar o mundo. No máximo, ele estabelece passarelas com seus leitores." (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 213)), o que se depreende de tal compromisso de escrever é a procura por exercer um papel de consciência insatisfeita. Desestabilizando os dogmas religiosos, os sistemas políticos, a História "parcial e parcelar", o indivíduo em seu isolamento e mais toda forma de opressão e apagamento da existência humana, o romancista Saramago constrói os seus enredos-ensaios como bandeiras que se afirmam e que buscam

ressoar no leitor. O cronista Saramago, no seu momento de formação laboral da prosa literária, condensa tudo isso e estabelece as bases de sua escritura. Conforme definido por Roland Barthes, em "A morte do autor": "um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, (...) é o leitor." (BARTHES, 1988, p. 70). Embora o leitor seja o elemento privilegiado pelo crítico francês, ao observar-se o *constructo* literário de José Saramago em suas crônicas, pode-se notar que o ser total de sua escritura não se encontra no leitor, nem no autor, nem no texto, mas sim na fronteira movediça e interativa entre essas esferas.

Assim, compondo-se o jogo saramaguiano de experiência e questionamento, a síntese que se atinge é a da descoberta sempre ampliada e dos caminhos sucessivos e complementares. Toda crônica (como todo romance) é um movimento de ação, tendo como ponto de apoio fundamental a busca incessante pela compreensão do homem. No dualismo interior e exterior que se monta nas crônicas saramaguianas, o campo das ações seria todo movimento que o indivíduo e o meio que o cerca encetariam, reciprocamente. Por isso que, na epígrafe de *Objecto quase*, extraída de *A sagrada família*, de Marx e Engels, encontra-se uma espécie de "regra do jogo" da escritura de Saramago: "Se o homem é formado pelas circunstâncias, será necessário formar as circunstâncias humanamente." (MARX & ENGELS, 2003, p. 150). Pela noção de ativismo que se depreende da citação, pode-se observar que as análises, projetos e cenários produzidos por José Saramago tendem a compor um todo coeso e unitário, direcionado para a prática de uma humanidade consciente de sua identidade e de seu lugar no mundo.

Após o trajeto empreendido de incursão às crônicas de José Saramago, embora profuso, percebe-se que uma conclusão, assim como uma miragem, não se consegue atingir. A *persona* saramaguiana formada nas crônicas e projetada em sua obra e em seus personagens é construída sob a égide da inconclusividade, numa contínua ampliação do horizonte, que, em se tratando de Saramago, sempre é uma confluência de utopia e ação. Dessa forma, conforme a declaração presente na crônica "Cair no céu" (DMO): "Não sei o que cá faço, e é importante que o saiba. Mas mais importante é fazer." (SARAMAGO, 1997a, p. 45), os dois verbos principais acabam por evidenciar o caminho, constantemente almejado por José Saramago, mas nunca encerrado, de descobrir e descobrir-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. De e sobre José Saramago

I.1. Obras de José Saramago

- _____. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Caminho, 1985.
- _____. *O ano de 1993*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Os apontamentos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990a.
- _____. *Memorial do convento*. São Paulo: Círculo do livro, 1991a.
- _____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991b.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *In nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Círculo do livro, 1994a.
- _____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Record, 1996b.
- _____. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997a.
- _____. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- _____. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Caminho, 1997c.
- _____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997d.
- _____. *Todos os nomes*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997e.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. *Que farei com este livro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *Folhas políticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *As pequenas memórias*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

_____. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: EDUFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

I.2. Bibliografia sobre José Saramago

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

_____. (sel. e org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

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

_____. "José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal". In: *Mar aberto*. São Paulo: Lumme Editor, 2010. Vol. 1. p.p. 142-153.

JUBILADO, Maria Odete Santos. *Saramago e Sollers: Uma (re)escrita irónica?* Lisboa: Vega, 2000.

LEAL, Maria Luísa. "‘Viagem a Portugal’: Os passos do viajante". In: *Colóquio/Letras* nº 151/152. Jan 1999. p. p. 191-204.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. "A crônica de Saramago ou uma viagem pela oficina do romance". In: In: Colóquio/Letras, n° 151/152 (José Saramago: o ano de 1998). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Janeiro-Junho, 1999. p. p. 95-106.

MENDES, José Manuel. *Por uma literatura de combate*. Lisboa: Bertrand, 1975.

MOUTINHO, Isabel. "A crônica segundo José Saramago". In: Colóquio/Letras, n° 151/152 (José Saramago: o ano de 1998). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Janeiro-Junho, 1999. p. 81-91.

PALMA-FERREIRA, João. "José Saramago: Deste mundo e do outro". In: Colóquio/Letras, n° 120. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Abril-Junho, 1991, p. 117-123.

PEREIRA, José Albino (org.) *Correspondência 1959-1971: José Rodrigues Miguéis - José Saramago*. Lisboa: Caminho, 2010.

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

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

SILVEIRA, José Fernandes da. "Fernão Lopes e José Saramago. Viagem - paisagem - linguagem. Causa de veer". In: CANDIDO, Antonio [et al.] *A Crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Fundação Casa Rui Barbosa, Unicamp, 1992 p.p. 25-40.

II. Bibliografia geral

ALMEIDA, António Ramos de. *Eça*. Porto: Livraria Latina, 1945.

AMORIM, António [et al.] *25 de abril – documento*. Lisboa: Casa Viva, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.

ANÔNIMO. *Arte de furtar*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGUSTO, Claudio de Farias. *A revolução portuguesa*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ÁVILA, Affonso. "António Vieira e o 'usar bem do jogo'" In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 4, Dez. 1971, p. 5-17.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. Trad: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad: Aurora Fornoni Bernardini [et al]. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAPTISTA, Carla; CORREIA, Fernando. *Jornalistas – do ofício à profissão*. Lisboa: Caminho, 2007.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad: Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.

_____. *Aula*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004

_____. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

_____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *A Crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Fundação Casa Rui Barbosa, Unicamp, 1992 p. 13-22

CARVALHO, Miguel. "Um país nas entrelinhas". In: *Visão História. A queda de Salazar e a "primavera marcelista"*. Paço de Arcos: Edimpresa. Julho 2008, nº 2. p. 26-31.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad.: Nilton Cezar Tridapolli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad.: Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CUNHA, Carla. "O duplo". In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2. Acesso em: 19/08/2014.

CUNHAL, Álvaro. *A revolução portuguesa – o passado e o futuro*. Lisboa: Editorial "Avante!", 1994.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad: Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FIGUEIRA, João. *Os jornais como actores políticos*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2007.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

GAY, Peter. *A educação pelos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.

_____. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Atual, 1986.

HERCULANO, Alexandre. *Historiadores portugueses*. Disponível em: <<ftp://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/1/7/8/9/17895/17895-8.txt>> Acesso em: 30/01/2013.

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The theory and politics of irony*. New York: Routledge, 1994.

JÚDICE, Nuno. "A viagem entre o real e o maravilhoso". In: FALCÃO, Ana Margarida [et al.]. *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*. Lisboa: Cosmos, 1998. p.p. 621-627.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de ironia* - constantemente referido a Sócrates. Trad: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013 (Vozes de bolso).

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro I*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1963.

_____. *Crónicas de Fernão Lopes*. Lisboa: Ulisseia, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. "Camões ou a nossa alma". In: *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

_____. *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUÍS, Filipe. "Salazar – o ditador infeliz." In: *Visão História*. A queda de Salazar e a "primavera marcelista". Paço de Arcos: Edimpresa. Julho 2008, nº 2. p. 18-25.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e o Seu Tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Apólogos dialogais*. Braga: Angelus Novus, 1998

MENDES, Margarida Vieira. "Estética e memória no Padre António Vieira" In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 110/111, Jul. 1989. p.p. 24-33.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.

MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o século XIX*. 1966

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

PLEKHÁNOV, Gueórgui. "A propósito do papel do indivíduo na história". In: _____. *Obras escolhidas*. Trad.: José Sampaio Marinho. Moscovo: Edições Progresso, 1987.

PORTELLA, Eduardo. "A crônica brasileira da modernidade". In: *Ensaaios: Crônica, teatro e crítica*. Vol. I. 2ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: Norte Editora, 1986.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad: Boris Schnaiderman. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. Porto: Lello & Irmão, 1946.

REZOLA, Maria Inácia. *25 de abril – mitos de uma revolução*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007.

RICARDO, Daniel. "A lei da rolha". In: *Visão História*. A queda de Salazar e a "primavera marcelista". Paço de Arcos: Edimpresa. Julho 2008, n° 2. p. 42-3.

RITA, Annabela. *Eça de Queirós cronista*. Lisboa: Cosmos, 1998.

RONCARI, Luiz. "A estampa da rotativa na crônica literária". In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Vol. 46, n° 124, jan-dez, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2000.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Sintra: Alfa, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. "O existencialismo é um humanismo". Trad.: Vergílio Ferreira. In: _____; HEIDEGGER, Martin. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Vol. XLV.

_____. *Que é a literatura?* Trad: Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SENA, Jorge de. In: *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

SERRÃO, Joel. "Aproximação da mentalidade de D. Francisco Manuel de Melo". In: *Colóquio/Letras*, n° 33. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Setembro, 1976. p. p. 51-61.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VIEIRA, Pe. António. *Sermões*. São Paulo: Agir, 1972.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad.: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

YAARI, Monique. *Ironie paradoxale e ironie poetique*. Birmingham: Summa Publications, 1988.