

Saramago, uma breve história de leituras e de um grande erro de avaliação

Adriano Schwartz¹

Resumo: Em um texto de caráter memorialístico, que funciona também como uma certa história da recepção da fase final da obra de José Saramago na imprensa brasileira, o crítico reproduz resenhas e artigos que escreveu sobre o autor português ao longo de mais de 15 anos e, ao final, busca apontar um decisivo erro de avaliação.

Palavras chaves: Saramago, recepção crítica, romance contemporâneo, *Ensaio sobre a cegueira*.

O contexto

Entrei em 1994 no mestrado para estudar o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Meses antes, havia me formado em jornalismo e passara a trabalhar em tempo integral como redator na *Folha de S. Paulo*. A minha relação com o autor português começara antes, com a descoberta desconcertante e assombrada, no final da adolescência, do próprio *O ano da morte de Ricardo Reis*, da *História do cerco de Lisboa*, de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, mas não é esse o relato que será proposto aqui: esta é a história de algumas «leituras públicas» que fiz da vida e da obra de Saramago, pequenas resenhas e artigos para jornais e revistas preparados às vezes em pouquíssimo tempo, que acompanham e dão continuidade àquele mestrado que dois anos depois virou um doutorado.² Esta é também história de um grande erro de avaliação.

1. Universidade de São Paulo. E-mail: aschwart@usp.br

2. Defendido em 2003 no departamento de teoria literária da FFLCH/USP e publicado no ano seguinte.

Ela começa em 1995, provavelmente em setembro, quando, jornalista mais do que novato, vi sobre a mesa bagunçada da minha editoria, num tedioso plantão de sábado, um envelope da Companhia das Letras: eram as provas de *Ensaio sobre a cegueira*. Li aquelas páginas com emoção de modo muito rápido, sabendo que era uma das primeiras pessoas a percorrê-las, já que o lançamento do livro aconteceria de modo simultâneo no Brasil e em Portugal pouco tempo depois e, sem que ninguém tivesse pedido, escrevi uma resenha. O menino pretensioso teve que aprender uma lição naqueles dias e o texto não-requisitado ficou «engavetado» por várias semanas. Finalmente foi publicado em janeiro do ano seguinte, no suplemento cultural do periódico, o caderno *Mais!*, e recebeu o título de «Um iluminismo às avessas». Os textos seguintes não tardaram: foram mais sete, de dezembro de 1997, uma resenha de *Todos os nomes*, até o artigo emocionado escrito em poucas horas no dia de sua morte, em 2010, ou uma pequena resenha de *Claraboia* no ano seguinte. Naquele momento, a vida de jornalista ficara para trás já havia um bom tempo. Reproduzo a seguir essa sequência, uma história pessoal e idiossincrática de recepção no «calor da hora» que talvez interesse recuperar para os pesquisadores do autor: deixei alguns textos na íntegra; de outros, coloquei só os trechos mais relevantes (para eliminar repetições e também para não ultrapassar o espaço permitido). Ao final, retorno para brevemente anunciar e comentar o grande erro de avaliação aí presente.

Os textos

Resenha de *Ensaio sobre a cegueira*³

O escritor português José Saramago aprecia os provérbios. Ao longo de toda a sua obra, eles aparecem dezenas de vezes — em algumas delas, ele os cita e confirma, em outras, mostra que eles podem não ser tão sábios quanto parecem à primeira vista.

O seu último romance, lançado há pouco no Brasil, *Ensaio sobre a cegueira*, não é exceção: «Em terra de cego, quem tem olho não é rei». Dessa constatação específica, que atravessa todo o livro, pode-se tirar uma regra geral: não há lugar para a razão — a visão — em um mundo de desrazão — a cegueira.

O título não poderia ser mais claro. Trata-se de um ensaio — estudo teórico sobre determinado assunto, menor ou menos aprofundado que um tratado. Não poderia, porém, ser mais enigmático. *Ensaio sobre a cegueira* é um romance, construção literária fictícia, obra da imaginação.

3. «Um iluminismo às avessas», *Mais!, Folha de S. Paulo*, 28/1/1996, íntegra. Coloquei aqui e nas próximas notas de rodapé as referências do local e data das publicações, bem como a informação da reprodução ou não da integralidade dos textos (todos de minha autoria). Pequenas modificações foram feitas apenas para ajustar as resenhas ou artigos aos padrões desta coleção.

Com essa dubiedade inaugural, Saramago cria um paradoxo. Àqueles que o viram sempre como um romancista histórico, ele parece dizer: «Satisfaçam-se agora, este não é um *Memorial* (do convento/1982), não é uma *História* (do cerco de Lisboa/1989), não é um *Evangelho* (segundo Jesus Cristo/1991). É um *Ensaio*’. Nunca antes me afastei tanto da ficção». Se houvesse uma gradação possível de «nível de ficção» — e não há, é bom dizer —, *Ensaio sobre a cegueira* seria, porém, o «mais fictício» livro do autor.

Em toda a última fase da obra de Saramago — a mais importante, que começa com *Levantado do chão* (1980) —, houve sempre uma característica básica: a presença, mais ou menos acentuada, da cultura, das tradições e da história portuguesas. Esta presença se concretizou, muitas vezes, por exemplo, com referências, remissões ou citações a Fernando Pessoa — presença que atinge seu impressionante ápice em um de seus livros mais complexos, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

O reflexo do escritor português mais importante deste século, que perpassa toda a obra saramaguiana, não está «visível», entretanto, em *Ensaio sobre a cegueira*, como está até mesmo em *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Ensaio se estrutura de modo semelhante a *Jangada de pedra* (1986): as personagens principais são apresentadas separadamente, unem-se por um fato espetacular (a cegueira, no *Ensaio*; a separação da Península Ibérica, em *Jangada*), em determinado momento a situação anômala regride, volta-se, aparentemente, ao estado inicial, mas a vida de todos já foi irremediavelmente alterada. Quando a primeira personagem do livro fica cega, ocorre uma sensação de estranhamento no leitor — cegar em tal circunstância e de tão diferente modo não é usual. Mas é só quando a cegueira acomete a segunda personagem — o ladrão — que se percebe a direção que a obra tomará: cegueira se pega, mas não como uma gripe, e sim como uma AIDS amplificada, para a qual não há chance nem de cura nem de prevenção.

É até possível dizer, apesar de o autor em questão ser Saramago, que se trata de uma parábola sobre uma momentânea desistência divina. Metonimicamente, ao aproveitar-se da impotência do primeiro cego, o ladrão compromete todos os homens, a culpa de um passa a ser a culpa de todos. Ele assume o papel do último Adão, aquele que comete o derradeiro pecado da humanidade, porque, depois de seu ato transgressor, já não existe uma humanidade, mas algo distinto, inominável como todas as personagens do livro.

A cegueira na obra remete imediatamente à tragédia edípica. Se Édipo fura os próprios olhos para restaurar o equilíbrio do universo — mesmo inconsciente, a falha do herói trágico tem seu preço —, os habitantes do mundo de Saramago cegam porque o universo atingiu o limite final de desequilíbrio, do qual não há mais volta. Nesse sentido, a experiência da cegueira — de que o único equivalente físico e simbólico é a da castração — é um rito de (re)iniciação necessário, um novo e fundamental dilúvio.

Os excluídos da arca (todos menos uma única personagem, uma solitária Noé), contudo, não são cegos comuns — aqueles que vivem na total escuridão, na ausência de luz —, mas o oposto. Os cegos, no romance, são iluminados, vivem na mais completa claridade, no branco absoluto (um «iluminismo» às avessas absolutamente adequado a um livro que metaforiza a (des)razão). Assim, não são, a rigor, cegos. Eles simplesmente não conseguem enxergar — o que é muito diferente.

Acrescenta-se, com isso, mais um dado ao já ambíguo título da obra: ele é falso. Assim como o romance trata de uma humanidade que não mais é, o título sugere uma cegueira que não existe, trata-se, a princípio, de uma «doença» nova, que logo se transforma em característica da raça.

Se o mal é novo, a consequência básica — sofrimento — é velha conhecida do homem e, por extensão, dos escritores. Alguns resenhistas já compararam o livro ao *Deserto dos tártaros*, do italiano Dino Buzzati, ou ao *Alienista*, de Machado de Assis. Ambas as lembranças são legítimas, mas outra me parece mais importante.

A comparação é aterradora para qualquer escritor, mas o sofrimento em *Ensaio sobre a cegueira*, tanto o interno, das personagens, quanto o externo, de quem acompanha a narrativa, rivaliza com o propiciado pela leitura de *O processo* e, principalmente, *Na colônia penal*, ambos do tcheco Franz Kafka. Ocorre que, poucas vezes, um autor terá provocado tanto em seus leitores tal sensação de desespero. «Até onde ele pretende ir?» é uma pergunta que, a cada nova sequência do enredo, atinge o leitor. Resta saber quantos leitores conseguirão atenuar o impacto do golpe e quantos serão nocauteados. A estes, o consolo (esperança?, lição?) pode estar naquele velho ditado: «É caindo que se aprende».

Resenha de *Todos os nomes*⁴

De todos os nomes que José Saramago poderia escolher para seu protagonista em *Todos os nomes*, seu mais novo romance, parece provável a razão por que ele optou por José. Saramago precisava escrever, em algum momento, «e agora, José?». Pode parecer brincadeira, mas não há, a princípio, qualquer motivo específico para se escrever um romance — um motivo é tão bom quanto o outro, mesmo que seja apenas citar um verso. O que importa é o resultado.

E aí está o problema que, de certa maneira, é sintetizado pelo uso do verso de Drummond. Um leitor atento da obra anterior do autor sabia — tinha certeza —, após poucas páginas de leitura, que aquela frase seria citada (ela surge na pág. 105). Um leitor atento «sabia» o livro sem tê-lo lido.

Trata-se, ainda assim, de um grande romance. Mas é uma obra-problema, na sequência de *O evangelho segundo Jesus Cristo* e de *Ensaio sobre a cegueira*. O pri-

4. «A angústia da sequência», *Jornal de resenhas*, dezembro de 1997, íntegra.

meiro fechou de maneira primorosa um «ciclo» na obra do escritor, e *Ensaio sobre a cegueira*, como indica este *Todos os nomes*, inaugura outro.

Como no *Ensaio*, Saramago situa *Todos os nomes* em um local inominado, as personagens (exceto o protagonista) também não têm nomes próprios; como no *Ensaio*, há uma tentativa de questionar o homem a partir de uma perspectiva universalista, genérica — se no primeiro há o permanente e aterrador vazio da não-visão e de todas suas consequências e implicações, neste há uma gigantesca máquina burocrática que a todos cataloga, uma espécie de repartição pública superdimensionada que sabe tudo sem entender nada.

Ou seja, percebe-se uma óbvia continuidade entre *Todos os nomes* e o romance que provocara uma clara ruptura na obra do escritor. Mas acontecem também retrocessos ao que havia de mais criticável em alguns momentos do «ciclo anterior»: uma certa previsibilidade, um excessivo «opinionismo» do narrador, uma incômoda reiteração de lugares-comuns. É mais ou menos o que diz a personagem José em uma reflexão autopunitiva, que pode ser expandida para mais de uma passagem no livro: «Ela deve ter achado que não valia a pena responder-me, e nisso tinha toda a razão, porque o que eu havia dito não passava duma frase de efeito, oca, dessas que parecem profundas e não têm nada dentro» (Saramago, 1997: 199).

O curioso é que essas restrições são próximas às críticas que o numeroso contingente de não-leitores de Saramago costuma fazer. Sim, porque um escritor como Saramago tem um considerável batalhão de não-leitores extremamente críticos, que se «apoiam» principalmente em três pontos: 1) uma impressão provocada pelo conhecimento (se existe e em muitos casos parcial) de uma única obra (normalmente o *Memorial do convento*); 2) discordância em relação às tantas — e muitas vezes polêmicas — declarações e posturas político-sociais de Saramago; e 3) (ainda) preconceito contra um autor de sucesso. Trata-se de um fenômeno que se poderia chamar de «jorgeamadização» (e basta ler «O milagre dos pássaros», conto de Amado recém-publicado pela Ed. Record, para perceber como a comparação é injusta com o português).

Uma vez que Saramago defende a inexistência do narrador («apropriação, por um Narrador academicamente abençoado, da matéria, da circunstância e da função narrativa, que em épocas anteriores, como autor e como pessoa, lhe eram exclusiva e inapelavelmente imputadas [...]» (Saramago, 1997: 192), poder-se-ia pensar que esta crítica dos não-leitores é validada pelo próprio criticado: narrador é igual a autor, portanto, o que o autor escreve (ficção), representa o que pensa e diz (vida). É a vida (tradição), paradoxalmente, que mostra que nem sempre (quase nunca) esse raciocínio faz sentido (aliás, se se pensar no desenrolar de *Todos os nomes* — e, no caso de Saramago, em todos os seus romances de modo geral —, é nas vezes que esse raciocínio se aplica que o impacto da obra diminui). Mas o maior problema do livro — que não deixa de ser também uma questão de impac-

to — aparece mesmo quando ele é posto em comparação, fato que foi diagnosticado pelo autor pouco antes de começar a escrevê-lo: «Depois do *Ensaio*, quê? Não o digo como quem decidiu começar a representar o papel do escritor angustiado. Digo-o, sim, com toda a frieza [...] desde que em agosto do ano passado acabei o livro. Mais longe, ou mais alto, ou mais fundo do que isto, sei que não poderei [...]» (Saramago, 1997: 192). Caso tenha ainda assim tentado «ir além» de *Ensaio sobre a cegueira* (a que posso acrescentar *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*), Saramago fracassou: não foi nem mais longe, nem mais alto, nem mais fundo. Não conseguiu retirar o que ele mesmo chamou de «pedra no meio do caminho» (o retorno é eterno, mas varia...). É, contudo, um fracasso com atenuantes. Mas é preciso pensar no livro isoladamente.

Há, em *Todos os nomes*, pelo menos um momento antológico. Trata-se da longa cena no cemitério, já nos instantes finais da intrincada busca que José, um funcionário de baixo escalão da Conservatória Geral do Registro Civil, faz por uma mulher que nunca vira e que se transforma numa espécie de apaixonada obsessão.

A visita ao local instaura de uma vez por todas uma consciência diferenciada em José. Já não resta nada nele da relação passiva e subserviente que mantinha com a Conservatória, relação — igualmente aplicável a todos os seus colegas no trabalho — que é incrivelmente bem delineada pela seguinte frase de Hannah Arendt: «Deixaria, por assim dizer, de ser o que era e obedeceria às leis do processo, iria se identificar com forças anônimas a que deveria servir para manter todo o processo em movimento, iria considerar a si próprio uma mera função, e acabaria julgando tal funcionalidade, tal encarnação da corrente dinâmica como sua mais alta realização possível».⁵

Todos os nomes narra a paulatina e ambígua destruição das «leis do processo» no interior de um indivíduo. É, na verdade, um livro ambíguo em mais de um sentido — desde a epígrafe criada pelo escritor: «Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens».

A fórmula pode ser lida de outras maneiras: nem sempre Saramago conhece Saramago ou, mais precisamente, nem sempre José conhece José. E agora?

Artigo sobre o prêmio nobel⁶

Foi preciso esperar quase um século — a primeira indicação aconteceu em 1901 — para que um autor de língua portuguesa ganhasse o Nobel. Com a conquista

5. Não consigo recuperar na memória como tal frase veio parar nessa resenha, escrita há quase 20 anos. Reencontrei-a, com uma tradução um pouco diferente, em *Origens do totalitarismo* (Arendt, 1998: 246), Companhia das Letras.

6. «Os processos de Saramago», *Mais!, Folha de S.Paulo*, 18/10/1998, trecho.

do único prêmio literário de âmbito mundial, o nome de José Saramago passa a figurar ao lado de diversos autores fundamentais e de alguns outros ilustres desconhecidos para o leitor contemporâneo que obtiveram o reconhecimento da Academia Sueca [...].

A questão mais fartamente debatida desde que se anunciou, no dia 9 deste mês, o ganhador do prêmio decorre exatamente daí: autor fundamental ou candidato a futuro ilustre desconhecido? A discussão é falsa e prematura, no fundo tão irrelevante quanto a condenação à escolha do declaradamente ateu Saramago feita pelo Vaticano pouco depois do anúncio.

Na verdade, do lado dos elogiosos há muitos que exultam pelo «reconhecimento, ainda que tardio», da língua portuguesa e de sua literatura, e, dos detratores, muitos que detestam as posições político-religiosas ou o sucesso de vendas do autor. Ou seja, nesse universo povoado de não-leitores, entre convictos «nacionalistas linguísticos», ferrenhos anticomunistas etc., fica em algum canto, timidamente escondida, a preocupação com os aspectos literários, com a obra.

Talvez uma das justificativas para isso seja a de que os livros de Saramago não se deixam comentar com facilidade. É como diz Eduardo Lourenço, o mais importante ensaísta português, em «Um teólogo no fio da navalha» (em *O canto do signo*, Editorial Presença), provavelmente o melhor texto já escrito sobre o escritor:

«Não conheço em língua portuguesa autor algum — salvo Pessoa — que tão entranhadamente tenha entrelaçado à sua criação a consciência do mesmo ato de criação, a questão do seu ser e do seu sentido. Como acompanhamento da mão esquerda, toda a sua ficção se envolve no eco musical que a prolonga, como se a precedesse, integrando em si os efeitos do milagre em que consiste. Assim que nada pode ser dito sobre ‘os fins’ que nessa ficção já estão visíveis ou que invisíveis a comandam, que não seja glosa da glosa permanente com que José Saramago acompanha uma narração» (Lourenço, 1994: 187). [...]

Resenha de *A caverna*⁷

José Saramago nunca escondeu o fascínio que sente pela literatura de Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Franz Kafka. Os dois primeiros foram, ao longo de sua obra romanesca, discutidos e absorvidos intensamente. O último tem sido associado com frequência a suposta nova fase do escritor, que começou com o *Ensaio sobre a cegueira* e conta ainda com *Todos os nomes* e o recém-lançado *A caverna*.

7. «O mito do cotidiano de Saramago», *Ilustrada, Folha de S.Paulo*, 18/11/2000, íntegra.

Ainda que o autor tcheco seja uma presença forte em todos esses livros, no mais recente ele é fundamental, muito mais relevante do que as superficiais similaridades entre o enredo e o mito da caverna, de Platão, ao qual o título e a condução básica do texto remetem. Pode-se dizer que, de certa maneira, toda a narrativa é uma reelaboração da última frase de Josef K., o protagonista de *O processo*, dita em seus momentos finais: «Como um cão» (Kafka, 1997: 278).

O tom, no entanto, é menor, singular, inverso até, quase como se Saramago estivesse se pondo no papel de um representante da micro-história, da história das mentalidades, disposto a centrar seu foco em um aspecto escondido, ínfimo, de uma epopeia já escancarada em toda a sua grandiosa estrutura por um exímio pesquisador. Que tal hipotética epopeia seja, no limite, um instantâneo caprichado do que se convencionou chamar de a «condição humana» é, de fato, um detalhe.

Por isso, para apreciar esse belo romance é preciso esquecer tudo o que se costuma dizer rotineiramente sobre o autor, aliás esquecer também tudo o que o autor costuma dizer nas infinitas entrevistas que concede pacientemente a cada novo lançamento. As simbologias baratas são facilmente apreensíveis: a opressão de um sistema capitalista centralizador, a burocratização das relações humanas, a destruição das tradições pela evolução devoradora da tecnologia, etc. Todas elas estão potencialmente lá, em *A caverna*, ansiosas para serem lembradas e, como simbologias baratas que são, prontas para serem esquecidas.

O enredo do romance concentra-se em um breve período de tempo — algumas semanas — na vida de um velho oleiro, Cipriano Algor, e alguns seres próximos a ele: a filha, o marido dela, uma vizinha e o cachorro Achado.

Ao contrário dos livros mais recentes do autor, nesse o andamento é lento. A obra leva o tempo necessário para, por exemplo, fornecer detalhadas descrições do trabalho com o barro para a feitura primeiramente de utensílios domésticos e, em seguida, de bonecos artesanais.

Por mais de 300 páginas, pequenos conflitos pessoais e profissionais e fugazes lampejos de iluminação e esperança se acumulam, sempre pontuados pelo, às vezes excessivo, às vezes absolutamente pertinente, narrador palpiteiro, figura indispensável à configuração romanesca estabelecida há muitos anos por Saramago. Apenas nos trechos finais — quando surge a «caverna» que dá título ao livro — a narrativa se acelera, para culminar em uma das conclusões mais bem resolvidas da obra do autor.

Para terminar, vale citar um aspecto lateral e fascinante do livro. Trata-se de um quase manual disperso de psicologia e comportamento canino. Aprofunda-se o vínculo, impõe-se o paralelo: o cão, como um homem; o homem, de novo, como um cão.

Resenha de *As intermitências da morte*⁸

O título *As intermitências da morte* é apropriado, pois o enredo tem a ver com essa ideia de algo que para e recomeça, de algo intermitente. Mas o aguardado novo romance do português José Saramago também poderia se chamar «as experiências da morte», afinal, acima de tudo, é disso que trata. Primeiro ela decide deixar de «funcionar». Em um país cujo nome não se sabe, ninguém mais morre a partir do primeiro dia do ano.

Por algum tempo, são as consequências dessa inexplicável «greve» que o leitor acompanha. Aí, uma carta avisa que quem deveria ter morrido no período e, em princípio, escapara, morreria finalmente e que, a partir daquele momento, as pessoas passariam a ser avisadas com alguns dias de antecedência sobre os seus «falecimentos» para poderem se preparar adequadamente.

Por fim, um desses desfechos anunciados não se realiza, deixando a entidade responsável por ele bastante intrigada. Então temos o surgimento, por falta de palavra melhor, de uma «relação» entre esta morte personificada e um certo violoncelista que consegue, sem que ela saiba por quê, escapar de seu destino.

Esse é um resumo possível da obra mais desigual escrita por Saramago. Se em vez de um romance ele tivesse concebido um conto, ou uma pequena novela, apenas com a parte final do texto, teria produzido uma peça notável. Não adianta, contudo, pensar em tais hipóteses com o livro lançado. Ele agora existe como é e, assim sendo, cria um acontecimento inusitado. Comenta-se muito, entre os críticos do escritor português, o fato de que, com algumas exceções, as suas narrativas não terminam tão bem quanto poderiam. O caso mais emblemático é o do *Ensaio sobre a cegueira*, obra-prima que tem seu brilho ofuscado por um final redentor absolutamente desnecessário.

Em *As intermitências da morte*, entretanto, ocorre o contrário. Durante páginas e páginas, o leitor fica se perguntando para onde está sendo conduzido e acompanha personagens que surgem e desaparecem sem grandes razões, subtramas bobas e trechos de assustadora redundância. Um exemplo talvez demonstre não haver exagero aqui: «Por aí se sai novamente ao corredor, mesmo em frente de uma porta em que a morte não necessitou tocar para saber que se encontra fora de serviço, isto é, nem abre nem fecha, modo de dizer contrário à simples demonstração, pois uma porta da qual se diz que não abre nem fecha é unicamente uma porta fechada que não se pode abrir, ou, como também é costuma dizer-se, uma porta que foi condenada [...]» (Saramago, 2005, 149). A conclusão do livro, contudo, se não redime o conjunto, mostra-se à altura do único escritor de língua portuguesa a conquistar o Prêmio Nobel de Literatura. [...]

8. «Narrador se agiganta e engole a ficção», Revista *Entrelivros*, 16/12/2005, trecho.

Orelha de *Don Giovanni* ou o *dissoluto absolvido*⁹

Muitos críticos já apontaram a ligação da obra de José Saramago com o teatro, principalmente em razão de suas inovações no tratamento dos diálogos. Por isso, apesar das inúmeras diferenças entre os gêneros, não é surpreendente que ele de vez em quando deixe seu campo mais usual, o romance, e escreva uma peça. Desta vez, contudo, o desafio escolhido não foi pequeno. O autor português decidiu recontar a história de Don Juan, enredo clássico já trabalhado por alguns dos grandes nomes da dramaturgia, como Tirso de Molina ou Molière.

Don Giovanni ou o *dissoluto absolvido* pode ser lido como uma versão em tom mais intimista e leve de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Em ambos, um dos alvos diretos do autor é o questionamento — e, muitas vezes, a dinamitação — de tradições judaico-cristãs acumuladas por centenas de anos. Em vez reprisar a necessidade de morais e castigos divinos, cada um dos textos, a seu modo, celebra a contingência e os limites da convivência humana.

Se naquele livro um Deus calculista arquiteta planos mirabolantes para expandir seu rebanho enquanto um diabo bastante razoável segue o caminho que lhe foi traçado, neste, o reino das trevas é por três vezes invocado pelo Comendador, o convidado de pedra, quando ele tenta amaldiçoar o adversário. Só que nada acontece. As lutas e disputas precisam ficar agora no plano terreno. Em um estranho mundo secular no qual, apesar de tudo, estátuas são capazes de caminhar para vingar honras feridas, o pai ofendido ainda passa pela vergonha de ouvir de Don Giovanni que ele já está «fora da comédia»: «Não passas de um adereço» (Saramago, 2005: 44).

Autor de narrativas sofisticadas e de um impressionante e virtuoso arsenal de instrumentos no trato com a língua portuguesa, nesta peça José Saramago reitera a sua opção por uma literatura que coloque em foco as contradições da existência, a impossibilidade da impotência do homem perante crimes inexistentes e a necessidade de lidar com aqueles que cometemos, cotidianamente, como se nada fossem.

Artigo no dia da morte¹⁰

Em uma das mais belas cenas escritas por José Saramago, ao final de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o protagonista acompanha o fantasma de Fernando Pessoa para a morte.

Descobre que a capacidade de ler seria a primeira coisa que perderia na nova

9. Edição da Companhia das Letras, São Paulo, 2005, íntegra.

10. «Permanência da vasta obra de José Saramago agora será posta à prova», caderno especial, Folha de S.Paulo, 19/6/2010, íntegra.

circunstância, instante derradeiro em que «o mar se acabou e a terra espera» (Saramago, 2005: 44). Mesmo assim, ele carrega consigo um livro, uma obra que tanto o perturbara nos meses anteriores, pois desse modo deixaria o mundo aliviado de um enigma. Saramago não levou livro algum e, infelizmente, não irá mais se preocupar com enigmas ou leituras.

Os seus livros, contudo, ficam, e a permanência deles será agora posta à prova. Essa questão será solucionada ao longo do tempo, mas desconfio que a parte mais importante de sua produção — aquela que começa com o *Memorial do convento* e vai até *O evangelho segundo Jesus Cristo* ou talvez o *Ensaio sobre a cegueira* (apesar de seu final problemático) —, resistirá e ganhará novos adeptos à medida que for diminuindo o impacto da figura forte e polêmica de seu autor na compreensão dos textos.

Livres da excessiva carga ideológica com que sempre foram associados e que contaminou boa parte de sua repercussão crítica, esses romances lançados em um período tão curto, de 1982 a 1995, serão avaliados de modos menos «apaixonados» e, creio, mais positivos.

Será o momento em que ficarão ainda mais claros o elaborado jogo entre memória e literatura de *O ano da morte*, a construção sofisticada de *O evangelho*, o delicado paralelo entre os casais do presente e do passado em *História do cerco de Lisboa*, a arquitetura exagerada e bela do *Memorial do convento*.

Isso não quer dizer que não será também reavaliado o que veio antes, desde o primeiro romance — *Terra do pecado*, publicado em 1947 e por décadas renegado —, até o *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, e *Levantado do chão*, de 1980, volume em que pela primeira vez Saramago adota o uso intensivo da vírgula como sinal de pontuação fundamental, uso que se tornou sua marca registrada.

E o que veio depois, alegorias ambiciosas de alcance duvidoso — como *Todos os nomes*, de 1997, e a *A caverna*, de 2000 —, exercícios curiosos — como *O homem duplicado*, de 2002, ou *A viagem do elefante*, de 2007 —, e intervenções bastante forçadas, como *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, e *As intermitências da morte*, de 2005. Essas serão, porém, tarefas (enigmas) para o futuro.

Hoje, vale a pena lembrar um comentário do professor João Alexandre Barbosa, publicado no caderno *Mais!*, da *Folha*, em 1998. Escreveu ele então que os romances que José Saramago vinha produzindo lhe «conferiam a posição de um dos melhores prosadores de língua portuguesa» do século que ia terminando. E acrescentou: «É, para dizer a verdade, o plural só está aí pela existência anterior de João Guimarães Rosa». Se o julgamento é exagerado ou não, cabe a cada leitor decidir. O que importa é que ele atesta a ordem de grandeza de uma obra que foi por tantas décadas construída e que, há poucas horas, chegou ao final.

Resenha de *Claraboia*¹¹

Uma pergunta possível é: até que ponto o Saramago do futuro, o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* ou de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, aparece em *Claraboia*? Outra, muito menos concreta, seria: o que teria acontecido se lá no início dos anos 50 o editor que ignorou o romance o houvesse publicado? O que teria acontecido se, em vez de ficar durante décadas esquecido, ele tivesse feito sucesso?

A resposta à primeira pergunta não é tão complicada, ainda que possa durante algum tempo ocupar os estudiosos da obra do escritor: estão ali o domínio seguro da língua portuguesa, o vocabulário ampliado, a semente de uma grande habilidade de construir personagens e dar a elas consistência narrativa, o fascínio por Fernando Pessoa e algumas preocupações morais que depois se tornariam recorrentes. [...]

Para a outra pergunta não há resposta. Isso não quer dizer, contudo, que ela não seja importante. Saramago deve ter trabalhado por muito tempo em *Claraboia* e em seu tratamento cruzado dos pequenos acontecimentos nas vidas das famílias de um prédio. Trata-se de um livro longo, com quase 400 páginas, e de um segundo romance (o primeiro, *Terra do pecado* havia sido publicado em 1947). A frustração de ter o livro ignorado não pode ter sido desprezível. Depois dele, o autor não parou de escrever, mas abandonou o gênero romanesco por mais de 20 anos (publicou poemas ruins, textos mais experimentais e crônicas).

O formato só foi retomado em 1977, com *Manual de pintura e caligrafia*, e, em seguida, em 1980, com *Levantado do chão*, romances que marcam o nascimento do Saramago que viria a ganhar o Nobel de Literatura.

Nesse sentido, talvez *Claraboia* seja, de fato, um romance fundamental.

Uma conclusão: o grande erro

É esquisita e incômoda a releitura de textos escritos há tanto tempo e inevitável a vontade de fazer ajustes, correções, de perseguir determinadas pistas apenas sugeridas ou de sorrir diante da constatação de que determinadas obsessões não nos abandonam nunca, seja qual for a obra com que se está a trabalhar. Nesta retomada, contudo, gostaria apenas de apontar aquele que parece ser o mais grave erro de avaliação presente nesse conjunto, anunciado não uma, mas duas vezes.

Na resenha inicial, que discute o *Ensaio sobre a cegueira*, não há nenhuma ressalva, nenhuma crítica. Trata-se de um texto bastante elogioso. No comentário seguinte, *Todos os nomes* é relacionado à obra prévia, que é, na comparação, nova-

11. «Livro já revela o domínio e a habilidade do futuro Nobel», *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, 5/11/2011 (trecho).

mente, muito celebrada. É na avaliação de *As intermitências da morte* que surge uma restrição. Destaco aqui o trecho:

Comenta-se muito, entre os críticos do escritor português, o fato de que, com algumas exceções, as suas narrativas não terminam tão bem quanto poderiam. O caso mais emblemático é o do *Ensaio sobre a cegueira*, obra-prima que tem seu brilho ofuscado por um final redentor absolutamente desnecessário

No artigo publicado no dia da morte de José Saramago, tal restrição é reiterada, quando falo do «final problemático» do romance. Não é difícil, retrospectivamente, supor que, no primeiro momento, o impacto da leitura se impunha a um leitor menos experiente e que, em seguida, quando o «problema» passa a ser apontado, transcorridos alguns anos, a conclusão «otimista» da narrativa houvesse se tornado incômoda e que, em textos nos quais estivessem sendo feitos «balanços» de períodos maiores da obra do autor, parecesse necessário apontar «deficiências».

Esta recapitulação de resenhas e artigos lida fundamentalmente com a fase final da obra de Saramago, momento em que a experiência e o passado portugueses são postos, pelo menos de modo explícito, de lado, e em que as narrativas se generalizam e se alegorizam. A relação do universo ficcional anterior com a circunstância histórica era tão marcante que, quando o autor faz um ajuste de rumo a partir de um novo enquadramento tão exuberante, este leitor o recebe de início com entusiasmo e, depois, passa a percebê-lo com certo cansaço.

Saramago, contudo, como todo grande artista, viu mais longe, entendeu mais rápido, percebeu mais fundo. Agora, em um mundo abalado por uma pandemia impensável, em um mundo no qual foi concebível a chegada ao poder de Bolsonaro e de tantos outros «líderes» com perfil similar (ainda que ele seja insuperável), nesse mundo, aquela alegoria se torna infinitamente mais concreta, material, e aquele final redentor, infinitamente mais adequado. As minhas restrições, precipitadas, estavam erradas: o desejo de que uma virada inesperada e improvável aconteça, como aquela do *Ensaio*, é tudo o que nos resta. E é justo, aliás, diante da constatação da avaliação falha, que Saramago tenha aqui a última palavra, que a compreensão antecipada e necessária trazida por seu romance, seja, mais uma vez, lida e anunciada:

O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos

de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo [...]. (Saramago, 2005: 44)

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KAFKA, F. (1997). *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, E. (1994). *O canto do signo*. Lisboa: Editorial Presença.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997). *Cadernos de Lanzarote IV*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1997). *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2001). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005). *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005). *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras.

Biodata

Adriano Schwartz é, desde 2004, professor de literatura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) e, desde 2018, do programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), ambos da Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou de 1994 a 2003 no caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*. É autor de *O abismo invertido — Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis* (editora Globo) e de artigos sobre a produção de autores como Jorge Luis Borges, J. M. Coetzee, Ricardo Piglia e Philip Roth.