

Wendel Cássio Christal

O ENSAIO COMO COMPONENTE
EXPRESSIVO NOS ROMANCES DE
SARAMAGO:

a condição humana submetida à palavra

A Jangada de Pedra

m. estes tempos são outros, a ciência mu
que não foi possível descobrir o que
ínsula sobre o fundo do mar, então
os seus humanos olhos, ver
mento da grande massa de
pécie de grito de
vel. É
ne



Universidade Estadual do Paraná

Reitora	Salette Machado Sirino
Vice-Reitor	Edmar Bonfim de Oliveira
Chefe de Gabinete	Ivone Ceccato



Editora da Universidade Estadual do Paraná

Diretor	Luis Fernando Severo
Assessora Editorial	Anna Glaucia de Moraes Vieira
Assessora Editorial	Terezinha Eckelberg

Conselho Editorial

Titulares	Adilson Anacleto
	Ana Carolina de Deus Bueno Krawczyk
	Aurea Andrade Viana de Andrade
	Bruno Flávio Lontra Fagundes
	Cleber Broietti
	Denise Adriana Bandeira
	Fernando Henrique Lermen
	Gislaine Cristina Vagetti
	Jane Kelly de Oliveira
	Maria Ivete Basniak
	Ricardo Desidério da Silva
	Rogério Antonio Krupek

Wendel Cássio Christal

O ENSAIO COMO COMPONENTE
EXPRESSIVO NOS ROMANCES DE
SARAMAGO:

a Condição Humana Submetida à Palavra

Equipe

Revisão gramatical e Normalização	Maciel Salles MC&G Design Editorial
Projeto gráfico e Diagramação	Glaucio Coelho MC&G Design Editorial
Capa	Glaucio Coelho* MC&G Design Editorial

*Imagem capa: Banco Shutterstock

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

C554 Christal, Wendel Cássio.
O ensaio como componente expressivo nos romances de Saramago : a condição humana submetida à palavra [recurso eletrônico] / Wendel Cássio Christal . — Paranavaí : Edunespar , 2024.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-6115-048-4

1. Saramago, José, 1922-2010 – Crítica e interpretação. 2. Literatura portuguesa – História e crítica. 3. Ensaios portugueses. I. Título.

CDD23 : 869 . 3

Bibliotecária: Priscila Pena Machado – CRB-7/6971



DOI: 10.61367/9786561150484

Esta obra está licenciada com uma Licença Atribuição–Não Comercial–SemDerivações 4.0 Brasil

Dedico este livro à minha mãe, Ivone Ramos Christal, por todo o sacrifício para garantir uma vida digna aos filhos e por me incentivar sempre rumo aos estudos. E ao meu pai, Alcides Christal, in memoriam, por me dizer um dia “faça o que o seu coração manda”, e isso ter mudado o curso da minha história.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	11
1	SARAMAGO E O ENSAIO: UM PROJETO LITERÁRIO PERMANENTE	17
2	MONTAIGNE E O ENSAIO: MATRIZES DO EXERCÍCIO CRÍTICO	25
3	O ENSAIO COMO GÊNERO: OUTRAS ACEPÇÕES TEÓRICAS	43
4	O ENSAIO COMO FIO CONDUTOR NA OBRA DE SARAMAGO	69
5	A PROJEÇÃO ENSAÍSTICA APÓS LEVANTADO DO CHÃO	91
6	CLARABOIA E OS CONTORNOS DE UM PROJETO ENSAÍSTICO	115
7	UM ENSAIO SOBRE A VIDA N'AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE	137
8	SARAMAGO, ENSAIO E ROMANCE: O ENSAÍSMO PERMANENTE	167
	REFERÊNCIAS	173
	SOBRE O AUTOR	183

APRESENTAÇÃO

“Cada homem traz a forma inteira da condição humana” (Montaigne).

Este livro não é apenas um objeto físico, produto de uma pesquisa de doutorado; ele é o resultado de anos de dedicação à obra do escritor português José Saramago, algo que se iniciou durante a minha graduação em Letras quando li pela primeira vez um romance dele, Memorial do convento, indicado por uma professora minha, leitora de Saramago.

Apesar de ter escolhido fazer Letras pelas circunstâncias do momento, entrei na universidade sem nunca ter lido um romance inteiro, sem saber exatamente por que ler textos literários, sem ter experimentado a sensação única de ter começado e terminado a leitura de um livro por prazer. Entretanto, logo no segundo ano do curso, eu já sabia que, dentre as opções a serem seguidas na carreira, a literatura seria decisivamente a área na qual eu tanto gostaria de me especializar.

Nesse período, durante as aulas de literatura brasileira e portuguesa, tomei contato com excelentes professores e importantes escritores que me fascinaram pelo modo como seus textos são construídos e devido à forma como abordam seus respectivos temas. Mesmo sendo um então estudante de Letras que aos poucos ia tomando contato com as ferramentas de análise de um texto literário, confesso que à primeira vista decifrar um livro de Saramago não foi fácil, como ocorre com muitos leitores, pois seu estilo

me causou estranhamento à medida que as primeiras folhas do texto iam sendo arduamente ultrapassadas, mesmo porque *Memorial do convento* faz parte de uma das fases do escritor na qual o estilo de seus textos é de fato mais difícil de compreender e sua linguagem, mais hermética.

Apesar disso, mesmo com a sensação de não haver compreendido muito bem o romance em apreço, achei o texto de Saramago genial e fiquei com gosto de continuar a leitura de outros livros de sua vasta obra. Com esse propósito, demonstrei meu interesse em fazer uma pesquisa de iniciação científica a um professor da universidade, Sérgio Vicente Motta, que me presenteou ao me sugerir trabalhar com um romance que Saramago havia acabado de publicar: *A caverna* (2000). Pertencente a outra fase do escritor, tive grande prazer ao ler e estudar essa obra, pois nessa época ele já havia novamente mudado o seu estilo, publicando romances com uma linguagem mais acessível e sobre temas de alcance universal.

Ao fim da graduação, mais uma certeza havia em mim se construído, pois além de querer trabalhar especificamente com a literatura, ainda que seria inevitável também ensinar língua portuguesa como professor da educação básica, o encontro com Saramago foi mais intenso e fiquei com vontade de que isso se prolongasse, pois naquela fase da vida encontrei ainda mais prazer pela leitura da obra de Saramago, que me provocou de diversos modos pela forma como escrevia e pela maneira como se pronunciava ao dar inúmeras palestras e declarações públicas, muitas vezes polêmicas, em especial depois de ter recebido o Prêmio Nobel de Literatura pela academia sueca em 1998.

Por isso, logo após a minha graduação, iniciei uma pesquisa de mestrado sob a orientação do professor Arnaldo Franco-Júnior, com o qual aprendi tanto, aprofundando minha investigação sobre a mesma obra, *A caverna*, mas preocupado em compreender as tramas da sua linguagem, ou seja, de que modo Saramago fez uso da alegoria para construir a história de uma família de artesãos praticamente sugada, no contexto contemporâneo, por um sistema econômico aniquilador representado por um gigantesco *shopping center*, compondo desse modo um romance alegórico que aponta diretamente para uma outra alegoria, aquela história clássica escrita pelo filósofo grego Platão ao retratar homens presos no subterrâneo e praticamente cegos e acostumados com a realidade projetada no fundo da caverna, isto é, as sombras da célebre alegoria da caverna.

Após ter dedicado três anos no mestrado estudando esse tema, a fim de dar continuidade à carreira acadêmica e também continuar meus estudos sobre o escritor português, anos depois de lecionar em escolas públicas e particulares do ensino fundamental e médio, retornei à pesquisa e iniciei o doutorado sobre o tema que resultou neste livro, preocupado novamente em me aprofundar no modo como Saramago constrói a sua linguagem, mais especificamente em um componente que de alguma forma marca o seu estilo: a maneira ensaística de se expressar em seus romances.

Fazer uma tese de doutorado não foi nada fácil, especialmente estudando e trabalhando. Contudo, tive a oportunidade de fazer um estágio sanduíche com bolsa em Portugal, durante um ano, proporcionada pela universidade onde cursei o doutorado, sob a orientação e parceria de uma professora que me cativou pelo seu saber a respeito da literatura, mas especialmente pela sua forma humana de me orientar, Marlise Vaz Bridi, de quem me tornei muito mais do que parceiro de trabalho, amigo. Além disso, estudar em Portugal me permitiu um momento de profunda imersão na cultura portuguesa, especialmente na casa dedicada à obra de Saramago em Lisboa, a Fundação José Saramago, onde tive uma experiência inusitada que marcou a minha vida e, de certo modo, a minha pesquisa naquele momento.

Apesar de cumprir as etapas de um doutorado, cursando disciplinas no Brasil e na Universidade Nova de Lisboa, levantando dados bibliográficos em *sites* de pesquisa e em bibliotecas físicas, passando horas a fio lendo e seguindo o cronograma do projeto, além de discutir periodicamente com a orientadora todo esse processo, como também com o meu orientador em Portugal, o querido professor e escritor Nuno Júdice, na Fundação José Saramago obtive muito apoio e entusiasmo para seguir adiante na pesquisa.

Ainda meio perdido em um país estrangeiro logo que cheguei a Portugal, certa vez li um anúncio que convidava à participação em um grupo de leitores dedicados à discussão da obra de Saramago. Dias depois, lá fui eu ao primeiro encontro, cheio de expectativas, imaginando encontrar acadêmicos especialistas em Saramago. Mas não foi bem assim, pois o grupo na verdade era composto por uma professora aposentada, que tinha sido amiga de Saramago, e demais leitores que simplesmente se reuniam pelo prazer da leitura em torno dos romances do escritor, em sua maioria aposentados portugueses de diferentes profissões: cabeleireira, aeromoça, psicólogo, advogado, professor... Enfim, tive a satisfação de

ser acolhido por um grupo heterogêneo que lia um romance por mês e se encontrava para discutir a obra, sob a coordenação da mediadora do grupo, uma exímia leitora de Saramago: a professora Maria Leiria, que se tornou também amiga e orientadora em Portugal.

Assim, o encontro com esse grupo me fez experimentar uma outra forma de ler, a leitura comunitária, compartilhada com diferentes leitores não preocupados em ler para publicar algo sobre o escritor, mas por gostar de leitura simplesmente, por Saramago. Mais do que isso: interessados no encontro, no compartilhamento da vida e das ricas experiências que cada um, sob olhares únicos e distintos, traziam na bagagem e punham à mesa para o debate sobre literatura, algo que me remeteu ao conceito de “círculo de cultura” proposto pelo educador brasileiro Paulo Freire: espaço de diálogo e apropriação do texto literário para a construção de sentidos.

Tal experiência foi marcante por várias razões: me motivou a reler uma série de romances do escritor, porque compartilhávamos impressões de leitura sem haver nenhum tipo de avaliação ou julgamento, sem ter a obrigação de ter lido a obra inteira, porque fomos visitar lugares nos quais Saramago ambientou os seus romances, porque aos poucos íamos construindo laços que extrapolavam os encontros ao redor dos livros de Saramago. Enfim, essa experiência, com essas pessoas, também foi decisiva para a construção da tese que se desdobrou neste livro.

Anos após a defesa da tese e a publicação deste livro, é gratificante poder olhar para trás e rever o modo como todo esse caminho foi percorrido: com a ajuda e a motivação de professores, amigos e leitores unidos pelo interesse na obra de Saramago, pelo amor à literatura. Por isso, desejo que este livro, produto de tantos anos de pesquisa e dedicação, sob tantas mãos que direta e indiretamente me ajudaram a compô-lo, possa também contribuir para que os futuros pesquisadores da obra de Saramago encontrem dados e motivação para continuarem a desvendar a linguagem literária desse instigante escritor. Assim como permita aos leitores maximizarem as possibilidades de construção de sentidos que emergem dos livros de Saramago e de sua forma singular na abordagem de temas que nos fazem refletir e compartilhar a vida com personagens e formas insurgentes da condição humana.

Em termos de estrutura, este livro está organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo, *Saramago e o ensaio: um projeto literário permanente*, visa introduzir o leitor ao universo saramaguiano, destacando sua extensa

produção literária e os sinais de sua relação com o gênero ensaio em sua obra romanesca. Além disso, o capítulo apresenta ao leitor o problema de pesquisa que orientou este trabalho, a questão central que se busca responder, a metodologia escolhida, o referencial teórico, bem como o recorte utilizado para a análise das obras selecionadas.

No segundo capítulo, *Montaigne e o ensaio: matrizes do exercício crítico*, parte-se do conceito puramente fenomenológico acerca do ensaio para em seguida resgatar um dos pensadores mais substanciais nesse terreno: o filósofo francês Michel de Montaigne (1593-1592). Buscou-se, nesse capítulo, as origens do ensaio, tanto como terreno primeiro e essencial de sustentação teórica quanto no intuito de compreender as razões pelas quais ele se legitimou como um grande gênero na modernidade, além de compreender seus aspectos constitutivos. Refere-se, aqui, à publicação da obra *Ensaíos*, em 1580, de Montaigne, fonte teórica muito apreciada pelo leitor José Saramago, aliás.

No terceiro capítulo, *O ensaio como gênero: outras acepções teóricas*, há o trânsito por outros autores representativos acerca do gênero ensaio, traçando, assim, um percurso que se inicia sobre o ensaio como gênero discursivo e depois transita por importantes autores em língua portuguesa que versam sobre ele, mormente em Portugal, e por conseguinte traz à baila a caracterização do ensaio como gênero textual e como gênero literário, até chegar ao terreno da filosofia, tratando-se de três consideráveis autores indispensáveis a este livro e suas respectivas contribuições acerca da visão que têm do ensaio no alcance da modernidade: George Lukács, Max Bense e Theodor Adorno.

No quarto capítulo, intitulado *O ensaio como fio condutor na obra de Saramago*, inicia-se uma busca pelas fontes ensaísticas primordiais de que Saramago se nutriu e que, a nosso ver, encontram reflexos em sua obra. Depois, há um mapeamento de sua produção literária, sobretudo romanesca, a fim de verificar a dimensão e o lugar que o ensaio ocupa na linguagem do escritor. Para tanto, partiu-se de uma análise horizontal iniciada em seu primeiro romance, *Terra do pecado*, até chegar à publicação de uma obra de destaque no curso de seu estilo, *Levantado do chão*, e que de certo modo demarca uma guinada substancial em sua trajetória romanesca.

No quinto capítulo, *A projeção ensaística após Levantado do chão*, dando continuidade ao mapeamento horizontal na obra de Saramago com vistas à articulação entre romance e ensaio, verificou-se de que modo

tal aspecto se desdobra nas obras posteriores a *Levantado do chão*, sem desconsiderar a autorreflexão que Saramago faz em um importante texto ensaístico por ele publicado, *A estátua e a pedra*, até findar na análise do último romance inacabado publicado pelo autor: *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*.

No sexto capítulo, *Claraboia e os contornos de um projeto ensaístico*, após a análise horizontal no rol do romance saramaguiano nos dois capítulos anteriores, almeja-se dar destaque à tendência ensaística de Saramago já na fase literária preliminar de sua produção romanesca. Desse modo, fez-se uma análise vertical do segundo romance que Saramago produziu: *Claraboia*, momento no qual ensaiava a sua condição de romancista.

O sétimo capítulo, *Um ensaio sobre a vida n'As intermitências da morte*, tem o mesmo propósito: investigar a articulação entre ensaio e romance, e seus efeitos de sentido, mas em uma obra enquadrada no outro extremo cronológico da carreira do escritor, a fase final, arrematando assim as análises elaboradas sob o prisma do ensaio.

Por fim, o oitavo capítulo, *Saramago, ensaio e romance: o ensaísmo permanente*, fecha este livro elucidando as análises feitas anteriormente, na relação da escrita saramaguiana com o ensaio, como também aponta para o inacabamento constante que há nas pesquisas possíveis acerca do projeto literário produzido por José Saramago em virtude da amplitude de sua dimensão artístico-literária nas obras do Prêmio Nobel de Literatura.

SARAMAGO E O ENSAIO: UM PROJETO LITERÁRIO PERMANENTE

*“O verdadeiro espelho de nossos discursos
é o curso de nossas vidas” (Montaigne).*

O legado tecido pelo escritor português José Saramago (1922–2010) espelha sua distinção de escritor polivalente, visto que sua obra, composta por mais de quarenta títulos, compreende as mais diversas esferas da literatura, bem como as do jornalismo, a saber: autobiografia, cartas, contos, crônicas, diários, discursos, ensaios, literatura de viagem, literatura infantil, peças teatrais, poesias e, substancialmente, romances.

Apesar de sua produção abarcar distintos gêneros discursivos em prosa ou em verso no conjunto de sua obra, o romance assume um *status* capital, pois é a partir dele que José Saramago se torna, com veemência, reconhecido nacional e internacionalmente como escritor. Há, sobretudo, dois fatos de sua carreira que chancelam tal proposição: primeiro, a publicação de *Levantado do chão*¹, romance que o singulariza pelo modo de narrar e o projeta no cenário da literatura portuguesa contemporânea; segundo, o fato de ser premiado com o título de Prêmio Nobel, em 1998, algo que

¹ Mediante a publicação desta obra, Saramago passa a publicar regularmente romances, com cerca de trezentas páginas ou mais, a cada dois anos (Reis, 1998).

conferiu vasto reconhecimento à sua obra fora do eixo da lusofonia, uma vez que, especialmente seus romances, após a premiação, passaram a ser traduzidos em mais 42 idiomas, para mais de cinquenta países.

É no domínio do romance, portanto, que Saramago se consolida como insigne escritor. No entanto, o próprio autor relativiza o título outorgado de romancista, pois certa vez, em entrevista a Carlos Reis, afirma: “Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Reis, 1998, p. 48).

O argumento usado se justifica, segundo o próprio escritor, em razão de haver, em seus romances, “uma metafísica” (Reis, 1998, p. 48), isto é, porque suas obras ficcionais mantêm considerável relação com o José Saramago escritor, que as retrata como “alter egos do autor” (Reis, 1998, p. 48). Para exemplificar, Saramago cita o motivo pelo qual escreveu o romance *Levantado do chão*: resolver algo com o local onde nasceu. Embora a história se passe no Alentejo, região distinta de sua origem, na visão do escritor, nesse romance seus personagens “exprimem” o mesmo contexto adverso que o autor vivenciou em sua infância em Azinhaga.

Para Carlos Reis, portanto, essa “metafísica da criação literária [...] oculta e revela uma vocação de ensaísta *doublé* de romancista” (Reis, 1998, p. 35), perspectiva que considera a possibilidade de leitura da biografia do escritor por meio de suas obras, mas de maneira singular, uma vez que o sentido corrente de uma biografia circunstancial é negado inclusive pelo próprio autor: “Meus livros, meus romances, são minha biografia, mas não uma biografia no sentido corrente, em que passaria ao romance tudo quanto me acontece. Não, são biografias num sentido mais profundo, não no circunstancial” (Arias, 2003, p. 59).

Com efeito, valendo-se ou não da ironia para dizer que é romancista porque se esquivou do ensaio, o fato é que os romances de Saramago atestam o possível caráter híbrido existente entre o romance e o ensaio, aspecto que constitui, a nosso ver, expressivamente, a linguagem romanesca do escritor. Essa simbiose romance/ensaio, inclusive, é ainda mais explícita em dois de seus romances, *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), desde a nomeação de tais obras.

Esse encadeamento entre ensaio e romance com que o autor joga, conforme se verificará ao longo deste livro, incide sobre Saramago desde o início de sua carreira de escritor. Exemplo disso é seu terceiro romance,

Manual de pintura e caligrafia, publicado em 1977, que inclusive continha, conforme confissão de Saramago, o subtítulo de “Ensaio de romance”. Carlos Reis, por sua vez, reconhece a importância ímpar deste romance para a consolidação do robusto projeto literário de Saramago, e, ao se reportar ao período inicial da produção do escritor, defende a tese de que esse é seu romance mais representativo, em razão de sua matriz ensaística (Reis, 1998).

Ana Paula Arnaut, por seu turno, também corrobora essa mesma visão: a de que “*Manual de pintura e caligrafia* – ‘ensaio de romance’ – aponta para uma vertente marcadamente reflexiva, característica do gênero ensaio, decorrente de uma procura experimental do conhecimento e dos saberes” (Arnaut, 2008, p. 19). Assim, situado entre dois períodos cruciais na obra de Saramago, isto é, entre o primeiro romance, *Terra do pecado*², publicado em 1947, e *Levantado do chão*, publicado em 1980, para Carlos Reis, *Manual de pintura e caligrafia* “consubstancia no que, no seu tempo próprio, foi ensaio de romance, para depois, à medida que a obra ficcional se desenvolvia, se ir afirmando como elemento axial na afirmação do romancista como romancista” (Reis, 1998, p. 19).

Nesse ínterim, Saramago havia escrito e tentado publicar outro romance, anterior ao *Manual* e posterior à *Terra do pecado*. Trata-se de *Claraboia*, seu segundo romance, escrito em 1953, mas adormecido por um longo período e publicado apenas em 2011, após a morte do escritor, por sua própria decisão, visto que na época em que o enviou a uma editora, só recebeu uma resposta quase trinta anos depois, período no qual já havia atingido o patamar de escritor consagrado. Por haver sido publicado postumamente, *Claraboia* problematiza as concepções teóricas acerca da crítica literária sobre o romance de Saramago, especialmente no que concerne à questão do ensaio, dado que *Terra do pecado*, seu primeiro romance, pouco preconiza o estilo, bem como possíveis temáticas que marcam a obra de Saramago, muito presentes em *Manual de pintura e caligrafia*.

Ainda que *Claraboia* se consubstancie em uma narrativa menos elaborada se comparada aos romances posteriores de maior calibre, verificam-se, como se analisará nos capítulos seguintes, elementos intrínsecos à prosa ensaística que já anunciavam aspectos importantes da lingua-

² O primeiro livro do autor foi publicado em 1947 sob duas condições impostas pela então editora Minerva: o autor renunciaria aos direitos autorais, e o título, originalmente *A viúva*, seria mudado para *Terra do pecado* (Lopes, 2009, p. 41).

gem saramaguiana e de sua busca pela consolidação como escritor de romances. Esse gradual movimento de mudança, coerente dentro de seu projeto literário, segundo Maria Alzira Seixo, firma sua maturidade, pois “em trinta e cinco anos de carreira, no que respeita a obra publicada, o autor foi afinando as componentes deste processo em mais de quarenta livros publicados” (Seixo, 2011, p. 455).

Mas em que medida o pendor ensaístico presentifica-se na literatura romanesca do escritor? Quais são os procedimentos de que Saramago dispõe que são inerentes à maneira da composição ensaística, recorrentes em seus romances, e que sentido produzem? Tais expedientes ensaísticos diferenciam-se de um romance a outro, a saber, de sua fase inicial — com *Claraboia* — até *As intermitências da morte*, obra pertencente a outra fase do escritor?

A partir dessas questões, pretende-se, neste livro, perquirir o pendor ensaístico da produção literária, especialmente em prosa, de Saramago, compreendendo centralmente dois romances, *Claraboia* e *As intermitências da morte*, os quais compõem fases distintas da produção romanesca do autor. O primeiro, sua iniciação à literatura, período de formação enquanto romancista; o segundo, um momento quase diametralmente oposto ao primeiro, de consagração como romancista e proximidade ao fim da carreira.

Tomando como referência o ensaio *A estátua e a pedra* (2013), Saramago dividiu o conjunto de seus romances em duas fases: a primeira, a estátua, inicia-se com *Manual de pintura e caligrafia*, indo até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991. Conforme o autor, nesse primeiro ciclo, seus romances apenas descrevem, metaforicamente, a superfície da estátua. Além disso, o autor combate, com afinco, a tese de que seus romances se classificam como históricos.

A segunda fase, da pedra, a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, encerra-se com *As intermitências da morte*, publicado em 2005, finalizando outro ciclo de romances, o qual Saramago diz centrar-se no interior da pedra. Além dessas duas fases, as obras finais, *As pequenas memórias* (2006), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009) são classificadas por alguns críticos como espécie de “epílogo ou coda final (Aguilera, 2013, p. 41), ou como um “novo ciclo de sua produção romanesca” (Arnaut, 2008, p. 50). Como é possível constatar, Saramago prescinde dos romances *Claraboia* e *Terra do pecado* da fase inicial. No caso de *Claraboia*, compreende-se que isso se justifica, além de outros fatores, pelo motivo de o romance ainda

não haver sido publicado na ocasião da escrita e posterior publicação do ensaio *A estátua e a pedra*.

Além desses fatores, a escolha desses dois romances para análise a respeito do ensaio pautou-se na escassa publicação crítica acerca deles, visto que *Claraboia*, apesar de ser o segundo romance escrito por Saramago, foi o mais recentemente publicado, em 2011. *As intermitências*, por encerrar a segunda fase do escritor, a do interior da pedra, foi também um de seus últimos romances publicados.

Claraboia apresenta aspectos cruciais nos planos do conteúdo e da forma, de modo a revelar um potencial escritor que mescla romance e ensaio a fim de expressar sua visão de mundo e do homem. Esse pioneirismo do romance é notado por Manuel Frias Martins, em sua publicação *A espiritualidade clandestina de José Saramago*, vencedora do Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho, pela Associação Portuguesa de Escritores, em 2015. Nessa obra, o autor inicia sua análise pelo romance *Claraboia*, com a finalidade de rechaçar a tese do ceticismo em Saramago: “De *Claraboia* até *Caim* há um mesmo tipo de ocorrências de natureza religiosa que permitem encontrar um padrão [...] designadamente a vereda da *espiritualidade clandestina*” (Martins, 2014, p. 35).

A partir desse contexto, neste livro será mapeada a presença do ensaio nos romances de Saramago, a fim de verificar como estão tecidos os nós entre ficção e ensaio, bem como quais os efeitos de sentido que possivelmente daí emergem. Espera-se contribuir para a compreensão de dois romances do escritor, produzidos em fases distintas, a partir de um arcabouço teórico fundamentado na questão do ensaio e da literatura, lendo tais romances como núcleos reflexivos e expressivos da produção literária do escritor português, sobretudo no que diz respeito ao ensaio.

No que concerne ao aparato metodológico utilizado, este trabalho está calcado na esfera da hermenêutica, isto é, ancorado em “uma teoria das operações de compreensão em sua relação com a interpretação de textos” (Ricoeur, 1996, p. 17). Sob essa perspectiva e partindo do pressuposto de que a linguagem se constitui como discurso(s), como tal ela se concretiza e se manifesta, também, por meio de uma obra, pois “a obra é submetida a uma forma de codificação que se aplica à própria composição e que faz do discurso ou uma narração, ou um poema, ou um ensaio, etc.” (Ricoeur, 1996, p. 115). À luz da hermenêutica, Ricoeur concebe a literatura enquanto domínio discursivo composto por obras que sempre irradiam

“uma projeção de um mundo” (Ricoeur, [1996], p. 110). Na obra, o discurso configura-se sobretudo a partir de dois aspectos: porque encontra-se engendrado de uma determinada maneira, isto é, de uma determinada *forma*, e, por outro lado, por haver sempre determinada(s) *intenção(-ões)*.

Os romances supracitados, *Claraboia* e *As intermitências da morte*, serão analisados, portanto, quanto às suas camadas figurativas, isto é, quanto à dimensão simbólica transgressiva e insurgente da linguagem saramaguiana. Como fio condutor dessas análises, encontra-se a dimensão ensaística operada na linguagem de seus romances. A escolha por esse caminho metodológico justifica-se em razão da possibilidade de uma práxis de interpretação à questão que norteia este trabalho: como se manifesta o ensaísmo³ de Saramago no interior de seus romances?

Para responder a essa questão de pesquisa, o arcabouço teórico que sustenta as nossas análises, voltado ao ensaio, está ancorado, em primeiro lugar e prioritariamente, em Michel de Montaigne, uma vez que compete ao filósofo francês o título de “pai” do ensaio na modernidade, embora ele pertença ao Renascimento. É no decurso de seus ensaios que Montaigne exprime sua visão de mundo, recorrendo a uma espécie de “metodologia” ensaística de possibilidades, cujo viés se pauta especialmente pela escrita do “eu”, conforme o filósofo adverte no prefácio de seus *Ensaio*s: “é a mim mesmo que pinto” (Montaigne, 2016, p. 39). Trata-se de ensaiar tentativas de religar o “eu” ao mundo, de reunir a peculiaridade do autor ao mundo de sua experiência substancial, vinculando, inclusive, o próprio leitor nesse processo de deslocamentos da escrita.

O “gesto” de escrita produzido por Montaigne está calcado em mais de vinte anos de escrita e reescrita dos próprios ensaios, de 1570 a 1592, perfazendo um texto composto por mais de cem ensaios sobre os mais variados temas, que marcam as distintas fases pelas quais Montaigne passa, de modo a refletir suas vicissitudes e o próprio inacabamento de si mesmo, porque este era seu propósito, conforme atesta em um dos últimos de seus ensaios: “Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas” (Montaigne, 2016, p. 760). Ao contrário, por exemplo, do que se pode

³ Este vocábulo é empregado durante todo este livro no sentido dicionarizado, isto é: texto cuja expressão é o ensaio.

almejar em um texto autobiográfico, não há ordem cronológica ou referência contínua a fatos relevantes de seu tempo. O que interessa ao filósofo é a transição, a instabilidade da condição humana, inclusive a contradição, um de seus componentes intrínsecos, conhecendo e reconhecendo, dessa maneira, suas próprias limitações.

Tal meio subjetivo e reflexivo de retratar a si mesmo, ou ensaiar-se, entretanto, não significa método, mas forma através da qual sujeito e objeto relacionam-se e constituem-se mutuamente: “sou eu mesmo a matéria deste livro” (Montaigne, 2016, p. 40), com o fito de não apenas dizer, mas experimentar, pôr à vista o seu fazer, valendo-se da linguagem, do ensaio, como caminho para se dilatar. Assim, ecoa a frase do dramaturgo romano Terêncio, pintada no teto do castelo de Montaigne, Périgord, na França: “Sou homem; nada do que é humano me é estranho”, ou, como afirma no ensaio *Do arrependimento*, “falo de mim mesmo, de Michel de Montaigne, e não do gramático, do poeta ou jurisconsulto, mas do homem” (Montaigne, 2016, p. 760).

Valendo-se de um ceticismo existencial, cujo destaque está calcado no mais extenso de seus ensaios, *Apologia de Raymond Sebond*, Montaigne reforça a ideia de ensaiar a condição humana e reconhecer nosso caráter, de modo a assumir integralmente sua humanidade ancorada na incompletude, na imperfeição e na mutação, rompendo com o pensamento dogmático teocêntrico e com uma racionalidade esvaziada e lacunar, ditados pela metafísica.

Além de Montaigne, optou-se por outros reconhecidos pensadores que formularam, de modos distintos, uma teoria sobre o ensaio, a saber: George Lukács, João Barrento, Max Bense, Michel de Montaigne e Theodor Adorno, os quais permitem importantes leituras como subsídios para o estudo e a compreensão da produção artística da modernidade, isto é, compõem as categorias de análises essenciais das quais nos valem para a elaboração das análises seguintes. Além desses autores que tratam do ensaio, outros estão arrolados ao longo deste trabalho.

A recusa inicial de Saramago pela prática do ensaio, contrastada com o evidente uso de um discurso ensaístico em suas obras literárias, nas quais interpreta os homens e o mundo através de imagens, em vez da mera abstração filosófica, nos instiga a analisar as nuances de um gênero que, desde suas raízes filosóficas, apresenta polêmicas e carece de estudos na crítica literária brasileira. No Brasil, o ensaio é pouco reconhecido, es-

pecialmente no meio acadêmico, ao contrário de outros contextos, como os Estados Unidos e a Europa, onde o gênero é um rico manancial de produção. Ainda assim, o ensaio é amplamente produzido no Brasil, muitas vezes sem que os autores tenham consciência de que estão criando ensaios ou obras com características ensaísticas.

Com isso, pretendemos seguir um caminho hermenêutico que abranje as diversas vertentes do ensaio, culminando na projeção ensaística que Saramago imprime em seus romances. Nosso objetivo é demonstrar como o ensaio se tornou um componente único em sua obra, oferecendo uma leitura diferenciada de como o ensaio, em Saramago, representa a experiência humana através da palavra.

MONTAIGNE E O ENSAIO: MATRIZES DO EXERCÍCIO CRÍTICO

“O verdadeiro espelho de nossos discursos é o curso de nossas vidas” (Montaigne).

Empregado nos mais diversos domínios discursivos, o ensaio é um gênero frequentemente cultivado e empregado na atualidade em razão de apresentar uma forma flexível de expressão e interpretação, utilizando-se, em linhas gerais, um texto em prosa, geralmente breve, marcado por uma interpretação subjetiva a respeito de qualquer tema, e com a finalidade de propalar uma análise, sem, contudo, almejar uma solução definitiva no estudo exaustivo daquilo que se pretende tratar. Seu domínio de atuação incorpora distintos ramos discursivos, como, por exemplo, ensaios históricos, filosóficos, científicos, literários e estéticos.

As primeiras acepções do vocábulo *ensaio*, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o definem como “ato ou efeito de ensaiar; ensaiamento [...] avaliação crítica sobre as propriedades; a qualidade ou a maneira de usar algo; teste, experimento” (Houaiss; Villar, 2001, p. 1158). Retomando sua base etimológica, segundo a mesma fonte bibliográfica, o termo origina-se tanto do latim tardio “*exagium*,” isto é, “ponderar, avaliar”, quanto do grego “*egkságion*”, “prova, tentativa de”. Além dessas

acepções, o dicionário ainda lista onze acepções dadas ao verbete, das quais, no campo da literatura, refere-se à “prosa livre que versa sobre um tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas do que um tratado formal, feito em profundidade” (Houaiss; Villar, 2001, p. 1158).

Note-se, portanto, o caráter aberto da prosa ensaística, bem como a brevidade, a variação temática, o fato de não esgotar aquilo sobre o qual arrazoá, além de ser mormente empregado no Brasil sob a designação de dissertação ou texto de tipologia dissertativa.

Para Lima (1964, p. 68):

Ensaio vem da palavra latina *exagium*. [...] essa palavra refere-se ao exame valorativo, à contrastaria das moedas [...]. Note-se: esta ideia de pesagem [...] está já inclusa no próprio vocábulo *pensar*, de *pensare*, *ponderare*, *pondus*. O pensador é o indivíduo que pesa os juízos, como o ensaiador as moedas. Pesa, ou ensaia.

Detentor de uma gama de possibilidades e significações, o ensaio, contudo, carece de teorização no âmbito dos estudos literários em língua portuguesa, embora seja amplamente empregado como gênero no campo da literatura, sob a designação de “ensaio literário”.

A partir dessas acepções de viés etimológico do termo “ensaio”, traçaremos a seguir um percurso hermenêutico acerca das múltiplas interpretações e distintas funções a que o ensaio está submetido, partindo do precursor desse domínio discursivo: Michel de Montaigne, visto que esse pensador, seguramente, torna-se paradigma da tradição ensaística, pois seu modo peculiar de usar a linguagem, seu ensaio, firma-se como um grande gênero eivado de fragmentarismo formal e conceitual que lhe permite substancial liberdade, “sem compromisso com códigos ou cânones” (Barrento, 2010, p. 42).

Somado a isso, conforme Erich Auerbach, com Montaigne criou-se uma nova categoria social: o homem das letras, isto é, o “escritor”: “esse homem independente e sem profissão determinada criou assim uma nova profissão e uma nova categoria social: o *homme de lettres* ou *écrivain*, o leigo na condição de escritor” (Auerbach, 2010, p. 15), ainda que talvez não tenha sido essa a intenção de Montaigne, isto é, a de vender livros ou doutrinar por meio de seus ensaios, mas sim a de satisfazer seu próprio pensamento.

Pressupondo que seja talvez esta uma das intenções centrais do pensador, inegavelmente é com a publicação da obra *Ensaaios*, por Michel de Montaigne, que se inaugura e se nomeia uma “nova” forma de texto, o ensaio. Para Querubini (2017), ainda que os *Ensaaios* de Montaigne se constituam um arcabouço a respeito do próprio ensaio, enquanto escrita dele mesmo, no sentido de pôr-se à prova e experimentar-se, seus ensaios mormente insinuam muito mais daquilo que o autor realiza: trata-se, assim, da eterna perquirição sob a condição de pôr-se à prova, além do constante exercício do discernimento crítico, forjados na linguagem ao invés de elencados numa teoria pontual e explícita acerca do ensaio, pois não se trata de um tratado (Barrento, 2010).

Ressalve-se, no entanto, o caráter ensaístico de autores e de seus respectivos textos, considerados exemplares, anteriores a Montaigne, como Plutarco e Aristóteles, a depender do enquadramento teórico coerente que o defina como tal. Aliás, os *Ensaaios* montaignianos surgiram a partir de exemplares da literatura das *Leçons*: textos moralistas retirados do arcabouço de pensadores anteriores, anedotas e exemplos selecionados a partir de fontes distintas, a saber: poetas, viajantes, filósofos e historiadores etc., os quais apresentam a *lição moral*⁴ como fio condutor que os distinguem de outros autores.

Por outro lado, ainda que Montaigne esteja calcado nessas bases teóricas e seu texto apresente-se cravejado de máximas, preceitos e aforismos, cumpre destacar que ele não se baseia essencialmente em verdades dogmáticas da tradição, como Aristóteles e Cícero, por exemplo. Pelo contrário, o filósofo francês tece suas ideias e sua linguagem sob terreno do ametódico, cético e autocrítico, e que suporta contradições, tudo, enfim, sob o crivo do julgamento ou da arte de interrogar (Barrento, 2010; Querubini, 2017), compondo, dessa maneira, um pensamento que lhe é peculiar.

Além do mais, é elementar compreender o contexto histórico vivido por Montaigne a fim de notar o porquê desse deslocamento do ensaio por ele provocado no âmbito na linguagem e do pensamento, isto é, entender a conjuntura profícua que descortina os horizontes da modernidade: o contexto do Renascimento.

⁴ Grifo nosso.

A partir do filósofo francês, abre-se o caminho ao ensaio, isto é, reverberam nomeadamente inúmeros ensaístas, tanto na história da produção literária como na esfera científica e sobremaneira filosófica, um rol de autores que prestaram-se à publicação de ensaios e, por conseguinte, constituem notável tradição ensaística, dado o aspecto aberto, ambíguo e multiforme conferido ao ensaio, a saber: Francis Bacon, John Locke, Daniel Defoe, Voltaire, H. Taine, Benedetto Croce, Roland Barthes, David Hume, Umberto Eco e Walter Benjamin, apenas para citar alguns. Em Portugal, o destaque recai sobre Antero de Quental, Alexandre Herculano, Virgílio Ferreira e, atualmente, Eduardo Lourenço e João Barrento.

Nos últimos vinte anos, Montaigne tem se destacado no elenco das produções acadêmicas brasileiras, sobretudo no campo da filosofia, conforme aponta o número 221 da revista *Cult – Revista Brasileira de Cultura* (2017), a qual escolhe o pensador francês como matéria de capa e traz vários artigos de autores brasileiros que se debruçam, na atualidade, sobre a sua obra. Tal interesse pela obra de um pensador francês do século XVI, Montaigne, no contexto atual justifica-se por diversas razões, mas certamente está ancorada em leituras mais apuradas, ao invés de passageiras interpretações de seus fragmentados e copiosos ensaios. Um desses fatores está associado à literatura: prover-se de rico cabedal temático, desde ideias típicas do pensamento clássico até os alicerces ordinários do cotidiano, sem, contudo, esgotá-los. E ao nível da forma: não se submeter a determinadas prescrições formais, pelo contrário, valer-se de certa liberdade formal que possibilite possantes deslocamentos ao nível da escrita, no enalço da criatividade e da originalidade.

Neste aspecto, aliás, estudiosos da obra de Montaigne têm afirmado que o pensador francês, e seus respectivos ensaios, estão mais atrelados à arte, especialmente à literatura, do que à própria filosofia (Cardoso, 2017). Para Birchall (2017), com os *Ensaíos*, Montaigne inaugura o ensaio enquanto gênero literário.

Haro, em *Teoría del ensayo*, adverte que por mesclar diferentes áreas, como as artes e as ciências, o ensaio é frequentemente empregado para os mais diversos assuntos, algo que lhe confere um estilo mais livre e flexível. De modo geral, áreas do saber, como a teoria crítica, a interpretação, a exegética e a hermenêutica, operam através da reflexão discursiva, isto é, por meio de uma dialética interior, mas este fator é mais presente na esfera do ensaio, por gozar de um discurso reflexivo ainda mais livre.

Por ser inerente ao pensamento e à reflexão modernos, a questão do ensaio é inalienável e medular ao próprio conhecimento a respeito da linguagem e à formação do pensamento, tanto no campo da literatura quanto no da filosofia, e, de modo indireto, na arte e na ciência. Por isso mesmo, o ensaio é uma questão de grande atualidade, vinculado a inúmeras correntes publicadas recentemente na esfera do conhecimento humano (Haro, 1992).

Sob o prisma de Cardoso (2017), o motivo pelo qual há esse movimento de redescoberta do pensamento de Montaigne no Brasil não está vinculado tão somente à melancolia herdada especificamente de nossas heranças portuguesas, ou a quaisquer vestígios de nossa cultura; pelo contrário, na opinião desse autor, o motivo da redescoberta firma-se por meio de furtivas escolhas, provavelmente inerentes à natureza humana. Como exemplo, Cardoso (2017) menciona o curioso caso de Machado de Assis, leitor ávido de Montaigne, cuja influência na obra do escritor carioca foi determinante para a produção de seus célebres romances. A influência de Montaigne, especialmente de seu ensaio *Dos canibais* (2016) também foi decisiva sobre os modernistas brasileiros, como, por exemplo, Oswald de Andrade, o qual vê nesse ensaio “as linhas mestras da Humanidade futura” (Cardoso, 2017, p. 19).

No contexto desse entrelaçamento temático, além de aproximações formais, o ensaio, portanto, está na base da literatura, bem como da filosofia, ora sendo empregado como gênero, ora estando ao lado de textos literários e filosóficos com características híbridas, muitos deles representativos nestas respectivas áreas, atuando como tema e forma em obras literárias ou discutindo ideias na esfera da filosofia. Desse modo, está presente em textos fundantes dessa área, como nos *Diálogos* de Platão, nas *Epístolas* de Sêneca, nas *Meditações* de Marco Aurélio, nas *Confissões* de Santo Agostinho, entre tantos outros (Haro, 1992).

No entanto, é em 1580, com a publicação da obra *Ensaaios*, Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592)⁵, que o termo *ensaio* se destaca e adquire uma conotação moderna, por meio da qual o filósofo elabora diversos textos em que a subjetividade, a liberdade formal e a dúvida constituem-se

⁵ Montaigne foi alfabetizado, primeiro, em latim, pois seu pai exigiu que tanto o preceptor quanto os empregados da casa onde moravam só usassem entre si esse idioma. Anos depois, na escola, aprendeu francês: “Eu tinha seis anos antes de compreender o francês mais que o perigordino ou o árabe; e sem método, sem livro, sem gramática ou preceito, sem chicote e sem lágrimas, tinha aprendido o latim, tão puro como o que sabia meu mestre-escola, pois eu não tinha como misturá-lo ou alterá-lo” (Montaigne, 2010, p. 125).

como marcas indelévels de sua maneira de pensar. A sua movediça linguagem, de modo assistemático, está munida de movimentos em várias direções, desde uma via de mão dupla, a contradições ou provocações paradoxais, bem como fragmentos, citações e alusões que sugerem, mas nem sempre expressam exatamente aquilo que almejam, de tal forma que o corpo de sua linguagem se assemelha à própria matriz da consciência e suas potencialidades

Portanto, um dos componentes centrais dos ensaios de Montaigne é o caráter reflexivo de que se valem, tal qual a nossa consciência, em torno de um “objeto”, sobre si mesmo ou a partir de outros autores. No ensaio *Da educação das crianças*, por exemplo, Montaigne reforça seu apreço pela filosofia devido à questão reflexiva, ao julgamento que se pode elaborar sobre todas as coisas sob a ótica do pensamento filosófico, como forma de conhecimento que se imiscui em várias direções.

Na linha do pensamento grego clássico, que considerava a filosofia como ciência da totalidade, também para Montaigne, “a filosofia [...] como formadora da inteligência e dos costumes, tem o privilégio de se misturar em tudo” (Montaigne, 2016, p. 199). É do julgamento que se vale o pensador para então opinar sobre os mais diversos temas, mas pelo crivo da subjetividade, marca indelével em toda a sua literatura, como nos revela no ensaio *Das orações*⁶:

À semelhança do que fazem nas escolas os que põem em discussão questões controvertidas, enuncio ideias fantasistas e mal definidas: não a fim de provar a verdade pois não tenho tal pretensão mas para a procurar. Essas ideias, eu as submeto ao juízo daqueles a quem cabe não somente orientar meus atos e meus escritos mas ainda meus próprios pensamentos. Que me aprovelem ou me condenem, igualmente útil me será a sentença” (Montaigne, 2016, p. 338).

Ao utilizar essas intenções e restrições, Montaigne se destacou como um dos pioneiros do gênero ensaístico. Ao criar o termo “ensaio”, ele frequentemente é creditado com a origem do gênero, trazendo a modernidade que a palavra e o conceito de ensaio representam. Sua originalidade, tanto

⁶ Embora neste ensaio Montaigne confesse expressamente sua crença à Igreja Católica e, por isso mesmo, tal declaração vai de encontro à sua “postura cética”, é no maior de seus ensaios, entretanto, intitulado *Apologia de Raymond Sebond*, que ele assinala seu ceticismo, centrando seus argumentos naquilo que Scoralick chama de “processo de humilhação do homem” (Scoralick, 2016, p. 28).

na forma quanto no conteúdo, é evidente na maneira como ele escreve seus textos, situados no contexto político-social específico do Renascimento.

A esse respeito, o crítico português Sílvia Lima (1964), em um texto vanguardista da década de 1960 publicado em Portugal, *Ensaio sobre a essência do ensaio*, aponta que:

Montaigne, ao empregar o termo pela primeira vez no domínio literário, reflecte com nitidez de força o individualismo e o dinamismo específicos do Renascimento europeu. Se o ensaio é um exercício pessoal, um livre ajuizar do nosso eu, ensaios são também, de certo modo, as navegações dos homens de Quinhentos. O símil não é vidrilho retórico. Assim como os navegadores descobrem mundos novos, Montaigne descobre outrossim o mundo do ‘humano’ dentro do próprio eu. E descobre-o porque ensaiou (ou resolve ensaiar) as suas faculdades numa aventura inédita: a sondagem, ou verdadeira microscopia, do mundo interior (Lima, 1964, p. 58).

Na perspectiva de Lima (1964), em um contexto europeu marcado pelas grandes e intensas navegações que culminaram em expansões e invasões coloniais, o movimento ensaístico na obra de Montaigne, entretanto, volta-se ao próprio “eu”, no sentido de perscrutar e ruminar temas subjacentes à natureza humana, mas evocados pelo contexto no qual se encontra. Esses deslocamentos, portanto, evocam roturas e oblíquos direcionamentos de modo a alterar substancialmente as coordenadas das rotas humanas.

De acordo com Roland Barthes, antes do Romantismo, Montaigne inaugurou uma nova vertente de escritor, a do “livro como rebento” (Barthes, 2005, p. 39), na qual “escrever foi uma tendência” (Barthes, 2005, p. 40). Ele escrevia não com uma finalidade objetiva ou uma causa exterior, como faziam os escritores de romances realistas. “Na medida em que escrever o afeta: nasce, assim, uma ‘subjetividade’ escrevente” (Barthes, 2005, p. 44). O escritor que reconhecemos hoje demonstra essa subjetividade na enunciação. Barthes cita Flaubert como exemplo desse “novo” tipo de escritor e destaca Montaigne como seu precursor: “Flaubert, como escritor típico do escrever (não o primeiro: antes Chateaubriand, e a título singular, sem dúvida, Montaigne), já não é exterior à sua pena” (Barthes, 2005, p. 44).

Ensaístas notáveis, como Montaigne, exprimem uma determinada visão de mundo a partir da ótica possível na esfera de um determinado contexto, isto é, de um momento histórico e lugar geográfico específicos, mormente

singrados por contradições e crises, como é o caso dos ensaístas franceses que despontaram com e a partir do trabalho crítico que constituem o legado de Montaigne acerca de temas diversos e adversos que nortearão “grandes moralistas e céticos franceses. Montaigne é um espírito fundador, o iniciador de uma tradição crítica que determinou inteiramente os séculos 17 e 18. Há uma linhagem que leva de Montaigne a Gide, Valéry e Camus” (Bense, 2014, p. 3).

Outro fator proeminente nos ensaios de Montaigne está voltado à questão crítica em torno do “eu”, à subjetividade, em razão da forma como os redige, isto é, pelo uso da primeira pessoa. Tem-se aí, portanto, um modo, estratégia ou disfarce que ele emprega com tamanha veemência, a ponto de sinalizar e advertir o leitor, por meio de uma pequena nota que antecede a leitura de seus ensaios: “Ao leitor [...] sou eu mesmo a matéria desse livro” (Montaigne, 2016, p. 40). Logo, observa-se, neste ponto, uma filosofia de estirpe subjetiva: a filosofia do *self* (Birchal, 2017).

Em consonância com essa advertência, na qual assume o caráter pessoal de seu discurso, o filósofo utiliza a primeira pessoa ao longo de vários ensaios, conferindo-lhes uma subjetividade explícita. Ele emprega uma metáfora para explicar o propósito de seus ensaios, a pintura de si mesmo: “é a mim mesmo que pinto” (Montaigne, 2016, p. 39). Com ironia, ele comenta que, se pudesse, se pintaria “inteiro e nu” (Montaigne, 2016, p. 39), aludindo ao que defende sobre os tupinambás brasileiros no provocador ensaio intitulado *Dos canibais*: a relativização sobre quem é primitivo e/ou sanguinário, os canibais brasileiros ou os invasores europeus?

Assim, nessa busca pela pintura de si mesmo, cumpre destacar que Montaigne, em certa altura de sua vida, recorre integralmente ao ofício da palavra, abandonando o ofício da magistratura logo após uma trágica experiência que quase lhe causou a morte: um acidente equestre. Em consequência disso, presta-se exclusivamente à arte da escrita, “Dedicando-se ao estudo e à descrição de si mesmo [...] ele não se está a encerrar em si próprio — está a abrir o seu ‘eu’ ao mundo (Romão, 1998, p. 44). Assim, de modo cativo, reserva-se em uma torre cilíndrica de seu castelo, cercado por vinhedos, em Périgord, na França, com o propósito de imergir nas profundezas de si mesmo e navegar através dos mares de sua consciência. Dessa maneira, produz uma das obras mais cabais e determinantes do humanismo.

Em contextos tanto externos quanto internos, Montaigne desenvolve sua obra principal, os *Ensaíos*, embora provavelmente tenha começado

antes de ingressar na magistratura. No ensaio intitulado *Da amizade*, ele compara o resultado de um pintor com o objetivo de seus próprios ensaios. Observa que o pintor, utilizando todo o seu talento, escolhe o local mais belo da parede para pintar um tema específico e, em seguida, preenche os espaços ao redor com pinturas fantásticas, variadas e estranhas. Ele conclui: “O mesmo ocorre neste livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se adaptam por acaso uns aos outros” (Montaigne, 2016, p. 215). Assim, Montaigne busca, na comparação presente nesta imagem alegórica do pintor, representar a essência de seus ensaios: como em um mosaico, utiliza fragmentos, inclusive grotescos, para compor sua obra e, assim, pintar-se.

Assim, no texto de introdução aos seus ensaios, o filósofo almeja persuadir o leitor a respeito da intrínseca relação que julga haver entre autoria e texto: “Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto” (Montaigne, 2016, p. 39). Nesse sentido, para Stefan Zweig (2016, p. 18), Montaigne não procura construir uma espécie de autobiografia, “porque não estava à espera de audiência nem de aplausos”, pelo contrário,

[...] deixava o mundo percorrer os seus caminhos desordenados e loucos e só se preocupava com uma coisa: ser tolerante para consigo próprio, ser humano numa época desumana, ser livre no meio da loucura da multidão. [...] Parecendo inativo, realizou uma tarefa incomparável. Analisando-se a si próprio, conservou nele o ser humano *in nuce* (a nu), o ser humano puro e intemporal. E então, assim, enquanto todo o resto, os tratados teológicos e as digressões filosóficas do seu século nos parecem hoje estranhos e anacrônicos, ele permanece nosso contemporâneo, o homem de hoje e de sempre e o seu combate manteve-se o mais atual de todos (Zweig, 2016, p. 17).

Dessa maneira, o caráter autorreflexivo e o uso da primeira pessoa são estratégias que Montaigne utiliza para aproximar o texto do leitor, conferindo ao texto filosófico uma qualidade atemporal. Ao mesmo tempo, tais procedimentos colocam-no, na visão de Zweig, ao lado de expoentes do panorama da literatura, pois “são raros os escritores que, em qualquer momento da sua vida e qualquer que seja a sua idade, se expõem ao leitor: Homero, Shakespeare, Goethe, Tolstói. [...] Montaigne é um deles” (Zweig, 2016, p. 7).

Erich Auerbach, por sua vez, reafirma o caráter autorreflexivo e existencial presente nos ensaios de Montaigne, justificando que “o verdadeiro objeto de sua defesa é seu cerne interior” (Auerbach, 2010, p. 10), isto é,

[...] a solidão interior é a sua própria vida, seu existir em si e consigo mesmo [...]. Não se trata de uma fuga do mundo no sentido cristão, e tampouco de ciência ou filosofia. É algo que ainda não tem nome. Montaigne abandona-se a si mesmo. Dá livre curso a suas forças interiores [...] (Auerbach, 2010, p. 12).

Desse modo, inclusive seu próprio corpo tem voz, ou seja, “pode interferir em seus pensamentos e até nas palavras que ele se põe a escrever” (Auerbach, 2010, p. 12). Tal aspecto, aliás, aproxima Montaigne de seu leitor, pois seus ensaios não se limitam à mera abstração ou ao nível psicológico. Ao referir-se ao próprio corpo, ele permite que o leitor o compreenda em sua totalidade, lendo seu retrato íntimo.

Se a existência é preocupação constante em toda a sua obra, é pelo prisma da morte que Montaigne confere peculiar e profícuo repensar sobre a existência, sobretudo no ensaio *De como filosofar é aprender a morrer*. Nele, o filósofo discorre sobre a importância do constante exercício filosófico sobre a morte, sinônimo, segundo ele, de meditar acerca da própria liberdade:

[...] acho-me sempre, e quanto posso, preparado para essa ocorrência. Ela se mistura sem cessar a meu pensamento, nela se grava. Na medida do possível andemos sempre de botas e prontos para partir, e em particular, não tenhamos negócios a tratar senão com nós mesmos (Montaigne, 2016, p. 127).

Assim, “ele mesmo é o seu único objeto. E seu único fito é aprender a viver e a morrer” (Auerbach, 2010, p. 14), embora o próprio filósofo afirme não haver uma verdadeira sistemática para tal fim.

Esse exercício autorreflexivo conduz Montaigne a uma escrita de extrema liberdade autoral, seja na forma, seja no conteúdo. Apesar de o filósofo ser formado em Ciências Jurídicas, ao contrário de seus contemporâneos e antecessores, especialistas e pensadores que constituíram uma Europa moderna, Montaigne declara não ser especialista nas temáticas sobre as quais versa, mas se arrisca a tratar de variados temas. O volume completo dos *Ensaio*s (2016) está dividido em três livros: Livro I, o maior, composto

por 57 ensaios; Livro II, 37 ensaios; e Livro III, 13 ensaios; perfazendo um total de 107 ensaios, ou aproximadamente mil páginas. No entanto, seus ensaios podem ser divididos em distintas categorias, a saber:

- a) Aspectos inerentes à natureza humana: tristeza, ódio, afeição, paixões, ócio, mentira, perseverança, bem e mal, covardia, medo, morte, imaginação, conduta, pedantismo, educação, opinião, amizade, moderação, prudência, volúpia, razão, solidão, sono, incerteza dos nossos juízos, idade, inconstância, consciência, glória, virtude, cólera, da semelhança dos filhos com os pais, honestidade, diversão, grandezas, diálogo, experiência, embriaguez;
- b) Fatos ou personagens históricos específicos, experiências pessoais: Dos canibais, Maneira de agir de alguns embaixadores, Vinte e nove sonetos de Étienne de La Boétie, Considerações acerca de Cícero, Catão, o jovem, A batalha de Dreux, Sobre Demócrito e Heráclito, De uma sentença de César, A propósito de um costume da ilha de Céos, Apologia de Raymond Sebond, Três boas mulheres, A propósito de Virgílio, Dos coches, Uma lacuna de nossa administração, A propósito de uma criança monstruosa;
- c) Ações corriqueiras: *Deve o comandante de uma praça sitiada sair para parlamentar?, Cerimonial das entrevistas reais, Merecedor de punição é quem defende um praça-forte além do razoável, Somente depois da morte é que podemos julgar se fomos felizes ou infelizes em vida, De como o que beneficia um prejudica o outro, Dos costumes e da inconveniência de mudar sem maiores cuidados as leis em vigor, Uma mesma linha de conduta pode levar a resultados diversos, Da desigualdade entre os homens, Das leis suntuárias, Dos cavalos de guerra, Dos costumes antigos, Dos correios, Dos polegares, Defesa de Sêneca e Plutarco, História de Espurina, Observações acerca dos meios que Júlio César punha em prática na guerra.*

Ainda que essa divisão se faça ao nível temático, ela pode ser desfeita a partir da leitura de um único ensaio de Montaigne, pois em qualquer um deles é muito provável deparar-se com essas três categorias engendradas.

Ao mesmo tempo, foi com base nesses pilares que Montaigne inaugurou um gênero único de configuração difusa, relacionado à esfera do fragmento. Essa fragmentação refere-se, sobretudo, à heterogeneidade dos temas abordados, situando-se na fronteira entre gêneros literários mais definidos, entre a invenção e a reflexão, o filosófico e o literário. No ensaio Da educação das crianças, ele ironiza: “Eu vejo melhor que outro não haver aqui senão devaneios de homem que das ciências só provou a casca em sua infância e apenas reteve delas um aspecto geral e informe; um pouco

de tudo e um nada de nada, à francesa” (Montaigne, 2016, p. 182). Trata-se de uma simbiose entre texto e autor, autor e texto, imiscuídos como construção ininterrupta de ambos em um processo contínuo de ensaio do texto e da vida, da vida do texto e do texto-vida.

Outra característica ímpar nos ensaios de Montaigne é o recurso intertextual utilizado à medida que dialoga com outros autores. Para ele, tal procedimento visa apenas à própria expressão profícua do que intenta dizer: “Se cito os outros é para melhor dizer de mim” (Montaigne, 2016, p. 184). Assim, ele afirma citar discursos de autores clássicos, reconhecendo modestamente a distância entre eles. Não o faz para reforçar seus argumentos com autoridade, pois, considerando-se um “pensador”, não busca ser um escritor notável, um erudito eficiente ou um poeta eminente. Em vez disso, utiliza as citações para se explicar de maneira mais eficiente e, ao mesmo tempo, fragmentária, figurativa e substancial, ancorando-se em notáveis pensadores que o precederam.

Desse modo, recorrendo à modéstia, pondera que o recurso à citação ocorre, por vezes, devido a sua incapacidade de usar a linguagem para exprimir exatamente o que pensa, bem como pela sua tibieza de opinião, pois não visa referir-se meramente ao discurso de autoridade para aceitá-lo. Na voz do próprio Montaigne, essa sua prática, por vezes, de citar sem mencionar a fonte, dá-se de modo voluntarioso, como afirma em seus ensaios, a fim de atingir “algo de novo, de pertinente” (Zweig, 2016, p. 51).

Na visão de Lima (1964, p. 76):

[...] se Montaigne recheia o texto, ao estilo renascentista, com copiosas citas de autores, [...] é porque esses juízos vêm corroborar a sua opinião pessoal-experiencial, que ele destilou do ensaio das suas faculdades críticas no contacto com a vida cotidiana. [...] Desse modo, se os Ensaaios constituem o fruto de 21 anos de composição e recomposição (derivados das sucessivas leituras e experiências), os *Ensaaios* são, *‘ipso facto’*, não a justaposição ou o encaixe artificioso de peças desconexas mas [...] o desenvolvimento de um *organismo* vivo, que medra física e mentalmente.

Assim, a prática de citar sem mencionar a fonte revela uma marca autoral mais alinhada com a modernidade, um estilo de pensamento mais livre. Essa tendência é evidente no ensaísmo atual em Portugal, especialmente na esfera acadêmica. Um ensaísta português considera essa prática “salutar porque indica um modo de escrita próprio do ensaio, distante de formas

mais rígidas e convencionais, como o estudo acadêmico ou a crítica” (Barrento, 2010, p. 89).

Ainda sobre Montaigne, seus ensaios são o resultado de um atento processo de leitura dos textos disponíveis na época, um exercício que começou desde cedo. No ensaio *Da educação das crianças*, Montaigne (2016) revela que se tornou leitor a partir das *Metamorfoses*, de Ovídio, ou seja, por meio de textos narrativos intitulados fábulas, um gênero essencialmente moralista. Essas leituras abriram caminho para outros horizontes, especialmente nos campos da filosofia e da história, tornando-o um leitor ávido de diferentes autores e obras.

Sob o prisma de Romão (1998, p. 45-46):

[...] a extensão e a variedade das suas leituras [vão] relevando-se deveras consideráveis. Entre estas, sobretudo, livros de história (greco-latinos, medievais e modernos) de filosofia (sobretudo, de índole moral), de poesia, política, de epistolografia e bastantes miscelâneas ou compilações. Os autores que neste período de sua composição da primeira versão dos Ensaios (1572-1580) surgem como os mais lidos e consultados são Séneca e Plutarco, cuja influência de resto se mostra determinante mesmo sobre as versões ulteriores da obra.

No ensaio *Da semelhança dos filhos com os pais*, Montaigne destaca que a leitura foi determinante para iniciar a escrita de si mesmo. Desde que aprendeu a ler, ainda criança, começava também a escrever a sua própria história, seus *Ensaio*s: “Desde quando iniciei este livro, fiz-me de mais velho de sete ou oito anos” (Montaigne, 2016, p. 722). Conforme Romão, “além de ser um leitor muito rápido e não aparentemente metódico, ele, pelo menos no período da redação dos *Ensaio*s, privilegiava um processo de leitura fragmentário e assistemático” (Romão, 1998, p. 45-46), aspecto que se observa de modo relevante em seus *Ensaio*s, na medida em que seu modo de ler repercute em seu modo de escrever e é possível ver neles o reflexo desse processo.

Além disso, considerando-se o aspecto híbrido e dinâmico dos gêneros textuais, Romão (1998, p. 46) pondera o seguinte a respeito da influência que Montaigne obteve para chegar à elaboração de seus próprios ensaios:

Pierre Villey, em seu importante estudo sobre “As fontes e o desenvolvimento dos Ensaio

Ensaio era constituído pelo modelo de um género muito em voga no século XVI, do qual vimos já que vários exemplares figuravam na biblioteca de Montaigne, o das Leçons, miscelâneas formadas por compilações de exempla ou de apotegmas, sentenças e adágios, agrupados sob a forma de pequenas dissertações que ao material reunido juntavam comentários e reflexões mais ou menos pessoais.

Assim, especialmente seus primeiros ensaios, originados desse rico manancial de autores e das próprias anotações que o pensador francês fazia durante suas leituras, determinam, de certo modo, a forma típica que os caracteriza: um carácter digressivo, a problematização de um determinado objeto e, ao mesmo tempo, a ausência de uma finalidade claramente definida

[...] sobretudo da sua estruturação e dos efeitos de montagem e da manipulação do material compilado, os quais deixam entrever uma problematização dos assuntos abordados e uma ausência de propósito único que não só não se encontram nas Leçons como são antitéticos do procedimento seguido por estas (Romão, 1998, p. 46).

Embora seus ensaios aparentem uma ausência de propósito, Montaigne demonstra sagacidade ao estar ciente de seus possíveis leitores, mesmo ao ler textos de diversos autores. Ele prestava atenção ao tipo de pessoa ou profissional para quem determinado texto era destinado, como menciona no ensaio *Maneira de agir de alguns embaixadores*: “Quando leio histórias, gênero que a tantos apetece hoje em dia, tenho por hábito atentar antes de mais nada para quem as escreve” (Montaigne, 2016, p. 110). Dessa forma, ele estava consciente da finalidade de cada texto e de seu público-alvo, razão pela qual um texto existe.

Quanto ao público de seus próprios textos, Auerbach afirma que Montaigne não escrevia para a corte da época, nem para o povo ou qualquer outro grupo social específico. Ele escrevia para uma coletividade que parecia não existir, para os homens vivos em geral que, como leigos, possuíam uma certa cultura e queriam compreender sua própria existência, isto é, para o grupo que mais tarde veio a se chamar de público culto (Montaigne, 2010, p. 13).

Sob o prisma de Auerbach, os únicos leitores à época eram os cristãos, e, por isso, o filósofo, de certo modo, confere existência a esse novo públi-

co a que se destina sua obra: os mais cultos. Assim, na nota introdutória que antecede os *Ensaio*s, o próprio Montaigne afirma que seus textos se destinam a um público específico, seus familiares e pessoas de seu círculo social: “Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé. Adverte-o ele desde o início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade” (Montaigne, 2016, p. 39), demonstrando, aparentemente, não ter consciência do alcance de seus pensamentos e, também, mais uma vez, modéstia ao mencionar esse alcance: “[...] tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças” (Montaigne, 2016, p. 39). Isso, aliás, é algo recorrente em notas introdutórias que os autores imprimem em seus próprios livros.

A respeito do tratamento estético dos seus ensaios, bem como de seu enquadramento teórico dentro de uma categoria de gênero textual, Auerbach (2010, p. 14) diz que permeiam os ensaios de Montaigne dois aspectos centrais que lhe conferem peculiaridade: a utilidade e o prazer, visto que:

[...] não são de um gênero propriamente artístico, pois não se trata de poesia, e o objeto é muito próximo e concreto para que o efeito possa permanecer puramente estético. Mas seu caráter também não é apenas didático, uma vez que conservam sua validade ainda que se tenha uma opinião diversa — melhor dizendo, é difícil encontrar uma doutrina da qual se possa discordar.

Contudo, o que confere sucesso aos ensaios de Montaigne, na visão de Auerbach (2010, p. 14–15), é, inexoravelmente, a forma como trata seus temas, em especial a sua maneira de narrar:

Montaigne narra como vive, como terá de morrer e como começa a conformar-se com isso; narra também o que viu e ouviu de outros a esse respeito. É preciso escutá-lo, pois ele narra bem. Não se sabe mais o que acabou de dizer, e ele já passa a um assunto totalmente diverso, dando a impressão de que em breve dirá algo absolutamente novo, a propósito de uma palavra qualquer. Sem o perceber, o leitor é envolvido por sua índole mutável e fluida, cheia de nuances e contudo sempre plácida. Chamá-la de cética seria impor-lhe uma sistematização demasiado ampla. No entanto, ela é forte e nos faz prisioneiros, como faz o mar ao nadador ou o vinho ao bebedor.

Logo, é evidente a grande contribuição e o legado que Montaigne deixou ao ensaio. Em seus textos, além de sua subjetividade latente, encontramos

recursos expressivos que aproximam o leitor, como interpolações constantes e o uso da ironia sobre si mesmo e os autores ou personagens que menciona. Esse estilo mais informal, não apenas por escrever na primeira pessoa do singular, mas também pelo tom jocoso consigo mesmo em várias passagens, confere uma espécie de humanização ao seu modo de (se) expressar.

No entanto, o que o difere de seus antecessores, daqueles de cujas obras ele se nutria enquanto leitor e mesmo como escritor, seja da história ou da filosofia, ao citá-los direta e indiretamente, tais como Sêneca, Plutarco e Platão?

Na visão de Lima (1964, p. 83), os textos de Montaigne “são a *particularização* de um método geral de observação e reflexão”: ele criou uma maneira própria de produzir ensaios, autobiográfica, porque depois de se basear em seus precursores, tais como Sêneca, Plutarco, Teofrasto e Platão, os germes ensaísticos neles presentes são “‘caldeados’ na ‘retorta pessoal’ de Montaigne. O autor ensaiou-os perante a vida real, e moldou-os dentro de sua *individualidade* criadora” (Lima, 1964, p. 83). Assim, seus ensaios constituem-se como o registro de suas “reflexões sobre as vivências no laboratório do mundo” (Lima, 1964, p. 83).

Ressalte-se, além do mais, o caráter cético que o filósofo apresenta, aspecto que aponta para um exercício crítico no sentido de se libertar das amarras do dogmatismo, de modo a permitir um decurso crítico moderno e dialético ao longo de seus ensaios. Embora Montaigne tenha sido tachado de conservador, mantenedor do *status quo*, tal atitude pode constituir um mecanismo de defesa do cidadão contra os extremismos e se dá em virtude da convivência pacífica de distintas ideologias (Lima, 1964).

No ensaio *Apologia de Raymond Sebond*, o mais extenso deles, Montaigne sai em defesa do teólogo Sebond, acusado por outros teólogos de possuir argumentos fracos ou incitar ao ceticismo. Valendo-se de argumentos próprios, Montaigne relativiza a questão da fé, advertindo: “Atentai para os acontecimentos e vereis como acomodamos a religião, tal qual uma cera mole, a nossos caprichos, obrigando-a a assumir as formas que queremos. Jamais se viu na França semelhante abuso” (Montaigne, 2016, p. 447). Por isso, refere: “[...] nossa opinião é que deve inspirar nossa conduta e regular nossa vida” (Montaigne, 2016, p. 447). Posteriormente, quanto à acusação da argumentação inconsistente em Sebond, o defende centrando seus argumentos na questão da humilhação como antídoto contra a arrogância:

[...] é o de humilhar e espezinhar o orgulho e a arrogância do homem; o de lhe fazer sentir sua inaniidade, sua vaidade, seu vazio, de lhe arrancar das mãos as armas mesquinhas que lhe fornece a razão, de o forçar a inclinar-se e beijar o chão ante a autoridade e imponência da divina majestade [Deus]” (Montaigne, 2016, p. 451).

Crítica, ainda, a superioridade do próprio homem diante do universo e, também, dos outros animais:

Que me explique pelo raciocínio em que consiste a grande superioridade que pretende ter sobre as demais criaturas. Quem o autoriza a pensar que o movimento admirável da abóbada celeste, a luz eterna dessas tochas girando majestosamente sobre sua cabeça, as flutuações comoventes do mar de horizontes infinitos, foram criados e continuam a existir unicamente para sua comodidade e serviço? Será possível imaginar algo mais ridículo do que essa miserável criatura, que nem sequer é dona de si mesma, que está exposta a todos os desastres e se proclama senhora do universo? [...] No que concerne à fidelidade, não há no mundo animal mais traiçoeiro do que o homem (Montaigne, 2016, p. 453, 475).

Além disso, nesse mesmo ensaio, Montaigne ainda sai em defesa da filosofia dos céuticos em detrimento de algumas convicções humanas e sua suposta superioridade perante o cosmos. Por fim, sublinhe-se o seguinte fragmento desse ensaio:

O que faz com que duvidemos de poucas coisas, está em que jamais pomos à prova as impressões comuns a todos; nunca as examinamos em seus pontos fracos. Não indagamos se um princípio é certo, e sim de que jeito foi formulado. Não há, pois, como estranhar se tenha estendido às artes e às escolas essa tirania de nossas crenças e esse constrangimento de nossa liberdade (Montaigne, 2010, p. 532).

Assim, ao mesmo tempo em que fundamenta seus argumentos na própria experimentação das coisas, Montaigne relativiza, inclusive, o próprio pensamento filosófico, centrado unicamente na razão: “Pagamos, pois, bem caro a tão decantada razão de que nos jactamos, e a faculdade de julgar e conhecer, se a alcançamos, é à custa do número infinito de paixões que nos assaltam sem cessar” (Montaigne, 2010, p. 483), de forma a explicitar desse modo o seu ceticismo.

Em *Ensaio sobre a essência do ensaio*, Lima (1964) destaca três características dos ensaios de Montaigne e do ensaio em geral: primeiro, o autoexercício da razão, que é a busca incessante da razão interior para tornar inteligível um estado de coisas, o pensamento em devir em busca de autonomia; segundo, a compreensão dos ensaios como resultantes de experiências destiladas da vida, aspecto que se destaca em Montaigne, pois resultam tanto de suas viagens literais, “ensaio do intelecto, pela visão comparatista” (Lima, 1964, p. 61), como também de seus achaques e outros momentos adversos de sua vida, como a guerra e a peste, além de suas viagens livrescas, como leitor dos clássicos da época. Por último, o fato de o ensaio se fundar na condição de ser essencialmente crítico, constituindo uma apreciação detalhada que ilumina o obscurantismo e repudia o dogmatismo. Essa última característica, aliás, aponta para o exercício constante, para o jogo, isto é, exercício crítico “equivalente mental do exercício físico” (Lima, 1964, p. 63). Finalmente, o autor conclui: “vivência, universalidade, exercício, autonomia crítica. Elas representam o nervo não só dos Ensaios de Montaigne, mas de todo o ensaio e do ensaísmo em geral” (Lima, 1964, p. 63).

Após esse percurso analítico sobre Montaigne e sua obra, e considerando que o nosso objeto de estudo incide sobre o ensaio nos romances de Saramago, o capítulo a seguir pretende dar ênfase à problemática do ensaio enquanto gênero textual e como gênero literário, em específico. Para isso, necessário será trazer à luz o modo como esse gênero é tratado no rol de alguns críticos literários em razão da polêmica que incide sobre o ensaio como gênero discursivo.

O ENSAIO COMO GÊNERO: OUTRAS ACEPÇÕES TEÓRICAS

“O ensaio não deixa que lhe prescrevam sua área de competência” (Theodor Adorno).

No que toca à questão de gênero, conforme o *Dicionário de gêneros textuais*, o ensaio consiste em um gênero discursivo definido da seguinte maneira:

Prosa livre que discorre sobre tema/assunto específico (científico, histórico, filosófico ou de teoria literária etc.), sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade, como o é uma dissertação (v.) ou uma tese (v.). Caracteriza-se pela visão de síntese e tratamento crítico, predominando o discurso expositivo-argumentativo. Como *ensaio analítico*, reúne, predominantemente, pontos de análise. O procedimento de não esgotamento das questões levantadas é coerente com as variações de aceção do termo *ensaio* em diferentes campos de atividades: na Engenharia Mecânica e outras, as primeiras experiências ou tentativas; em filmes, telenovelas e programas de rádio, última passagem de texto e de marcação de posições que antecede a tomada definitiva ou a transmissão de cena; na Música, no Teatro ou no Circo, montagem experimental, geralmente a portas fechadas (Costa, 2009, p. 101-102).

O verbete apresenta uma definição calcada nos estudos bakhtinianos, isto é, gênero como formas heterogêneas sociodiscursivo–enunciativas pertencentes aos planos da oralidade e da escrita, da tradição e da cultura. Logo, considera o gênero sempre inserido no quadro da teoria do discurso, que circula nas mais diversas práticas sociais, portador de aspectos sócio–históricos e interativos resultantes de um dado contexto de produção e recepção. Dentro de uma categoria global de gêneros, as formas de linguagem que realizam a produção textual ensaística estão inseridas em um rol de possibilidades que flutuam entre os discursos científicos e os discursos artísticos, caracterizando–se, assim, por grandes variedades discursivas (Haro, 1992).

Para Haro (1992) e Adorno (2003), o ensaio é essencialmente livre de prescrições tanto temáticas quanto empírico–pragmáticas, isto é, não é um gênero marcado, e por isso não admite que se prescreva sua competência. Assim, do ponto de vista empírico e formal, há de se reconhecer que, tal como outros gêneros científicos e artísticos, não é fácil demarcar as dimensões do ensaio.

Apesar disso, em *Teoría del ensayo*, Haro (1992) distingue o ensaio de duas maneiras: (i) o ensaio breve, muitas vezes apresentado como artigo ou como conjunto ou compilação destes; e (ii) o ensaio extenso ou grande ensaio, frequentemente apresentado unitária ou individualmente em forma de livro.

Além disso, há de se ressaltar que o ensaio se constitui a partir de princípios de natureza e finalidade que respondem a ideais de inequívoca disposição moderna. Nesse sentido, argumenta Haro (1992), toda a cultura moderna produziu especialmente dois gêneros literários: o poema em prosa, de fundamento puramente artístico; e o ensaio, de fundamento ideológico–literário. Ambos, cada qual pertencente à respectiva órbita de formalização peculiar, são resultados de uma cristalização de caráter híbrido, desenhados na convergência de prosa e verso.

A exemplo disso, Haro afirma que os *Diálogos* de Platão, em razão de sua propensão à combinação artística verbal e à exposição reflexiva, aspectos que o ensaio muitas vezes requer, revelam–se como protótipos do ensaio. Lukács (2008), por seu turno, também afirma que Platão foi um ensaísta como jamais teria existido semelhante.

Como já se disse, cumpre a Montaigne o marco do ensaísmo moderno, e posteriormente a Francis Bacon o seu direcionamento para o sentido prático do comportamento humano, ao invés de somente perseguir a ver–

dade. Assim, compete aos dois autores a modelização do gênero ensaístico moderno, justamente porque a modernidade nele presente está fundada no princípio de uma verdadeira liberdade de julgamento, acima das exigências da velha ordem cultural recebida do mundo antigo, desintegradas pela arte e pelo pensamento modernos (Haro, 1993).

Logo, a partir de tais autores, a palavra “ensaio” multiplicou-se em títulos de diversas espécies, sobretudo na Inglaterra, com crescente margem de uso. Durante o século XVIII, esse extraordinário uso nas publicações periódicas oportunizou significativa base material e pragmática para a construção genérica do ensaio moderno. Assim, por razões políticas e sociais, coube à língua inglesa desempenhar o papel mais relevante nesse terreno. Mais tarde, a França também garantiu seu espaço nesse mesmo campo, com as publicações das obras de Voltaire.

Nesse período, exatamente por estar desprovida de estruturas internas que descrevem rigorosamente os gêneros artísticos, a palavra “ensaio” adquire certa ambivalência enquanto gênero não marcado, a estampar as capas de distintos títulos de diferentes autores, como T. S. Eliot, Manzoni, Unamuno, Locke, Pascal, entre outros, chegando até ao extremo caso do poeta britânico Alexander Pope (1688–1744), que intitulou *Moral essays* (1731–1735), seus quatro poemas epistolares sobre o caráter do homem e da mulher e sobre o bom uso da riqueza.

Deve-se considerar, contudo, que apesar de toda a formulação genérica sobre as superestruturas literárias, cada autor, no caso da literatura, há de optar e de integrar de algum modo aspectos do discurso ensaístico, configurando, de modo peculiar, sua produção. Dessa maneira, os gêneros ensaísticos podem desempenhar uma função decisiva nas construções particulares de cada autor. E quando o ensaio se articula com a literatura, a subjetividade emerge de modo mais explícito, como também uma visão ainda mais marcada ideologicamente, tal como ocorre em José Saramago.

Por outro lado, quanto ao tratamento conferido ao ensaio por alguns expoentes da crítica literária, quando o ensaio é definido como gênero literário, ainda que apresente aspectos de sua linguagem ou forma que se assemelham aos conceitos de literatura, os manuais de teoria literária em língua portuguesa pouco versam sobre o ensaio.

Aguiar e Silva (2007), ao discorrer sobre os conceitos de “literatura e literariedade”, não remete ao termo ensaio, seja classificando-o como gênero ou não. Mas, no capítulo *Gêneros literários*, discorrendo sobre o crítico Northrop Frye, ele afirma:

Ao gênero literário cujo radical de apresentação “é a palavra impressa ou escrita”, tal como acontece nos romances e nos ensaios, concebe Frye a designação de ficção, embora reconhecendo que se trata de uma escolha arbitrária (Aguilar e Silva, 2007, p. 379).

O autor, portanto, apenas se refere ao ensaio para compará-lo à literatura, o qual tem a palavra como matéria-prima para suas representações. Outros teóricos da literatura debruçam-se raramente sobre o conceito de ensaio, mesmo quando discorrem sobre a questão do gênero, literário ou não. Wellek e Warren (1962, p. 298), advertem o seguinte, em se tratando de gênero:

Um dos méritos evidentes do estudo dos gêneros é precisamente o facto de chamar a atenção para o desenvolvimento interno da literatura [...]. Sejam quais forem as relações entre literatura e os outros reinos valorativos, os livros são influenciados por outros livros; os livros imitam, caricaturam, transformam outros livros [...]. Para definição dos gêneros modernos, o melhor, provavelmente, é começarmos por um livro ou autor específico que exerça grande influência e procurarmos noutros os seus reflexos.

O gênero, entretanto, está no âmago dos estudos literários, seja como conceito importante para a história da literatura, seja para os estudos em torno da crítica literária, porque suscita questões centrais e especificamente literárias em torno da unidade e da diversidade dos elementos que o compõem. João Alexandre Barbosa, teórico e ensaísta, ao referir-se à obra de Antonio Candido, afirma o seguinte, acerca do ensaio literário:

O ensaio literário é, antes de mais nada, uma forma de indagação perseguida por entre ideias, palavras, estruturas. Saber ler a contradição por sob as afirmações mais evidentes, valorizar elementos aparentemente dispersos, configurar numa página o sentido oculto de uma descoberta, são algumas das diretivas do ensaio literário. E todo esse jogo da inteligência requer muito mais do que simples erudição ou virtuosismo verbal: funda-se no equilíbrio, mas ultrapassa-o pela sugestão. Por isso mesmo, há uma imprescindível dialética intrínseca do ensaio que lhe comunica o que se poderia chamar de tendência à superação. É esta dialética que confere ao gênero o seu vigor, a sua resistência ao levianamente afirmativo ou negativo. A sua órbita é antes a da caça ao objeto, sem a qual o arranjo verbal ou ideológico resseca na fonte, transformado em informação pura e simples. Não se escreve ensaio sobre aquilo que não preocupa sob a forma de matéria viva, operante, capaz de germinar ideias, exigir elucidacões (Barbosa, 1980, p. 95).

Assim, para o crítico, o ensaio destaca-se pela constante necessidade de busca, ainda que sob incertezas. Em outro texto, Barbosa (1999, p. 34) diz que a essência do ensaio reside na “ausência de objetos fixos ou obsessões de certeza que se oporiam à própria definição do gênero”. Nesse sentido, “cada palavra, cada invenção frásica pode sugerir uma vereda ainda não explorada, insinuando novas descobertas, atraindo relações imprevistas” (Barbosa, 1980, p. 96).

Luiz Costa Lima, por seu turno, destaca a posição intervalar a que o ensaio está submetido, entre forma e sistema: “[...] sem ser absolutamente forma mas pertencente ao que a forma pré-ocupa, o ensaio se singulariza pelo intervalo em que permanece” (Lima, 2005, p. 99), isto é, o ensaio delinea-se em um certo intervalo, uma tensão, uma crítica, que se atém ou não a um sistema.

Em *Ensaio sobre a essência do ensaio*, o crítico português Sílvio Lima defende a tese de que os ensaios de Montaigne não se enquadram em um gênero, porque “quem diz gênero, diz regras” (Lima, 1964, p. 78), e o que se observa em Montaigne é:

[...] uma maneira própria, de contornos fluidos; fluidos porque eles são a palpitação, o mover ondulante, uma personalidade viva, que se desenvolve na corrida da vida. [...] são os ensaios de uma personalidade [...] um viver traduzido literariamente, por outras palavras, o comportamento polimórfico de um indivíduo perante o seu século e os problemas gerais da existência (Lima, 1964, p. 78).

Assim, conclui seu livro dizendo que, a seu ver, o ensaio não se circunscreve dentro de uma categoria de gênero, mas se define como:

[...] uma *atitude* ginástica do intelecto que, repudiando ao autoritarismo, pensa firmemente por si só e por si próprio [...] o ensaio é o *espírito crítico*, o *livre-exame*. Representa ainda aqui, tais como as regras e os gêneros, uma auto-disciplina do intelecto que busca organizar-se, estruturar-se e definir-se como razão. O ensaio é um *método* humanístico, é o método humanístico (Lima, 1964, p. 202-203).

Ainda de acordo com Lima (1964), o impacto que Montaigne exerceu em seus sucessores é notável, pois o filósofo, por meio de seus ensaios, insere-se no rol de pensadores libertadores do pensamento humano ao elaborar ideias utilizando-se do autoexercício da crítica, bem como do confronto das ideias com a realidade. Nesse sentido, após Montaigne, o

ensaio adquire conotações outras, embora tais autores apresentem-se calcados sobre o que o pensador francês já havia produzido.

Os textos de caráter ensaístico na obra de Descartes, por exemplo, conforme Lima (1964), por um lado apresentam muitas das características de Montaigne, mas, por outro lado, as ideias são pautadas sobre uma perspectiva lógico-matemática de abrangência universal, isto é, a partir de uma razão quantitativa cujo aspecto científico funda-se sob o juízo de relação.

Galileu, por sua vez, apresenta em seus ensaios um aspecto ainda mais rígido se comparado aos de Descartes: pauta-se por uma razão quantitativa ascética. Assim, suas hipóteses científicas “ensaia”, *a priori*, uma interpretação de viés crítico sobre as aparências, a fim de que, *a posteriori*, tal experimentação redunde em uma comprovação ou verificação da hipótese anteriormente elaborada (Lima, 1964).

Ao analisar o ensaísmo nesses dois pensadores, Lima (1964) conclui que, em suma, enquanto Descartes “ensaia” as ideias, Galileu “ensaia” a natureza, cada qual à sua maneira, mas divergindo do ensaísmo de Montaigne sobretudo porque faltou a este o domínio e a prática da “linguagem matemática” como foi facultado àqueles.

Como já se afirmou, o terreno teórico em torno do ensaio enquanto gênero literário ainda é muito limitado. Também como já foi dito, é consensual o caráter híbrido do ensaio, sobretudo em razão de seus pontos de conexão entre a “pura” filosofia e a “pura” literatura.

Em *El ensayo como ficción y pensamiento*, Hernández assim o define: “O ensaio literário ainda é uma classe de textos, ou um gênero, que escapa a uma ordenação teórica semelhante à do romance e outros gêneros clássicos” (Hernández, 2005, p. 143, tradução nossa⁷). Entretanto, ressalta o referido autor, em se tratando de um gênero misto, o que pode conferir literariedade ao ensaio certamente é seu tratamento estilístico, não o seu plano temático, isto é, “[...] o uso de recursos linguísticos com pretensão estética” (Hernández, 2005, p. 152, tradução nossa⁸). Ele aponta, com isto, para a relevância do ensaio nos últimos séculos, pois, derivado de um gênero didático menor, na modernidade alcança um patamar importante por exercer papel decisivo na sociedade no sentido de estimular leitores e

⁷ “El ensayo literario es todavía una clase de textos, o un género, que elude una ordenación teórica semejante a la novela y otros géneros clásicos.”

⁸ “[...] el uso de recursos lingüísticos con pretensión estética.”

expressar uma linha crítica de pensamento oposta ao pensamento tradicional sistemático típico da época em que surge. Assim, “[...] sua função não se limita à pedagogia ou difusão cultural, como antigamente; mas, quando se trata de ensaio literário, é a expressão genuína da subjetividade do autor” (Hernández, 2005, p. 153, tradução nossa⁹), no sentido de elaborar um texto composto por múltiplos pontos de vista, por meio de um discurso crítico unificado que expressa determinada perspectiva artística e teórica sobre um tema e sobre o mundo.

Desse modo, na visão de Hernández (2005), o gênero literário ensaio apresenta estes dois fenômenos que convergem em sua definição: expressa a subjetividade de um autor com intenção artística, herança de Montaigne; como também responde às exigências concretas do leitor moderno, de um leitor que requer um estímulo intelectual e estético condensado em poucas páginas e acessível a suas possibilidades intelectuais. São discursos breves de temáticas variadas, que acercam desde argumentos científicos ou antropológicos até uma crítica radical que não exclui a sensibilidade e a intuição.

Morales (1998, p. 251-252), por sua vez, relaciona as seguintes características do ensaio literário:

- a) Variedade e amplitude de temas: literários, filosóficos, religiosos, humanísticos, sociológicos, artísticos etc.;
- b) Liberdade de tom e estilo: lírico, retórico, emocionado, meditativo...;
- c) Brevidade: apesar de haver obras ensaísticas que possuem a extensão de um livro;
- d) Não se sujeita a limites formais estritos: ou seja, sua estrutura é aberta;
- e) Abordagem subjetiva do tema;
- f) Linguagem conceitual, expositiva e discursiva;
- g) Estilo elegante e ameno.

Assim sendo, o ensaísta dispõe de um molde flexível e eficaz a fim de se expressar com sinceridade, além de permitir ideias novas, planejar questões candentes, emitir brilhantes interpretações que podem despertar perquirições ou abrir novos caminhos (Morales, 1998).

Na esfera do romance, Haro (1992) destaca os principais protótipos do gênero romance filosófico em razão do modo como hierarquizam experiência e ideias, pois, em Thomas Mann, Proust e Huxley, a noção de

⁹ “[...] su función no se limita a la pedagogía o difusión cultural, como antaño; sino que, cuando se trata de ensayo literario, es la expresión genuina de la subjetividad del autor.”

vida funciona como substrato primário a partir do qual se chega, depois, à teoria ensaística, porque em tais autores o narrador filosófico encontra-se em posição análoga tanto ao sujeito autobiográfico quanto ao sujeito lírico.

Morales enfatiza o aspecto moderno conferido ao ensaio no contexto da cultura ocidental: “Não poderia surgir senão em uma classe de sociedade culturalmente desenvolvida, na qual o homem começa a tomar consciência tanto de seus problemas individuais quanto coletivos” (Morales, 1998, p. 252, tradução nossa¹⁰). Elenca, assim, os dois precursores do ensaio moderno: Montaigne e Francis Bacon. No horizonte da produção literária hispânica, sublinha a importância do filósofo e ensaísta espanhol Ortega y Gasset como um dos pensadores mais originais do século XX, cujos ensaios normalmente contêm estes quatro pontos:

- 1) Impulso: a referência autobiográfica, sem constituir-se estritamente uma autobiografia;
- 2) Desígnio: o enfoque no “eu” como referente principal;
- 3) Alcance: ser instrumento de sugestões para:
 - a) Antecipar verdades posteriormente formuladas;
 - b) Divulgar um tema de interesse geral;
 - c) Precisar e delimitar questões levantadas.
- 4) Assunto: todos os assuntos.

Além disso, Morales afirma que, entre os gêneros literários, o ensaio é o que mais goza de liberdade formal, e por isso é um dos instrumentos mais flexíveis nas mãos do autor, o qual elegerá o modo mais convincente e agradável que lhe permita tratar o tema escolhido. Nesse sentido, acerca de sua hibridização peculiar,

“[...] virtualmente, o ensaio não é essencialmente panfleto, manifesto, discurso, artigo nem estudo, embora possa participar conjunta ou separadamente de todos eles. O ensaio é uma peça ideológica com certo viés literário, podendo coincidir relativamente, ou não, com um ou outro dos gêneros dessa série (Haro, 1992 *apud* Morales, 1998, p. 255, tradução nossa¹¹).

Note-se o aspecto crucial que o autor confere ao ensaio: constituir-se como uma obra ideológica de viés literário, o que irá diferenciá-lo de outros gêneros ensaísticos, tais como o manifesto, o artigo e o tratado.

¹⁰ “No podía aparecer sino en una clase de sociedad desarrollada culturalmente, en la que el hombre empieza a tomar conciencia tanto de sus problemas individuales como colectivos.”

¹¹ “[...] virtualmente el ensayo no es en lo esencial panfleto, manifiesto, discurso, artículo ni estudio, aunque pueda participar conjunta o separadamente de todos ellos. El ensayo es una pieza ideológica de cierto sesgo literario, en posible coincidencia relativa, o no, con unos u otros de los géneros de esta serie.”

Por fim, a respeito do uso do ensaio pelos meios de comunicação, Morales diz que o auge do ensaio procede, em grande parte, em razão da rapidez e da intensidade com que hoje o mundo das ideias se renova, assim como nossa incessante busca pelo conhecimento.

Ao cabo desse enquadramento teórico sobre o ensaio, cumpre ainda fazer uma discussão teórica sobre o ensaio a partir de diferentes autores em língua portuguesa que versam sobre ele, com destaque àqueles que são referência no país-natal de Saramago: Portugal.

Assim, no contexto da produção crítica em Portugal, Lima (1964, p. 136) defende que o conceito de ensaio está “profundamente vinculado ao espírito inovador das Navegações e Descobertas. O ensaísmo brota necessariamente da ruína do autoritarismo”; sendo Camões¹², por exemplo, um representante desse ensaísmo “mental” quinhentista, pois “é ele quem desafia, ironicamente, os sábios a ver na *escritura* os segredos da *natura*” (Lima, 1964, p. 136).

No português do século XVII,

A estrutura mental é anacrônica, defuntista; nutre-se do pretérito que se exauriu e que o presente em vão tenta erguer contra o porvir. [...] O português, deseuropeizando-se, enclausurara-se dentro do peripatetismo e oferece à face da Europa este espetáculo: um moco, teimando viver dentro de um túmulo, amarrado a um cadáver (Lima, 1964, p. 149).

Já no advento do século XIX, “Herculano, Antero e Moniz Barreto são magníficos exemplares do ensaísmo, pois neles o espírito crítico arde, como labareda álcree, através de todos os seus estudos” (Lima, 1964, p. 160). Ressalte-se, nesse ínterim, o relevo conferido a Alexandre Herculano porque ele produziu uma primeira obra da história crítica da literatura portuguesa. Desse ponto de vista, com efeito, tal modo de conceber o ensaio assemelha-se àquele fundamentado na tradição, que se origina em Montaigne, cujo contexto é determinante ao seu surgimento, conforme assinalado anteriormente.

¹² O escritor português, aliás, é um dos pioneiros a empregar o vocábulo “ensaio” em seus textos. No século XVI, no canto X, verso 59, d’*Os Lusíadas* (1979), Camões o emprega: “Mas, contudo, não nego que Sampaio / Será, no esforço, ilustre e assinalado, / Mostrando-se no mar um fero raio, / Que de inimigos mil verá coalhado. / Em Bacanor fará cruel **ensaio** / No Malabar, pera que, amedrontado, / Depois a ser vencido dele venha / Cutiale, com quanta armada tenha” (Camões, 1979, p. 376).

É emblemático, por exemplo, que grandes autores portugueses tenham iniciado sua jornada literária sob a pena da crítica literária, como é o caso de Alexandre Herculano, em 1834, com *Opúsculos*, como também Fernando Pessoa, por meio do ensaio *A nova poesia portuguesa*, em 1912, descortinando o Modernismo em Portugal.

Neste contexto da crítica literária, sobressai um vigoroso estudo acerca da literatura portuguesa e suas distintas fases: a obra *Os universos da crítica* (1982), de Eduardo Prado Coelho. Vigoroso, pois se trata de uma leitura, uma análise, e seus distintos paradigmas, acerca da literatura, mesclada à filosofia como parte inerente para se constituir, o que resulta em um texto, sua tese de doutorado defendida em 1983, cuja linguagem situa-se no espaço intervalar da tese universitária e do ensaio científico: “[...] uma trama permanente e envolvente, é o desenvolvimento tentacular e multifacetado de uma ideia, de ‘um pensamento decisivo’ (Musil sobre o ensaio), de algo de quase físico que dolorosa ou euforicamente se vai inscrevendo num texto” (Barrento, 2010, p. 127). Nessa obra, Coelho (1982, p. 184) inclusive discorre sobre a função da literatura enquanto objeto a ser ensinado, isto é, “uma cultura literária que vai funcionar como elemento extremamente importante no sistema das relações sociais”.

Conforme Barrento (2010, p. 127), *Os universos da crítica*, de Coelho, constitui-se como uma obra ímpar no panorama da crítica literária portuguesa, cuja relação com o estilo ensaístico advém das seguintes peculiaridades: “É-o naquilo que de mais vivo, solto, subjectivo e ‘não-científico’ há neste *essai-fleuve* em que deliberada e explicitamente se assume um sujeito de escrita que joga com o discurso”, ainda que, por se tratar de um longo texto, organizado em dois espessos volumes, apresente muitas variações no que concerne à uniformidade de sua linguagem.

Além de Coelho, outros autores também são representativos quando relacionamos o ensaio à crítica literária, entre eles, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, com a obra *Teoria da literatura* (2007). A primeira edição é de 1967, sob uma perspectiva mais condicionada do ponto de vista da análise semiótica do texto, diferentemente de Coelho, que condensa, em síntese, filosofia, literatura, história e sociologia.

Contudo, o gênero ensaio começa a se destacar no contexto português a partir dos anos 1990 devido à tradução de autores ensaístas para o português europeu (Barrento, 2010). Assim, no contexto moderno e contemporâneo em Portugal, Eduardo Lourenço ocupa lugar de relevo no rol

da crítica literária, com destaque à produção acerca de Fernando Pessoa (*Pessoa revisitado*). Desde a década de 1950, Lourenço publica inúmeros ensaios no terreno da crítica literária, centrado em autores portugueses, sob a ótica existencial propiciada pelo pendor ensaístico de cariz filosófico.

Em *O canto do signo* (Lourenço, 1994, p. 21), por exemplo, o ensaísta pontua a (sua) tarefa do crítico:

[...] é a de um combate, de uma luta entre a imaginação e o juízo do leitor e a pretensão à qualidade por parte das obras. O crítico é o leitor que se crê autorizado a decidir por imaginar ter descoberto os critérios [...] capaz de introduzir uma ordem no caos da criação presente.

Com efeito, essa prática atual cria muitas vezes a falsa pretensão da crítica, o que pode estreitar o caminho entre o leitor e as boas obras, bem como arruinar o contato entre esses dois polos. Afinal, a simples escolha de uma obra para julgá-la já é um posicionamento, que exclui, por outro lado, inúmeras outras obras. Nesse sentido, os ensaios críticos sobre Fernando Pessoa, por exemplo, assinalam uma escolha e o apreço ao poeta português.

Assim, nessa empreitada, Lourenço se destaca por elaborar textos críticos de diferentes autores portugueses valendo-se de uma linguagem bastante expressiva, “lapidar e lapidada” (Barrento, 2010, p. 103), densa, labiríntica, irônica e figurada, cujo ponto de vista singular sobre a sociedade portuguesa percorre seus inúmeros ensaios de modo a delinear o “ser português” com mais excentricidade. Dessa maneira, seus ensaios funcionam como uma espécie de espelho da sociedade portuguesa. Em *Portugal como destino, seguido de mitologia da saudade* (1999), Lourenço define o “ser português” da seguinte maneira: “[...] tal como foi e é, apenas um povo entre os povos. Que deu a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição” (Lourenço, 1999, p. 93).

Seu legado em torno da forma ensaio é substancial no campo da crítica literária e da filosofia portuguesas: “O ensaísmo de Eduardo Lourenço é um desvio da filosofia: não é a filosofia mas é o ensaio, *porque singular e fragmentário*, que pode escrever como fomos excedidos” (Lima, 2008, p. 11), pois esse pensador encontra no ensaio seu *modus operandi* de compreender o passado português à luz do presente, imiscuindo, aliás, passado, presente e destino portugueses, em constante devir, marcado pelas ficções, símbolos e mitos, construídos ao longo de tantos séculos. Logo, por meio das ideias de Eduardo Lourenço, é possível encontrar uma

consistente vertente de leitura, uma clarividência, e muitas problematizações em torno de Portugal e de seu cabedal cultural.

Por conseguinte, o ensaísta e tradutor português João Barrento confessa reconhecer em Eduardo Lourenço um autor paradigmático no que se refere ao ensaio em Portugal. Ao lado dos ensaístas europeus, tais como Adorno e Walter Benjamin, Barrento (2010, p. 104) encontra em Eduardo Lourenço uma espécie de “escola do ensaio, do pensamento crítico, vivo e acutilante”, mas especialmente reconhece em Lourenço, na obra *Heterodoxia*, um ensaísmo peculiar assentado no conflitante pensamento heterodoxo, isto é,

[...] da dolorosa e inalienável obrigação de suportar o que é uma espécie de reverso da Natureza — a liberdade humana e do fundo de *eticidade* que a configura (tal como à escrita do ensaio); e a de uma escrita presa no labirinto circular da sua própria dialéctica perspectivista, que é a do moderno ensaio desde Montaigne. Uma e outra não se fecham sobre o objecto, antes o abrem, abrindo com ele às múltiplas fontes de luz que dele emanam (Barrento, 2010, p. 10-15).

Some-se a isso o fato de Barrento, além de ser tradutor para o português de inúmeras obras do pensamento alemão, especialmente a obra de Walter Benjamin, também fazer parte dos expoentes autores do campo da crítica literária que versam sobre o ensaio e, também, são ensaístas. De sua obra, destaca-se um vigoroso estudo acerca do ensaio: *O género intranquilo: anatomia do ensaio do fragmento* (2010), obra centrada na definição do ensaio, bem como na produção ensaística em Portugal.

Nesta obra, Barrento (2010) critica o fato de não haver a obra de Montaigne traduzida na íntegra em Portugal, mas apenas antologias de seus ensaios. A esse respeito, aliás, em 2016 a editora brasileira 34 publicou uma edição completa dos ensaios, com tradução de Sérgio Milliet e apresentação de André Scoralick, edição na qual nos baseamos para esta tese. Deve-se ressaltar que a primeira tradução integral dos ensaios, publicada no Brasil, foi em 1961 pela editora Globo, de Porto Alegre, e posteriormente a coleção *Os pensadores*, da Abril, também publicou na íntegra os ensaios traduzidos para o português, abrangendo um maior público.

Retornando à questão do ensaio em Portugal, Barrento, em um artigo publicado no jornal português *Público*, em 4 de setembro de 1990, sobre notáveis ensaístas da Europa, inicia seu texto contrapondo-se a Adorno. Este, em seu macrotexto *O ensaio como forma*, afirma que, na Alemanha,

esse gênero era escasso. Em contrapartida, Barrento (2010) defende que a Alemanha foi um celeiro de notáveis ensaístas, citando alguns deles. Além disso, para ele, o ensaio seria uma espécie de “híbrido e indefinido quarto gênero” (Barrento, 2010, p. 97), título que confere a seu artigo jornalístico, *O quarto gênero*.

Barrento confere tal atribuição ao ensaio com base na obra *Danubio*, de Claudio Magris, apreciada como obra torrencial porque com ela

Quase que se poderia dizer que inventa um novo gênero, entre ensaio e literatura de viagem, história e ficção diário e autobiografia. Mas está lá a heterodoxia do gênero ensaístico e a sua liberdade de movimentos, e também, num autor como Magris, a empatia com o objeto, que não é definido, mas se nos vai revelando ao longo de uma viagem (Barrento, 2010, p. 96).

Notem-se, portanto, dois aspectos ensaísticos centrais: o caráter herético e o hibridismo, como uma espécie de gênero rizomático que se imiscui e se constitui de si mesmo em vários outros gêneros.

Ainda a respeito do ensaísmo em Portugal, Barrento traduz uma frase de Fernando Pessoa, publicada em inglês: “O ensaísta é um filólogo inútil”, modo irônico de o poeta definir a tarefa do ensaísta por meio da sátira ao filólogo. Ademais, também destaca que o ensaio não “se confunde com o fragmento” porque, ainda que apareça sob as formas mais livres, “coloca-se, isso sim, na situação, única e instável, de ter de pensar o seu objeto — à partida qualquer objeto — de forma múltipla” (Barrento, 2010, p. 79), pois, embora pense o objeto de forma livre e variada, o faz de forma essencialmente crítica.

Barrento (2010, p. 78) destaca que, na atualidade, o ensaio vive um paradoxo em Portugal, “uma grande ilusão”, pois, tal como ocorre com a produção portuguesa acerca da filosofia, a produção atual não está calcada em uma tradição de autores ensaístas; o ensaio permanece, então, circunscrito ao espaço universitário, onde, (in)justamente, fica preso à formalidade e às regras acadêmicas, aspectos que vão de encontro à sua essência: a liberdade formal.

Barrento (2010) contrapõe-se a Eduardo Lourenço em um aspecto: entende que, apesar dos argumentos acima arrolados, nas últimas décadas a produção ensaística em Portugal tem crescido vertiginosamente, ao contrário, portanto, do que afirmou certa vez Lourenço, quando disse

que em Portugal o ensaio é um gênero de exceção, talvez por se sentir o único empenhado na produção desse tipo de texto. Afinal, era, até aquele momento, o único vencedor do Prêmio Camões exatamente por sua produção ensaística. Em 1998, o sociólogo, crítico literário e ensaísta brasileiro Antonio Candido também foi premiado.

Sob seu ponto de vista, Barrento (2010) assegura que essa atual produção vultosa se deve aos seguintes fatores: as premiações ocorridas especificamente nessa categoria, as coleções de ensaios publicadas pelas editoras portuguesas, o reconhecimento do ensaio enquanto categoria própria pelo Clube Português de Poetas, Novelistas e Ensaístas (PEN-Clube) e, por fim, em razão de a Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas (DGLAB) oferecer programas de apoio voltados à edição de ensaios.

Contudo, Barrento acentua que, apesar de todo esse reconhecimento, acadêmico e social, persiste certa resistência ao gênero:

Já que essa mesma sociedade e as suas instituições (incluindo a Universidade), naquilo que melhor as define hoje, dificilmente aceitam, e muito menos legitimam e promovem, a “pulsão ensaística” que, ainda segundo Eduardo Lourenço, [...] “nasce da experiência de cada um como expressão da sua ‘instabilidade ontológica’ (Barrento, 2010, p. 81).

Ressalte-se, na citação acima, o modo como Eduardo Lourenço, por sua vez, posiciona-se acerca das motivações que instam a pulsão ensaística: as vicissitudes e o desassossego inerentes à experiência humana, os quais encontram no ensaio um modo peculiar de expressão.

Na opinião de Barrento (2010, p. 81), essa objeção presente em Portugal ocorre porque a contemporaneidade nega ou raras vezes deixa à mostra “[...] aquele lado instável, intranquilo ou periclitante que é apanágio da busca de sentido(s) que o ensaio pratica, com um instrumento que é uma espécie de sexto sentido da teoria dos gêneros e das práticas de escrita”. Sua marginalidade, em Portugal ou no Brasil, provém do tradicionalismo que impera no âmbito acadêmico, espaço no qual predomina certa postura calcada no pensamento hegemônico, algo também resultado da falta de legitimidade do ensaio no campo da crítica, por se configurar como um gênero híbrido e multiforme.

Diga-se de passagem, que, no Brasil, esse tradicionalismo, nesse âmbito, ainda é mais expressivo, considerando-se que, em muitos cursos superiores, jamais os alunos são conduzidos à redação de ensaios, salvo

raras exceções, pois prevalecem outros gêneros textuais que dispõem de menos liberdade formal, tais como artigos acadêmicos, monografias e teses. No próprio processo seletivo para o ingresso nas universidades brasileiras, sobretudo nas públicas, o gênero solicitado é, predominantemente, uma redação em prosa dissertativa-argumentativa na qual o candidato deve evitar a primeira pessoa sob penalização de nota, conforme os critérios desses processos seletivos, ao contrário do que ocorre em universidades americanas e europeias, onde o ensaio é muito mais utilizado e, por consequência, sua produção é vasta e legítima.

Isso não significa, entretanto, que no Brasil não se produzam ensaios, pelo contrário, nas últimas décadas tem crescido o volume desse gênero, com notáveis ensaístas no campo da literatura, como Antônio Candido e Alfredo Bosi, bem como em outras esferas, como Paulo Freire e expoentes intérpretes do Brasil (Bridi; Christal, 2016). Logo, o que se verifica é uma — espera-se — passageira falta de legitimidade desse gênero, seja por seu próprio nome e conceito, seja pela discriminação que sofre por conta das marcas de seu discurso: “[...] um discurso esburacado, cheio de esquinas” (Barrento, 2010, p. 85).

Ainda no que tange ao ensaio em Portugal, Barrento (2010) arrisca justificar, por outro lado, que a marginalização do ensaio atualmente deve-se à disseminada tendência no campo da leitura, mas sobretudo da televisão, à narratividade linear e superficial, para não dizer pueril; aspectos que se chocam com a natureza ensaística: marca digressiva e reflexiva do “pensamento multiestratificado” (Barrento, 2010, p. 83). Nesse sentido, o autor recorre ao filósofo italiano Giorgio Agamben, o qual, por sua vez, define que é contemporâneo o olhar do ensaísta “que somente não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue captar nelas a parte da sombra” (Agamben *apud* Barrento, 2010, p. 84).

Em síntese, à luz desse olhar ensaístico contemporâneo, Barrento (2010, p. 90) sublinha que o ensaio possui dois princípios operativos modernos: “[...] a integração de opostos (uma nova forma de pitagorismo?) e sobretudo a perda do centro, uma des-orientação orientada, uma deriva controlada, que tomou conta da arte moderna em geral e ganhou corpo visível na obra de poetas como Yeats ou Pessoa”.

No caso da prosa, em Saramago verifica-se o uso de tais expedientes, como se procurará mostrar a seguir, os quais constituem um modo peculiar de expressão que também possibilita transitar e experimentar os caminhos

obscuros da contemporaneidade, permitindo-lhe lancinantes coriscos e relâmpagos sob as sombras adversas de nosso tempo e de seus paradoxos.

Diante dessa contextualização do ensaísmo em língua portuguesa, segue uma leitura hermenêutica acerca de três teóricos cruciais para se analisar o ensaio no romance de Saramago. São três filósofos contemporâneos, também muito considerados no âmbito da crítica literária, que possuem produções significativas acerca do ensaio pelo modo como lhe conferem relevância ímpar, sobretudo a partir de três textos fundamentais, os quais constituem parte essencial do arcabouço teórico empregado neste livro: George Lukács (1910): *Sobre a essência e forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*; Max Bense (1947): *O ensaio e sua prosa*; e Theodor Adorno (1958): *O ensaio como forma*.

Apesar de ter sido “inaugurado” por um francês, e de posteriormente ter atingido notoriedade e peculiaridade ao nível da forma na Inglaterra, é na Alemanha que o ensaio atinge rigor teórico no campo dos estudos filosóficos, especialmente quando se trata da relação entre literatura, filosofia e ciência. Com efeito, três pensadores destacam-se em razão do tratamento que conferiram ao ensaio: George Lukács, Max Bense e Theodor Adorno, visto que publicaram textos basilares e fundantes que constituem a teoria moderna insuperável sobre o ensaio (Haro, 2012). O primeiro, o filósofo húngaro George Lukács (2008), publica uma carta, dirigida ao amigo Karl Raimund Popper, em *A teoria do romance*, na qual expõe sua inquietação e descontentamento pela questão formal, sistemático-filosófica, que deveria aplicar à sua produção, em obediência ao *status quo* acadêmico da época.

Por isso, à maneira epistolar, defende sua aptidão ensaística como mais pertinente ao que escrevia, por ser mais livre e multifacetada, através da qual seria possível fazer copiosa variedade de aspectos sobre os objetos que discorre, de modo dialético e, inclusive, antagônico. É incisivo ao afirmar que o ensaio, como forma predominantemente crítica, é uma obra de arte, visto que “na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos” (Lukács, 2008, p. 2), de modo a defender o ensaio não como gênero artístico, mas como forma artística singular.

O segundo autor cujo texto é referência acerca do ensaio é o filósofo e ensaísta alemão Max Bense, que em *O ensaio e a sua prosa*, de 1947, defende o ensaio literário no contexto moderno em razão da situação crítica sempre passível de superação a que o ensaio é inerente. Sob o

prisma de Bense, é a situação crítica, a crise da vida e do pensamento, que faz do ensaio um gênero característico do nosso tempo. Ele serve à crise e à resolução da crise ao levar o espírito a experimentar, a rearranjar as coisas em novas configurações. Assim, finaliza o filósofo, o ensaio, à maneira de um caleidoscópio, torna-se “mais do que simples expressão da crise” (Bense, 2014, p. 5).

O filósofo alemão Theodor Adorno, por seu turno, produz um texto no qual inicialmente responde à carta de Lukács, mas o contrapõe ao negar que o ensaio seja uma obra ou forma artística, porque, sob a ótica de Adorno, embora haja no ensaio nítida preocupação estética, constitui-se como uma forma aberta de exposição do pensamento, dialética por natureza, uma vez que, inclusive quando versa sobre uma teoria, não o faz de modo doutrinal ou dogmático, pois não visa a oferecer conteúdos acabados, mas à coordenação de ideias, de modo mais livre, cuja forma coincide ou não com o ensaio filosófico, o literário e o científico. Para o filósofo alemão, a lei formal do ensaio é a heresia, porque na “infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava secretamente manter invisível” (Adorno, 2003, p. 45).

Veremos, abaixo, de modo mais detalhado, como cada um desses três pensadores imprime relevância substancial ao ensaio, visto que, por essa razão, constituem nossos pilares teóricos essenciais para a análise do ensaio em Saramago no percurso dos capítulos subsequentes.

Por ordem cronológica, o primeiro desses três é Lukács, autor da compilação de ensaios intitulada *A alma e as formas*, publicada em 1910. Nesta obra, à guisa de prefácio, há o primeiro texto de expressivo relevo sobre o ensaio, intitulado *Sobre a essência e forma do ensaio*, uma carta dedicada a Leo Popper. Lukács inicia o texto a partir das seguintes indagações a respeito do conjunto de textos presente em *A alma e as formas*: tais textos, como ensaios, possuem uma forma nova, peculiar, pertencente a uma mesma categoria? “O que é o ensaio, qual a expressão que busca?” (Lukács, 1910, p. 11). Pondera, desse modo, que, porque possui uma forma autônoma no âmbito da arte, da ciência e da filosofia, o ensaio compreende um vigoroso meio de apreensão global, tanto do fenômeno estético quanto da vivência a que é inerente.

A partir da identificação entre crítica e ensaio, Lukács defende o caráter artístico do ensaio, opondo-o a textos ensaísticos cujo propósito é a função utilitária, como se constata com as hipóteses científicas. Além

do mais, ao contrapor vida e vida, ao propor outras dicotomias, como o imediato *versus* o autêntico, Lukács afirma que esse é o ímpeto primordial da forma ensaística, subjacente à investigação ensaística.

Assim, para o filósofo húngaro, o ensaio é uma forma de decomposição da unidade para a reunificação hipotética das partes, pois a intenção do ensaio é dar forma ao movimento, imaginar a dinâmica da vida, ou seja: busca expressar a síntese da vida presente no interior da dinâmica efetiva dos elementos vitais, embora saiba da impossibilidade de dar uma forma à vida, o que o obriga a ser uma representação provisória, ou ponto de partida de outras formas e possibilidades, ou ainda forma aberta de organização da realidade. Para Marion:

O ensaísmo não oculta sua dimensão errante. E, para utilizar uma feliz expressão de Harold Bloom que o define como um “vagabundeio do significado”, poderíamos entendê-lo como uma viagem, uma errância entre a forma e sua superação irônica, entre o que Lukács chamava de forma como destino e a aporia de uma forma como totalidade independente. É uma viagem permanentemente interrompida por uma accidentalidade onipresente. É a interrupção irônica que se alimenta da surpresa de ver, uma e outra vez, suspensa a ideia de essência ou de absoluto, pelo simples fato do irromper das coisas ou da vida (Marion, 2005, p. 37, tradução nossa¹³).

Posteriormente, Adorno recupera essas noções em torno da ruptura, acrescentando-lhe outras, como a descontinuidade e a suspensão, como se na própria estrutura do ensaio estivesse subjacente a possibilidade de suspender-se a qualquer momento.

Por fim, outro aspecto importante dessa carta de Lukács (1910, p. 11) se faz notar neste excerto: “[...] o ensaísta tem de refletir sobre si mesmo, encontrar-se e construir algo próprio com o que lhe é próprio”. A esse respeito, critica o ensaio moderno por não tratar de livros e poetas, porque tornou-se “intelectual e multiforme demais para obter de si mesmo uma forma” (Lukács, [191-?], p. 11). Conclui, com isto, que o ensaio é um gêne-

¹³ “El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un “vagabundeo del significado”, podríamos entenderlo como un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Es un viaje permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluta, por el simple hecho del irromper de las cosas o de la vida.”

ro artístico cuja intenção é sempre um julgamento, porém, “o essencial nele não é (como o sistema) o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar” (Lukács, [191-?], p. 15).

Quanto ao segundo filósofo a produzir um artigo de relevo sobre o ensaio, é o escritor e ensaísta alemão Max Bense (1910–1990)¹⁴. *O ensaio e a sua prosa*, publicado em 1947, com linguagem clara e de modo objetivo, visa não somente a definir ensaio, distinguindo-o de ensaio literário, mas também a defender a distinção e a seriedade dessa forma de texto no contexto moderno, sobretudo em se tratando da situação crítica, de vida e pensamento, humana, com o fito de superá-la, isto é, oferecer uma nova configuração sobre as coisas. Desse modo, a palavra-chave que sintetiza a definição do filósofo acerca do ensaio é “experimento” — entretanto, um experimento que não se reduz apenas às ideias, mas abrange o concreto à medida que o ensaísta se situa frente à sua teoria.

Inicialmente, Bense discorre acerca do importante exercício metanarrativo/metalinguístico que significa produzir ensaios:

Não seria bom que os poetas e os escritores se exprimissem de vez em quando sobre seu material, suas criações, sobre prosa, poesia, fragmentos, versos e frases? Creio que daí poderia surgir uma teoria respeitável, no âmbito da qual o processo estético se apresentaria não apenas como fruto da criação, mas também como fruto da reflexão sobre a criação (Bense, 2014, p. 1).

A fim de delinear o lugar ocupado pelo ensaio no campo da prosa e da poesia, o autor afirma que tal lugar incide sobre a tênue diferença entre prosa e poesia, entre o escritor e o poeta, o estético e o ético, ou seja, é nesse espaço intervalar que reside o ensaio literário:

O ensaio é uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia. Ensaio significa tentativa. Podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se tentando

¹⁴ Segundo Titan Jr., tradutor do texto, “Max Bense (1910–1990) fez confluír física, matemática, semiologia e estética em sua obra. Foi um dos principais professores da Escola de Ulm, referência para os estudos do design, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960. Manteve intensas relações intelectuais com o Brasil, onde deu aulas em temporadas que inspiraram o ensaio *Inteligência brasileira* (Cosac Naify). É autor de *Pequena estética* (Perspectiva). Inédito em português, este ensaio foi publicado pela primeira vez em 1947 na revista Merkur, número 3, e, em versão modificada, integra a coletânea Plakatwelt. Vier Essays (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt), de 1952” (Bense, 2014, p. 4).

escrever sobre alguma coisa — isto é, no mesmo sentido em que falamos das ações do espírito e da mão [...]. O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser [Sein]. Nem os objetos nem os pensamentos a seu respeito se dão em âmbito eterno ou absoluto, uns e outros se mostram como objetos relativos e pensamentos relativos. Por isso mesmo, o ensaio não chega a formular leis; contudo, seus objetos e pensamentos vão se ordenando lentamente, de modo tal que podem um dia vir a ser tema de teoria (Bense, 2014, p. 2).

Nesse sentido, o ensaio, distintamente do tratado e da tese, firma-se como um possível substrato de formas e ideias que se tornarão prosa ou poesia.

Em síntese, as concepções presentes nesse texto de Bense são as seguintes: o ensaio é um experimento, a arte do experimento; o autor busca uma verdade por meio das ideias; no processo, encontra lacunas, cernes e conteúdos; por vezes, chega à gene de uma teoria, e/ou às raias do teórico; o pensamento experimental põe a verdade à prova, por meio de tentativas; o ensaio se vale de estratégias de construção racional e emocional; o ensaio possui frases elementares que se prestam tanto à prosa quanto à poesia; o ensaísta é um crítico; grandes ensaístas são críticos marcados por épocas críticas; o ensaio advém da necessidade crítica do nosso espírito; o ensaísta localiza-se entre o estado ético e o estético-criativo; ensaiar é tornar visível os contornos interiores e exteriores de um objeto.

Além disso, Bense defende a seguinte tese: ao invés de usar o hiato ensaio literário e ensaio científico, prefere utilizar as seguintes categorias para o ensaio: “espiritual” e “perspicaz”: a primeira é estranha à esfera científica e inerente à reflexão digressiva; já a segunda prioriza a lógica, a definição aplicada a um objeto da ciência. Além dessas duas categorias, acrescenta um terceiro tipo de ensaio: o polêmico, aquele cujo objetivo não é apenas submeter à apreciação crítica, mas atacar e destruir um objeto, a exemplo de Lessing.

No que se refere ao ensaio literário, Bense diz que o ensaísta é um combinador de novas configurações criadas ao redor de um objeto, pois o sentido do experimento ensaístico é transformar a configuração dada pelo objeto. Logo, a razão de ser do ensaio consiste em adicionar contextos e configurações do objeto ao invés de encontrar definições reveladoras.

Por fim, para Bense, “o intelectual de hoje prefere o ensaio, uma vez que o esforço de tornar visível um aspecto da existência reveste-se de um caráter experimental” (Bense, 2014, p. 3).

Em síntese, postula que:

O conteúdo e a forma essenciais do ensaio consistem em fazer valer uma ideia segundo o modelo socrático ou em produzir um objeto por via experimental. Não se enuncia diretamente o que se quer dizer, como fórmula pronta, como lei, mas progressivamente, à luz da inteligência do leitor, por meio de sucessivas variações sobre o ponto de partida. O processo é semelhante, de um lado, à demonstração experimental de uma lei física e, de outro, à construção de uma dada configuração por meio do caleidoscópio (Bense, 2014, p. 3-4).

Operando por via do experimento, é mister, contudo, o ensaísta não ficar apenas ao nível das ideias, mas desdobrar-se “no *páthos* existencial do autor”, rompendo, dessa maneira, as fronteiras do estético e do ético, chegando à “esfera dos casos concretos”, conforme Bense (2014, p. 4).

Desse modo, o autor finda seu ensaio sublinhando de forma contumaz a importância do ensaio literário enquanto gênero típico da contemporaneidade, porque “ele serve à crise e à resolução da crise ao levar o espírito a experimentar, a rearranjar as coisas em novas configurações; ao fazê-lo, ele se torna mais do que simples expressão da crise” (Bense, 2014, p. 4).

Agora, vamos analisar o último teórico, igualmente importante, que aborda o ensaio: o filósofo alemão Adorno. Seu texto *O ensaio como forma* é paradigmático na crítica desse gênero, sendo um dos mais densos e relevantes sobre o tema.. De certo modo, esse texto é também o retorno de Adorno à carta de Lukács, que aparece citada no primeiro parágrafo.

Originalmente publicado em 1958, *O ensaio como forma* parte da constatação de que, à época, na Alemanha, o ensaio era rechaçado e avaliado sob a ótica do preconceito, inclusive na academia, porque, segundo o filósofo, ele ainda não havia atingido o *status* que a literatura, por sua vez, já alcançara. Assim sendo, para Adorno, o ensaio carecia de “liberdade formal” que pudesse prescrevê-lo, levando-o a estar subordinado “a outra instância qualquer” (Adorno, 2003, p. 16).

Tal concepção já havia sido delineada por Lukács, para quem

[...] o ensaio fala sempre de algo já formado, ou ao menos de algo que já existiu; é, portanto, próprio de sua essência não retirar coisas novas

de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez. E porque ele apenas as reordena, em vez de formar algo novo do informe, ele está também comprometido com elas, tem sempre de dizer ‘a verdade’ sobre elas, encontrar expressões para sua essência (Lukács, 2008, p. 8).

Para Adorno (2003, p. 17), o lugar reservado ao ensaio encontra-se “entre os despropósitos”, visto que “começa com [...] aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”.

Por apresentar interpretações pouco rígidas filologicamente e não ponderadas, Adorno afirma que se rotula como “perda de tempo” a finalidade do sujeito de ir além da camada superficial de um objeto para atingir sua suposta objetividade por meio do ensaio. Em suas palavras, “Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar” (Adorno, 2003, p. 17). Dessa forma, a interpretação do objeto restringe-se apenas e meramente em tentar decifrar em uma obra o que o autor quis dizer em determinada época, “ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno” (Adorno, 2003, p. 17).

Segundo o filósofo da escola de Frankfurt, Lukács não percebeu a diferença entre a arte e o ensaio quando publicou *A alma e as formas* e definiu o ensaio “como uma forma artística” (Adorno, 2003). Para Adorno (2003), o ensaio se distingue da arte por dois aspectos: (i) por seus meios específicos, os conceitos; e (ii) por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética.

O mesmo autor também chama a atenção para outro aspecto do ensaio: em razão da recusa à dedução prévia acerca das “configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se enredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades”, de maneira a consolidar o “sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao consumo” (Adorno, 2003, p. 19). O autor cita como exemplo disso as biografias romanceadas e todo tipo de obras comerciais edificantes, circunscritas a uma “falsa profundidade” que por vezes se revertem em “superficialidade erudita” (Adorno, 2003, p. 19).

Outro aspecto tratado em *O ensaio como forma* diz respeito à diferença entre arte e ciência. Adorno entende que alguns conhecimentos “dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência” (Adorno, 2003, p. 23), citando,

como exemplo disso, a obra de Marcel Proust, a qual, embora apresente elementos científicos positivistas,

[...] é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não podem ser mais nem menos acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade.

Nesse sentido, sob a ótica do filósofo, o caráter da obra proustiana não é atestar teses já defendidas por meio de inúmeros testes, mas a objetividade desses conhecimentos é “a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração” (Adorno, 2003, p. 23). Haro (1992) também avalia a prosa de Proust, bem como a de Thomas Mann, por esse prisma: como construção de extraordinária tendência reflexiva.

A fim de confirmar os confrontos entre arte e ciência, Adorno (2003) cita também a relevância dada por Lukács a Montaigne, quando aquele diz que este

[...] deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essais*, pois a modéstia simples dessa palavra é uma altiva cortesia. O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia (Lukács *apud* Adorno, 2003, p. 25).

Por esse prisma, ao contrário da ciência, Adorno (2003, p. 25) confere ao ensaio a qualidade de uma obra aberta que não almeja necessariamente construir algo definitivo ou engessado a partir de organizações teóricas, mas que, justamente, “se revolta contra a doutrina”.

Desse modo, o filósofo opõe-se a Platão, “segundo o qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia” (Adorno, 2003, p. 25). Para Adorno (2003, p. 25), um dos aspectos centrais do ensaio é o transitório, pois “O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito do

invariável no tempo, por oposição ao individual nele subentendido”. Logo, “o ensaio [...] não quer procurar o eterno no transitório, nem o destilar a partir deste, mas sim eternizar o transitório, de modo a suspender [...] ao mesmo tempo o conceito tradicional de método” (Adorno, 2003, p. 27).

Para sustentar sua tese, Adorno destaca o aspecto transitório da verdade, a qual está sempre subordinada ao aspecto temporal, acrescentando que, por sua vez, “o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade” (Adorno, 2003, p. 36). Portanto, segundo ele, o ensaio busca a verdade, mas apenas enquanto algo fundamentalmente histórico.

Por conseguinte, Adorno (2003, p. 30) chama a atenção para dois aspectos centrais sobre o ensaio: o fato de ele suspender o conceito tradicional de método, bem como a recusa em definir conceitos. Por isso, o pensamento, no ensaio, não caminha em sentido único, “os vários momentos se entrelaçam, como num tapete. Da densidade dessa tessitura, depende a fecundidade dos pensamentos”. Nesse processo, destaca-se o fato de o pensamento associar-se à experiência do pensador, fazendo de si próprio “um palco da experiência intelectual” (Adorno, 2003, p. 30), sem, contudo, valer-se de um método específico ou sequer atingir certezas incontestáveis.

Confirmando suas teses acerca do ensaio, Adorno (2003) ainda analisa as quatro regras cartesianas propostas em *O método* no início da moderna ciência ocidental, para sustentar a ideia de que o ensaio é, de certa maneira, um protesto contra elas.

Além disso, Adorno (2003), centrado na ideia de ensaio como forma, elenca o aspecto da relativização, bem como o da descontinuidade, como traços inerentes a essa forma. Nesse sentido, o autor dialoga com Max Bense, embora concorde com ressalvas acerca da ideia de que quem escreve de modo ensaístico põe o objeto à reflexão e à experiência. Sob o prisma de Adorno (2003, p. 36), por um lado “o ensaio, de fato, não chega a uma conclusão”; entretanto, por outro lado, “o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago [...], pois é delimitado por seu conteúdo”.

A certa altura, Adorno (2003, p. 38-39) retoma mais uma vez Max Bense para confirmar o traço crítico que subjaz ao ensaio: “O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*,

mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontações daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia”.

Entre várias outras teses defendidas neste texto basilar sobre o ensaio, o filósofo finda *O ensaio como forma* confrontando algumas ideias de Platão e Nietzsche, sublinhando o fato de que “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível” (Adorno, 2003, p. 45). Logo, com a finalidade de desenredar ou desobstruir ideias e, dessa forma, chegar à concretude do conteúdo do objeto determinado pelo tempo e pelo espaço, o ensaio almeja, assim, esquivar-se da eternidade tirânica, ortodoxa, da definição da ideia, no sentido de não capitular.

Fernández (2005) sintetiza os seguintes aspectos desse ensaio de Adorno: a descontinuidade é essencial ao ensaio, cujo tema é um conflito, embora esteja ciente de sua própria falibilidade e hesitação. Visa a eternizar o presente. O efêmero e o cambiante fazem parte do pensamento. A verdade perpassa o conceito de história; a ideia de verdade muda, já que possui um núcleo temporal. O ensaio está interligado ao contingente. O conhecimento se difere e se estratifica em seu processo. O ensaísta emerge ironicamente na pequenez do trabalho mental, e sublinha-o com modesta ironia. A impressão deve impregnar o pensamento, como tecido ou tapeçaria, salvando aquilo que se sacrifica com precisão. O ensaio assemelha-se à arte somente quanto à consciência de que não existe identidade entre a expressão e o assunto. Caso contrário, aparenta-se com a teoria. Portanto, não tem autonomia estética, mas uma autonomia de forma (crítica a Lukács).

Tem-se, portanto, as sínteses das ideias postuladas por Lukács (2008), Bense (2014) e Adorno (2003) acerca do ensaio, visto pelos três como um objeto histórico, complexo e moderno, imbricado com a filosofia, a poesia e a ciência, e suas possíveis determinações de identificação. Contudo, tais teorias não impõem uma prescrição ou regulamento em torno do ensaio, mas formam e constituem, por outro lado, no seu conjunto, uma teoria ensaística ímpar e substancial sobre o gênero.

Após delinear, neste primeiro capítulo, uma trajetória do ensaio que parte de Montaigne até chegar aos pensadores contemporâneos, no capítulo seguinte, de cunho analítico, procuraremos demonstrar a relação

entre o ensaio, sob o prisma desses mesmos autores, e a obra romanesca de Saramago. Dessa maneira, partiremos das fontes primárias que, a nosso ver, influenciaram a linguagem e o pensamento do escritor português, para depois traçarmos uma análise horizontal sobre a incidência do ensaio na linguagem do primeiro ao último romance publicado por ele.

O ENSAIO COMO FIO CONDUTOR NA OBRA DE SARAMAGO

“O que eu quero saber, no fundo, é o que é isto de ser-se um ser humano” (José Saramago).

Parece ser inegável a tendência a uma escrita ensaística nos romances que compõem a trajetória literária do escritor José Saramago. A fim de que possamos comprovar essa hipótese, os capítulos seguintes têm por finalidade fazer uma análise dos romances nos quais se verifica essa tendência. Desse modo, partiremos dos autores que certamente tingiram a linguagem de Saramago com as tintas do ensaísmo, para então mapear horizontalmente e de modo cronológico, no decurso de sua produção romanesca, de que modo seus romances exprimem as cores dessa linguagem ensaística. Entrelaçado a isso, consideraremos os fatos e outros aspectos que de algum modo também influenciaram a profissionalização do escritor.

Talvez o início da carreira de Saramago remonte ao momento em que começou a desvendar melhor o mundo, isto é, a se alfabetizar a partir da tentativa de leitura do jornal que o pai trazia para casa, na altura de seus seis anos, o jornal português *Diário de Notícias*. Ou talvez se dê com

a modesta experiência de leitura, quando criança, de seu primeiro livro, ofertado pela sua mãe, *O mistério do moinho*, de J. J. Jefferson Farjeon (1937)¹⁵, autor inglês de romances policiais. Mais provavelmente, sua busca por um percurso próprio, como escritor, iniciou-se em sua juventude, quando, de fato, imergiu no oceano da leitura a partir do momento em que frequentava exaustivamente, durante a noite, algumas bibliotecas de Lisboa, pois durante o dia exercia a profissão de serralheiro mecânico e, posteriormente, medianos cargos administrativos, conforme o próprio escritor já destacou em entrevistas (Reis, 1998).

Em *A preparação do romance*, o ensaísta Roland Barthes afirma que o ato da escrita, mais do que atender a uma demanda social ou moral, está relacionado com um desejo: “Como num encontro amoroso: o que define o Encontro? *A Esperança*. Do encontro com alguns textos lidos, nasce a *Esperança de escrever* (Barthes, 2005, p. 13). Assim, nossas leituras peculiares adaptam-se aos nossos prazeres individuais e, desse modo, disseminamos nossos desejos a inúmeros sujeitos, os livros: “E é nessa medida que há apelo e chance de procriação de outros livros” (Barthes, 2005, p. 13).

Diante dessas precoces experiências leitoras de Saramago, interessa-nos sobretudo as que moldaram, de alguma forma, o escritor José Saramago, as que o impulsionaram ao desejo e à esperança de escrever, suas referências primordiais, uma vez que são reveladoras de indícios que nos auxiliam a perscrutar o caminho que ora se persegue: o fio condutor do ensaio na trilha saramaguiana. A esse respeito, o autor revela-nos que três escritores lhes foram consistentes para a sua formação: dois escritores portugueses, e seus respectivos romances, e um estrangeiro: Raul Brandão, *Húmus*; Almada Negreiros, *Nome de guerra*; e Montaigne, *Ensaaios* (Reis, 1998), os quais constituem manancial literário, inclusive ensaístico, consistente para sua posterior produção e, ao mesmo tempo, espelho refrator da obra que lhe antecedeu, pois “[...] a literatura não nasce de uma imitação direta, mas da proliferação, da enunciação do mundo como movimento de Espelhos” (Barthes, 2005, p. 22).

¹⁵ Segundo o escritor, sua mãe comprou esse livro, em uma livraria de Lisboa, para que Saramago o lesse em Azinhaga, onde nasceu, durante o então período de férias que se iniciava, mas ambos estavam muito tímidos porque era um território onde nunca haviam entrado (Reis, 1998, p. 36-37).

O primeiro romance acima citado por Saramago, *Húmus*, publicado em 1917, ocupa um lugar especial em sua galeria literária-genealógica porque, com esse romance, “Raul Brandão [...] demonstrou que não é preciso ser-se génio para escrever um livro genial” (Aguilera, 2008, p. 112). Essa obra destaca-se no panorama literário português por ser pioneira de teor existencialista, cuja forma de narrar está ancorada no monólogo interior: o filósofo Gabiru minuciosamente analisa seu ponto de vista, juntamente com outro monólogo interior, sobre uma aldeia no interior de Portugal. Romance publicado entre as grandes guerras mundiais, cuja atmosfera é de descrença no humano, na mesquinhez e nas intrigas da pequena burguesia ficcionalizadas nas personagens das velhas, absorto em uma atmosfera cinzenta. Enfim, essa obra materializa na linguagem literária uma espécie de húmus para o próprio salazarismo a estuporar consecutivamente em Portugal. Veja-se este fragmento:

Ouçó sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste... [...].

Nenhum de nós sabe o que existe e o que não existe. Vivemos de palavras. Vamos até à cova com palavras. Submetem-nos, subjugam-nos. Pesam toneladas, têm a espessura de montanhas. São as palavras que os contêm, são as palavras que nos conduzem (Brandão, 2013, p. 3, 29). A partir de veios ensaísticos amalgamados no romance, o “eu” romanesco, numa espécie de catarse, converge nele mesmo tudo o que observa e vê, no tênue e efêmero intervalo paradoxal entre a vida e a morte — esta, aliás, referida na citação acima, está presente constantemente na obra: desde a primeira linha do romance até a última: “Estamos aqui todos à espera da morte!” (Brandão, 2013, p. 359). Para Porto (2014, p. 486), “Um dos pontos fortes e inovadores da escrita brandoniana acaba sendo a análise filosófica e existencial das intimidades, através de narradores incomuns”, porque complexifica algumas questões humanas fundamentais, mormente pelas digressões no transcórre de toda a obra.

Além disso, quanto ao contexto em que é publicado, transição do século XX para o XXI, período intervalar das grandes guerras mundiais, de acordo com Barcellos (1985, p. 45), é “[...] um desses momentos em que determinada cosmovisão começa a entrar em crise, em que começa a ruir o edifício da civilização burguesa”, pois a Primeira Guerra Mundial, entre outras ruínas, representou o fracasso dos paradigmas oitocentistas: ciência, autoridade e família. Por conseguinte, na literatura portuguesa,

como corolário desse período, “[...] alguns poetas percorreram o caminho, algumas vezes desesperado, dessa desagregação da mundivisão da sociedade capitalista e burguesa, como Antero e Cesário, Camilo Pessanha e Gomes Leal” (Barcellos, 1985, p. 46).

Na esteira de Raul Brandão, o segundo romance citado por Saramago, *Nome de guerra*, de Almada Negreiros, publicado em 1938, é apreciado pela crítica como um romance de formação, ou Bildungsroman, pois narra a história de um jovem português dividido entre um amor do campo e uma prostituta de Lisboa. Trata-se de uma obra singular no contexto do Modernismo em Portugal, na medida em que pode ser lida como uma ruptura dos padrões estéticos da produção romanesca, pois é marcada por um narrador autorreflexivo e agudamente irônico que desnuda os conflitos de um jovem com as imposições sociais da época, isto é, a temática de um sujeito desintegrado frente ao mundo. Os primeiros capítulos, aliás, constituem-se factíveis ensaios sobre temas relacionados ao enredo, fazendo desse romance uma obra excêntrica da literatura modernista portuguesa em se tratando da forma como é composto, definido pelo crítico Eduardo Prado Coelho como um romance que preconiza uma prosa paradigmática na literatura portuguesa, a partir do qual outros autores, na mesma “estética”, darão continuidade: “Com *Nome de Guerra* surge na literatura um modelo de ficção-reflexão que voltará a emergir com o Herberto Helder de *Os Passos em Volta* ou o Nuno de Bragança de *A Noite e o Riso*” (Coelho *apud* Reis; Lourenço, 2016, p. 287).

Por outro lado, alguns críticos portugueses leem esse romance como ingênuo exatamente porque ele prescinde de procedimentos inerentes ao romance canônico, a ponto de Vitorino Nemésio afirmar que “*Nome de guerra* não é precisamente um romance” (Nemésio, 1938 *apud* Reis; Lourenço, 2016, p. 285). Esse modo de ler o romance ocorre em decorrência de seu caráter híbrido, qual seja, essa articulação entre ensaio e romance, na medida em que o procedimento ensaístico da autorreflexão é matéria criada pelo narrador para sedimentar sua prosa. Na esteira do ensaio, o excerto abaixo, início do segundo capítulo, ilustra alguns desses aspectos:

A SOCIEDADE SÓ TEM QUE VER COM TODOS NÃO TEM NADA QUE CHEIRAR
COM CADA UM [...] O autor destas páginas também desenha, e não sabe

expressar por palavras a extraordinária impressão que recebe sempre que copia o perfil de qualquer pessoa. A natureza chega tão complexa às feições de cada um que somos forçados a não poder aceitar cada qual resumido ao lugar em que a sociedade o põe. Através dos séculos, uma linha única e incessantemente seguida acabou por tornar inimitável o perfil de cada um. Essa linha passa agora desde o alto da testa até por baixo do queixo, e às vezes lembra a de outros, mas é intransmissível (Negreiros, 1938, p. 10).

As letras maiúsculas constituem o título do capítulo, e todos os títulos são irônicos, possuem estilo livre e flexível similar à linguagem popular, com boa dose humorística que satiriza aspectos morais pela voz de um narrador jocoso. Além disso, o narrador destila sua ironia não somente aos comportamentos sociais, mas se expõe ao leitor ao tecer comentários sobre si mesmo perante a construção da obra, criando imagens no texto que aprofundam o conflito do “eu” consigo mesmo e, também, com a singularidade dos outros, fazendo dessa complexidade sua componente ficcional no plano narrativo.

Finalizando os escritores a partir dos quais, de acordo com a nossa leitura, Saramago absorveu razoável estética ensaística, quanto à leitura de autores estrangeiros, Saramago afirma o seguinte: “[...] a leitura do Montaigne, creio que me foi muito fecunda, embora eu tenha a consciência de que não o entendi todo (também não o li todo, há que dizer isso...)” (Reis, 1998, p. 39). Interessante e provavelmente irônica essa declaração do escritor, a de que não compreendeu bem o “pai” do ensaio, Montaigne, pois apesar disso, nota-se uma expressiva tendência ensaística em toda a sua obra, algo que destacaremos a partir de uma leitura transversal nos dois romances já mencionados: *Claraboia* e *As intermitências da morte*.

Independentemente de tais salutares experiências de leitura, no início da carreira, o jovem Saramago moveu-se por distintas veredas da escrita, fase na qual ensaia sua pretensão de escritor, experimentando a poesia e a prosa. Entretanto, a profissionalização do escritor, bem como sua formação intelectual, foi sendo rigorosamente sedimentada a partir das experiências na esfera das letras, como tradutor de obras literárias e não literárias, crítico literário, crítico político e jornalista. Ademais, deve-se sublinhar o fato de Saramago, ao longo de sua vida, ter se relacionado com

três distintas mulheres ligadas à esfera da cultura: a artista plástica Ilda Reis¹⁶, a escritora Isabel da Nóbrega¹⁷ e, por fim, a jornalista Pilar del Río¹⁸.

Logo, se por um lado Saramago ensaia seus primeiros passos nas vertentes da literatura, por outro exerce o domínio da escrita de modo mais visceral por outras paragens, até chegar ao centro de seu principal legado: a feitura de seus romances.

Mediante esse contexto, a jornada de Saramago pelo campo romanesco iniciou-se muito antes de suas experiências profissionais mais afinadas com as letras, pois em 1947, aos 25 anos, publicou o seu primeiro romance, *Terra do pecado*. Por ser o primeiro, conforme Arnaut (2008, p. 13), o romance possui muitos laivos do contexto ao qual Saramago estava inserido: o Naturalismo-Realismo, visto que se nutre de Eça de Queirós para urdir enredo e personagens, cuja temática flagra o refazimento da vida de uma mulher, Maria Leonor, em uma quinta do Ribatejo, após a morte do marido, e o posterior envolvimento com o cunhado e um amigo médico. Contudo, o conflito dramático situa-se, sobretudo, na relação de Maria Leonor consigo mesma, já que constantemente está sob a égide da culpa devido aos seus relacionamentos. Ao invés de “morrer com o marido”, comportamento imposto à mulher portuguesa à época, a protagonista resolve viver: educar os filhos, administrar a quinta e seguir seus instintos amorosos, apesar de constantemente cerceada pelos valores morais. Aliás, no enredo, sobretudo até a metade do romance, encontram-se personagens que à primeira vista parecem conviver razoavelmente bem, apesar de suas diferenças ideológicas: um médico herege; um padre amigo da família; a empregada Benedita, guardiã da moral cristã; e a viúva Maria Leonor. Os conflitos só se adensam a partir do sutil envolvimento de Maria Leonor com os outros homens, momento em que começa a ser chantageada pela empregada. De qualquer modo, com essa obra, Saramago visa a descortinar as contradições de uma sociedade portuguesa muito vinculada aos valores

¹⁶ Ilda Reis (1923-1998) dedicou-se especialmente à gravura, cujo acervo encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal. Foi casada com Saramago de 1944 a 1970. Dessa relação, nasceu a única filha dele, Violante Saramago Matos, em 1947, ano no qual ele também publicou o seu primeiro livro, *Terra do pecado*.

¹⁷ Saramago dedica alguns de seus romances a ela, nas edições publicadas enquanto estavam juntos, como a primeira edição de *Memorial do convento*, publicada em 1982. Isabel da Nóbrega também foi quem escolheu o nome da personagem mais célebre e notável na obra de Saramago, Blimunda, conforme afirma em entrevista. Disponível em: <http://observador.pt/especiais/isabel-da-nobrega-do-musa-saramago-apagou-da-historia/>. Acesso em: 24 fev. 2016.

¹⁸ Pilar del Río, jornalista espanhola e tradutora, atualmente é presidenta da Fundação José Saramago, e esteve com ele de 1988 até a morte do escritor, em 2010. A ela, Saramago também dedica vários de seus romances.

judaico-cristãos em um espaço rural de um país à margem da Europa e “orgulhosamente só”, como dizia Salazar.

Elaborado sob sintaxe e enredo lineares, à moda canônica, esse romance é resultado de sua parca experiência no campo intelectual. Reconhecendo a modéstia da obra, que se preocupa com o plano ideológico em detrimento do artístico-formal, o próprio Saramago a rejeitava e evitava a menção a ela. No prefácio, elaborado quando da reedição do romance nos anos 1990, assim se descreve o jovem Saramago ao leitor: Um rapaz de 24 anos, calado, metido consigo, que ganha a vida como praticante de escrita nos serviços administrativos dos Hospitais Cívicos de Lisboa [...]. Tem poucos livros em casa porque o ordenado é pequeno, mas leu na biblioteca municipal das Galveias, tempos atrás, tudo quanto a sua compreensão logrou alcançar (Saramago, 1997, p. 7).

Para Aguilera, conforme pesquisas para fotobiografia do autor, para a exposição *José Saramago: a consistência dos sonhos*, da Fundação José Saramago, em Lisboa, nos idos de 1940, quando o jovem Saramago frequentava bibliotecas públicas, “lê Eça de Queirós, Raul Brandão — impressiona-o, em especial, *Húmus*, que o influenciará acima de todas as outras leituras —, Almada — sobretudo *Nome de Guerra* —, Montaigne, Fernando Pessoa e o seu *Camões*” (Aguilera, 2008, p. 31). Assinale-se, novamente, as referências primordiais do autor, com destaque ao “pai do ensaio”, o filósofo Montaigne.

Além disso, Saramago (1997, p. 8) afirma, ainda, que *Terra do pecado* supostamente surgiu em virtude de uma conversa com amigos, quando “disse que queria ser escritor”, pois a miopia apagava-lhe o sonho de ser maquinista de caminho-de-ferro. Tão logo a editora aceitou a obra, o livro foi publicado após ser imposta a ele a cessão dos direitos e a mudança do título: ao invés de *A viúva*, pôs-se *Terra do pecado*. Publicado inicialmente pela então editora Minerva, em 1947, o romance ganhou nova edição nos anos 1990 pela editora Caminho e em 2010 já estava na décima edição.

Em se tratando de matrizes ensaísticas, o romance em apreço pouco sinaliza para tais procedimentos, mas já desponta alguns matizes acerca da prosa saramaguiana, a saber: a tendência à digressão marcada pelos longos parágrafos com o propósito de descrever focalizações externas, muitas imagens pormenorizadas da natureza, ou revelar motivações interiores dos personagens; o uso da ironia, sobretudo no papel do médico herege (*alterego* de Saramago?); a crítica à religião cristã e a desconstrução

da verdade, aspectos sintetizados neste fragmento: “As ideias que fazemos de Deus, do homem e da ideia são, apenas, imperfeitas compreensões do que deverá ser a Verdade, se é que, por fim, a Verdade não é totalmente diferente” (Saramago, 1997, p. 100). O excerto remete aos ensaios de Montaigne, em especial àquele intitulado *É loucura atribuir o verdadeiro e o falso à nossa competência*, em que Montaigne pondera sobre o homem condenar como enganoso o que não nos parece verdadeiro:

[...] é uma tola presunção ir desdenhando e condenando como falso o que não nos parece verossímil: [...] a razão ensinou-me que condenar [...] uma coisa por ser falsa e impossível é pretender ter na cabeça as fronteiras e os limites da vontade de Deus e do poder de nossa mãe natureza; e que não há no mundo loucura mais notável do que reduzi-los à medida de nossa capacidade e competência (Montaigne, 2010, p. 133).

Sob este prisma, o médico incrédulo parece ser moldado à moda do teor deste ensaio montaigniano, visto que, para o filósofo, o homem deve balizar-se entre o ceticismo e a crença não dogmática: balança, aliás, plausível no decurso dos ensaios de Montaigne, mantenedor de uma *forma* singular que lhes confere coerência interna e, ao mesmo tempo, em busca de se esquivar de dois polos opostos: superstição e obstinação.

Por fim, ainda no tocante ao ensaio, acrescente-se mais um aspecto elementar à pioneira obra de Saramago: a reflexão ao nível ontológico, expressa neste excerto do romance, na voz da protagonista, Maria Leonor: “[...] quem somos e o que somos, de facto?” (Saramago, 1997, p. 101). À maneira de Montaigne, no sentido da dúvida e da autorreflexão, e em contrapartida ao movimento dos navegadores portugueses, o jovem Saramago aí preconiza seu axial projeto literário de teor ensaístico: descobrir o universo humano dentro de si por meio da arte. O legado de sua produção literária certamente é uma tentativa de responder a essas questões, as quais são problematizadas e representadas de diferentes modos em sua obra: desde uma busca permanente pelo sentido da vida que perpassa universalmente todo o ser humano, até em níveis específicos ou locais, como é o caso da Europa, de Portugal, Lisboa...

Após *Terra do pecado*, em decorrência das referidas questões profissionais, bem como do fato de o romance não emplacar e apenas somar-se ao rol previsível de textos da época, e ainda de seu segundo romance, *Claraboia*, ficar represado na editora por décadas sem uma

única resposta, Saramago apenas conseguiu publicar seu terceiro romance trinta anos depois. Todavia, nesse intervalo, o autor lançou-se às letras escrevendo poesias, contos, fazendo traduções e exercitando efusivamente a atividade cronista político-literária. A formação de um estilo ensaístico de linguagem fundamentou-se também a partir desses outros gêneros discursivos que Saramago efetuou, sobretudo como cronista.

Segundo Lopes, (2010, p. 32), ainda que o primeiro romance não tenha alcançado o sucesso esperado e a obra tenha se situado “longe de qualquer dislate artístico [...] o jovem Saramago ficou bastante animado com a publicação de seu primeiro livro”, algo que se inverteu posteriormente, pois Saramago autorizou a reedição desse livro apenas nos anos 1990, permanecendo ignorada pela crítica e suprimida da biografia do escritor até vir a público novamente como edição comemorativa (Lopes, 2009).

Quanto à redação do segundo romance, cuja análise sob o prisma do ensaio faremos no capítulo a seguir, sua finalização ocorreu em 1949, apenas dois anos após o primeiro romance. Assim, *Claraboia* é circunscrito em uma fase marcante de profissionalização do escritor português, pois, segundo Lopes (2009, p. 32), “entre 1947 e 1953, [Saramago] escrevia profusamente. Romances, contos, peças de teatro e poemas”. Aguilera (2008, p. 10), por sua vez, denomina tal fase como “período arqueológico”, pois representa “um conjunto significativo de documentos que [...] representam um valioso corpus que permite conhecer melhor as origens da escrita de Saramago e da sua personalidade criativa”.

Além da crônica, Saramago também se dedicou ao conto durante o regime salazarista em Portugal, que durou quatro décadas, utilizando o pseudônimo de Honorato: “Desde os fins dos anos 40 e durante a primeira metade dos anos 50 escreveu numerosos contos, alguns dos quais são publicados em revistas e jornais” (Aguilera, 2008, p. 43).

Em 1961, começou também a escrever *Os poemas possíveis*, embora elaborasse versos desde a juventude. Em 1962, publicou diversos poemas esparsos em vários jornais da época, ao mesmo tempo em que assumiu a direção de tarefas literárias na Estúdios Cor e iniciou um período de intensa atividade intelectual. Passou, no entanto, por sérias dificuldades econômicas, a ponto de, inclusive, aventar a hipótese de se mudar para o Brasil (Aguilera, 2008, p. 62).

Contudo, apenas em 1966 conseguiu publicar *Os poemas possíveis*, e paralelamente, nos idos da década de 60, continuou a exercer a tradução,

sobretudo do francês para o português, de inúmeras obras, dentre as quais destacam-se: *Sobre a ditadura do proletariado*, de Etienne Balibar; *Ana Karenine*, de Leão Tolstói; *Mademoiselle Fifi* e *Contos de galinhola*, de Guy de Maupassant; *Uma mulher em Berlim*, de Christine Garnier; *Gigi*, de Colette; *Chéri*, de Colette; *As grandes correntes do pensamento contemporâneo*, de Michel Richard; *Sobre a ditadura do proletariado*, de Etienne Balibar; e *Teoria da desideologização*, de L. Moskvichov. O labor com a tradução desses livros certamente sedimentou ainda mais o cariz ideológico em sua vida e obra.

Em 1969, Saramago ingressou formalmente no Partido Comunista Português e um ano depois publicou outro livro de poesia, *Provavelmente alegria*, com o qual, segundo Horácio Costa (1999), Saramago, escreveu poemas ao estilo da estética surrealista, desbordados e irregulares no ritmo, em detrimento da lógica clássica presente em *Os poemas possíveis*. Notem-se tais expedientes no poema abaixo, iniciado com referência direta a Montaigne, em especial a primeira frase do prefácio dedicado aos leitores de *Os ensaios*, no qual o filósofo afirma: “Aqui está um livro de boa-fé, Leitor” (Montaigne, 2016, p. 37). Saramago (s.d.) o parafraseia de modo construir seu poema da seguinte forma:

É um livro de boa-fé, disse Montaigne.

Ninguém sabe o que esta frase quer dizer, declara o professor, enxugando os olhos, e chama um contínuo para que lhe traga um copo doutra água. Entretanto o aluno mais novo saiu pela janela e teve todas as revelações do Buda.

Mas quando chegou debaixo do salgueiro estava uma mulher deitada e nua, que repousava a cabeça num livro de páginas brancas.

Estava também o infinito, era azul depois de um caminho vermelho, e branco depois de uma cortina dourada.

Então o professor disse que faltava um aluno e que não valia a pena continuar a aula.

Desde aí o salgueiro ficou sendo um lugar de peregrinação.

Mas só eleitos capazes de sair voando de uma aula poderiam ver os dois corpos deitados, e até hoje ninguém os viu, embora lá estejam movendo-se infinitamente.

Por isso a história começa sem começar e acaba sem acabar.

Como qualquer coisa que se parecesse muito com o infinito.

Ainda que nesta “desconexa” e suprarrealista aventura poética nada comece ou termine, a fase em que Saramago escreve poemas se inicia

em sua juventude, e “oficialmente” finda com a publicação de mais um livro de poemas: *O ano de 1993*, publicado em 1975. Logo, são três obras de poemas que passam muito ao largo do Saramago prosador.

Nos anos 1970, paralelamente, Saramago dedicou-se intensamente à crônica: em 1971, publicou a coletânea *Deste mundo e do outro*; em 1972, trabalhou como editor de jornal e publicou, um ano depois, *A bagagem do viajante*; em 1974, *As opiniões que o DL teve*; e, em 1975, *Os apontamentos*.

Nesse ínterim, sua imersão no universo da crônica, centrada em questões políticas e literárias, sobretudo de Portugal, foi crucial para que o escritor regressasse ao romance com mais solidez. Nesse sentido, esse processo conferiu ao escritor uma dupla competência: a primeira, leitora, pois adensou suas leituras acerca de Portugal e da Europa, e a segunda, escrita, ao praticar a elaboração de um gênero textual curto — a crônica —, não tão moroso e rigoroso, se comparado à escrita de um romance. Na visão de Walter Benjamin, exímio cronista e ensaísta, a crônica, enquanto gênero opinativo, oferece ao escritor “opiniões [que] estão para o gigantesco aparelho da vida social como o óleo está para as máquinas: ninguém se aproxima de uma turbina e lhe verte óleo para cima. O que se faz é injetar algumas gotas em rebites e juntas, que têm de se conhecer bem” (Benjamin *apud* Barrento, 2010, p. 85), mesmo porque, na crônica, conforme adverte Eduardo Lourenço, há um ligação maior aos fatos, ao passo que no ensaio a eficácia da comunicação “exige um recuo em relação ao acontecer” (Lourenço *apud* Barrento, 2010, p. 85).

Dessa forma, pode-se afirmar que suas crônicas, muitas delas verdadeiros ensaios, consistem em textos seminiais, ou gotas de óleo, para o que se irá produzir de modo mais denso posteriormente, uma vez que sua crônica “é carregada de humor, autoironia e perplexidade [...] oscilando do humor sarcástico ao lirismo romântico, narrando, através de painéis, a história do homem” (Remédios, 2011, p. 2). No que tange ao ensaio, em especial ao ensaio literário (Morales, 1998), observam-se nas crônicas de Saramago os seguintes aspectos: textos breves sobre temas variados; uma análise de teor reflexivo por vezes marcada por um ou mais questionamentos; estilo eloquente com linguagem permeada por metáforas, comparações e ironias; abordagem por vezes subjetiva expressa no uso da primeira pessoa; tudo isso acrescido de um aspecto inerente à crônica, mas também presente

em muitos ensaios: a reflexão advinda de um fato do cotidiano, no caso de Saramago, extraído do cenário sobretudo político de Portugal da época.

Na crônica intitulada *O grande teatro do mundo*, por exemplo, publicada em 14 de dezembro de 1972, pode-se observar tais aspectos. Saramago discorre sobre o fato de o então presidente do Vietnã, após um breve período de paz, dar seguimento à guerra que se travava entre o norte e o sul (1955-1975). Entretanto, Saramago menciona pouco esse fato, pois sua crônica centra-se na digressão sobre as repetidas ações humanas e suas consequências ao longo da História, isto é, tentativas “[...] de ver o mundo como um palco imenso de ações simultâneas, muitas delas decorrentes umas das outras, outras ainda marcadas pelo absurdo dos contrastes” (Saramago, 2014, p. 75).

Assim, dedica quase todo o texto à reflexão: quatro longos parágrafos (com 8, 18, 24 e 15 linhas, respectivamente); no primeiro expõe sua tese, já também enunciada no título do texto; no segundo continua sua linha de raciocínio ironizando o próprio texto: “Tudo isto são banalíssimas verificações, certamente o pretexto adequado a uma reflexão anacronicamente moralista” (Saramago, 2014, p. 74), e depois expõe as consequências da tese defendida: “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, 2014, p. 75), usando imagens para tecer seu ponto de vista ácido e irônico sobre o homem: “[...] o mundo inclui-os na sua grande máquina misturadora: tudo é gente transportada nos remoinhos movediços da História, girando ao parecer no mesmo lugar, e contudo avançando no fluido inapreensível do tempo” (Saramago, 2014, p. 74).

Arremata esse segundo parágrafo tomando como causa as consequências arroladas e figurativizando o texto com elaboradas comparações: “Talvez seja a insensível fricção desse fluido que envelhece os homens como a água que corre sobre as pedras, as desgasta, as reduz a lâminas, a areia, e, por fim, a átomos invisíveis...” (Saramago, 2014, p. 74). No terceiro, retoma a tese e em seguida faz duas comparações paradoxais, primeiro sobre o homem que foi à Lua *versus* o homem que tenta lugar num apinhado transporte público metropolitano, depois, contrapondo as inúmeras religiões que pregam a paz com as guerras frequentes de vida e mortes. Em seguida, cita o fato do Vietnã, bem como a contradição entre os prédios luxuosos e os bairros de lata existentes naquele país.

Por fim, no último parágrafo, conclui assinalando as contradições humanas: “[...] a multiplicação de todas deformidades e injustiças, sobre a capa pacificadora de uma resignação infinita [...]. Entretanto, nesse teatro absurdo o pano vai caindo, para cada um de nós, na altura devida” (Saramago, 2014, p. 76), fazendo uso de mais metáforas: “É uma espécie de roleta russa em que todos acabaremos por ser alvejados”. Fecha a crônica sob o lampejo da possibilidade: “Tranquilizemo-nos, porém: o homem é o animal mais resistente da Terra, porque se nutre de um alimento invisível chamado esperança” (Saramago, 2014, p. 76), na qual se coloca também, ainda que esse “eu”, referente principal do ensaio, seja sob a forma do plural majestático, estratégia certa a fim de persuadir seu leitor.

A crônica acima, portanto, reafirma o caráter ensaísta de um Saramago que já detém as rédeas de um discurso ideológico marcadamente irônico, reflexivo e entremeadado de imagens, tais como metáforas e comparações, que também encontra na metalinguagem e no uso da primeira pessoa as formas de se autorreferenciar e compactuar com o leitor sua visão de mundo, particularmente seu discurso ontológico acerca dos antagonismos humanos.

Logo, pode-se afirmar que seus romances também são o rescaldo dessa fase, ou esta fase é a metonímia dos longos romances posteriores. Seu aprimoramento como escritor far-se-á morosa e progressivamente, como se dá com muitos escritores.

Em 1974, após o movimento militar de 25 de abril, o escritor trabalhou no Ministério das Comunicações Sociais e foi nomeado diretor-adjunto do *Diário de Notícias* de Lisboa, cargo que abandonou durante a chamada contrarrevolução em 1975, liderada por Ramalho Eanes. Foi nesse período que Saramago decidiu deixar o trabalho fixo e dedicar-se à profissão de escritor. Para isso, trabalhou durante certo período como tradutor e publicou outro livro de poesias, *O ano de 1993*, obra em que, segundo os críticos, já desponta o Saramago narrador (Arias, 2003). Cumpre assinalar a representatividade dessa obra no legado literário de Saramago, visto que, além de problematizar a questão do gênero ao mesclar prosa e poesia, é a partir dela que Saramago dedica-se à prosa com mais rigor: volta a elaborar romances e começa a publicar contos. Oliveira (Berrini, 1999) defende que *O ano de 1993* constitui o texto seminal, cujas matrizes se radicaram na poesia e cujos desdobramentos se materializam na ficção subsequente.

A primeira obra puramente ficcional aparece em 1947 com o romance *Terra do pecado*, seguido de *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, e, um ano depois, do livro de contos *Objecto quase*. Em 1989, Saramago recebeu o prêmio da Associação de Críticos Portugueses pelo texto dramático *A noite*, considerada uma ácida crítica ao jornalismo conformista ao retratar os bastidores da edição de um jornal na noite de 25 de abril.

Todas as obras publicadas por José Saramago até essa época constituem “o período formativo” (Costa, 1999), fase em que o escritor se dedicou à poesia, à dramaturgia, à tradução, à crítica e à crônica. Em *José Saramago – O período formativo* (1997), Horácio Costa faz um estudo de tais obras, com exceção de *Claraboia*, demonstrando aspectos no discurso ficcional de Saramago que permanecem, também, nas obras posteriores. No conto *A cadeira*, do livro *Objecto quase*, por exemplo, Costa apura quatro elementos cruciais na escrita do então recente escritor Saramago: o estilo barroco, a narração cinematográfica, o uso de digressões e uma postura comprometida.

Na opinião de Miguel Real (2012, p. 30), “de facto, entre as décadas de 1930 e a de 70, o romance português viveu em clima de permanente agitação, de movimento, de excitação mútua, de formação de grupos sólidos e resistentes”. Por isso, os escritores da época dividiam-se em grupos pautados por três fatores: “militância ideológica, autenticidade e fortaleza ideológica” (Real, 2012, p. 31), em que cada grupo de críticos e escritores detinha espaço e suportes próprios dentro da sociedade portuguesa, assinalando seus terrenos intelectuais.

Portanto, a publicação de *Manual de pintura e caligrafia* ocorreu após longos trinta anos sem escrever romances, depois de *Claraboia*, romance que permaneceu esquecido na editora, sem publicação. Na esteira do ensaio, a primeira edição de *Manual de pintura e caligrafia* continha um subtítulo que deflagrava sua tendência ensaística: *Ensaio de romance*. Após a primeira edição, esse subtítulo deu lugar à classificação de “romance”. Contudo, ao mesmo tempo em que sublinha uma linguagem literária voltada à hibridização de gêneros ao mesclar romance e manual — tendência, aliás, que se repetirá em outras obras¹⁹ —, com esta Saramago consolida também sua estética ensaística que, em linhas gerais, pretende responder: “o que é a verdade, quem é o outro” (Reis, 1998, p. 49), ou, como o próprio narrador

¹⁹ Como também *Memorial do convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *História do cerco de Lisboa*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

se questiona: “quem é este homem?”. Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la” (Saramago, s.d. p. 5).

Na opinião do próprio Saramago, esta obra talvez seja a mais autobiográfica (Reis, 1998), mas o destaque recai sobre a tendência ensaística, conforme aponta Carlos Reis: “[...] não é possível agora rasurar, disso que agora surge como romance, o sentido da tentativa que aquele subtítulo insinuava; um sentido que, de resto, completa o título, se neste lermos implicitamente a representação da aprendizagem” (Reis, 1998, p. 23), pois tal romance sedimenta-se na reflexão metaliterária, que dá vazão à tensão ideológica nos planos intelectual e existencial. De qualquer modo, o romance parece consolidar a vertente ensaística, sobretudo no sentido que Max Bense confere ao ensaio: tentativa, “expressão do modo experimental de pensar e agir” (Bense, 2014, p. 2).

Por este prisma, a partir desta obra Saramago consolidou seu projeto literário de romancista-ensaísta, fazendo uso de um gênero moderno: o ensaio, que, entre outras possibilidades, almeja experimentar, no sentido de promover novas configurações a partir da contestação da verdade, ou do dogma, porque, invariavelmente, está interligado à necessidade crítica humana, enquanto forma crítica por excelência e à ideologia (Adorno, 2003; Bense, 2014).

Nesse ínterim, em 1980, aos 57 anos, Saramago publicou mais um romance, *Levantado do chão*, após se dedicar à pesquisa na região do Alentejo, onde morou por meses em uma pequena freguesia do concelho de Montemor-o-Novo, Lavre, Portugal. Trata-se de um marco na produção literária do escritor, pois foi esse romance que o ascendeu à carreira de escritor-romancista: no mesmo ano em que publicou *Levantado do chão*, lançado na Casa do Alentejo, em Lisboa — evento que, segundo jornais da época, reuniu mais de 300 pessoas²⁰ —, Saramago venceu o Prêmio Cidade de Lisboa, e, em 1992, o Prêmio Internacional Ennio Flaiano,²¹ em Pescara, Itália.

²⁰ Disponível em: <http://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2015/02/Levantado1.png>. Acesso em: 15 mar. 2016.

²¹ Disponível em: <http://www.mediamuseum.it/index.php/it/premio-di-letteratura>. Acesso em: 24 fev. 2016. Todas as 29 premiações recebidas por Saramago, bem como as 39 universidades de vários países que o consagraram com o título *Honoris Causa*, além de outras distinções, estão disponíveis no site da Fundação José Saramago, a saber: <http://www.josesaramago.org/distincoes/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

A razão de, em 1976, fixar-se no Lavre, “onde radica uma tradição antiqüíssima de lutas camponesas” (Saramago, 2013, p. 23), ocorreu porque Saramago, em 25 de novembro de 1975, foi demitido do jornal *Diário de Notícias*, onde trabalhava, pela segunda vez, há dez meses como diretor-adjunto. A demissão ocorreu em decorrência da intervenção dos militares portugueses no jornal, no contexto da contrarrevolução, liderada por Ramalho Eanes, pois Saramago posicionava-se politicamente nos artigos por ele assinados. Indignado, o escritor tomou duas decisões:[...] a primeira, não procurar um emprego que, queimado como ficara pelas lides políticas em que me meti, ninguém teria a coragem de me dar, a segunda, perguntar para o Lavre se haveria por lá uma cama onde dormir e um canto para trabalhar num livro que pensava escrever (Serra, 2010, p. 10).

Saramago conhecia o Lavre porque pouco tempo antes já havia lá estado para oferecer livros à população diante de um pedido feito por um dos moradores, certa vez, em Lisboa. Entretanto, essa ação, bem como a travessia do momento adverso na vida do escritor, a demissão do jornal, geraram efeitos que perduraram de modo infundável em sua carreira, a rigor, a cisão entre o Saramago jornalista e o Saramago ficcionista:

A tal contrarrevolução, que também assim se pode designar, teve lugar em novembro de 1975 e deixou-me sem trabalho. Tomei então a decisão mais importante da minha vida de autor: não procurar outro emprego e tentar, finalmente, saber o que poderia fazer como escritor. Tinha já uns quantos livros publicados, cinco ou seis, nada de importante, alguma poesia, crônicas literárias que foram sendo publicadas em vários jornais, e pouco mais (Saramago, 2013, p. 20).

No Lavre, foi acolhido pela família Besugas, que sempre lhe oferecia as refeições, pois, para esses camponeses: “Enquanto houver reforma agrária sempre haverá um prato nesta mesa para quem venha” (Serra, 2010, p. 11). Assim, Saramago passou a morar no vilarejo com o fito de escrever um romance sobre esses camponeses. A “coleta de dados” em uma região marcada por conflitos ligados à terra, à reforma agrária e a um contexto de poucos exploradores e muitos explorados tornou-se uma espécie de substrato literário com o qual Saramago fundiria a linguagem popular para lapidar e transformar todo esse material linguístico-ideológico em um romance:

O meu plano de trabalho era simples. Antes de mais, conhecer a vila e os seus arredores, a ribeira, a ponte em ruínas a que atribuíam uma origem romance, mas que foi construída no século XVI, a represa e o moinho, enfim, pôr a mão em cima das coisas como me habituei a dizer, depois descobrir aqueles que dariam conteúdo e substância ao futuro livro (Serra, 2010, p. 11).

Assim, *Levantado do chão* narra a saga da família Mau–Tempo durante três gerações, final do século XIX a 25 de abril de 1974, marcado no plano da forma como uma espécie de romance–epopeia ou “canto épico”.

Após a busca predominantemente ensaística costurada em *Manual de pintura e caligrafia*, cujo protagonista se preocupa predominantemente com a busca de uma identidade própria por meio de uma linguagem — obra, aliás, já analisada em alguns trabalhos sob esta vertente (Arnaut, 2008; Pedro, 2004;) —, é curioso o deslocamento espacial que Saramago faz, de Lisboa ao Lavre, para buscar, em especial, a si mesmo, no sentido de encontrar a sua própria veia artística, a qual está associada às suas raízes, às suas origens, pois é com este ímpeto que o escritor se muda para o Lavre: escrever um romance.

Penso que o *Levantado do chão* era uma questão de outro tipo que eu tinha que resolver e que tinha que ver com a minha própria vida, com o lugar onde eu nasci; eu não nasci no Alentejo, mas, *mutatis mutandis* a história é a mesma. Assim como se eu tivesse que agarrar naquela gente que foram os meus avós, os meus pais e os meus tios, essa gente toda, analfabetos e ignorantes, e tivesse que escrever um livro (Reis, 1998, p. 48).

O propósito de saldar essa “dívida” com seus antepassados desdobra-se em certo rebento: o romance *Levantado do chão* catapulta-o à cena literária portuguesa, à chancela positiva da apreciação crítica portuguesa. Em entrevista a Carlos Reis, o escritor destaca que essa experiência em Lavre, essa busca por si mesmo, o fez chegar à seguinte conclusão: “Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Reis, p. 48). Note-se aí não só o jogo irônico, mas também a permanente busca por querer firmar-se como escritor de romances. Tal sugestão ancora-se sutilmente no romance em questão, no sentido de encontrar nessa forma, o romance, o modo pelo qual seu estilo ensaístico, já presente desde *Claraboia*, cristaliza-se e perdura por toda a sua produção literária.

Os motivos pelos quais este romance torna-se bem apreciado pela crítica, acadêmica ou popular, são diversos. Entrementes, o estilo de linguagem que prescinde de alguns sinais de pontuação, procedimento que imprime à sua linguagem uma espécie de tatuagem que perdurará indelevelmente em todos os romances, a partir desse, por meio da qual Saramago será sempre reconhecido. As explicações dos críticos acerca desse estilo divergem, conforme analisaremos a seguir, para depois verificar de que modo essa “assinatura” estilística de Saramago pode ser lida sob a perspectiva do ensaio.

A cena abaixo de *Levantado do chão*, nos capítulos finais da obra, ilustra esse “novo” estilo saramaguiano: O que vale é que sendo as falas muitas, muitas são as vozes, e do ajuntamento levanta-se uma, não é simples modo de dizer, é verdade, há vozes que se põem de pé, Que vida tem sido a nossa, em dois anos morreram-me dois filhos da doença da fome, e aquele que me resta, irei criá-lo para besta de carga, respondam-me, se nem eu quero continuar a ser a besta de carga que sou, são palavras que ferem os ouvidos delicados, mas aqui não os há, ainda que ninguém, deste ajuntamento, goste de olhar para o espelho e ver-se metido em varais de carroça ou com albarda e cangas, É assim desde que nascemos (Saramago, 2000, p. 333).

Esta cena, próxima ao desfecho do romance, momento em que os trabalhadores rurais reivindicam as máximas oito horas de trabalho diário, além do salário de quarenta escudos, ilustra o modo como Saramago confere à sua linguagem a marca de um ritmo engendrado pelo modo de narrar. Ele agrega à sua própria voz o timbre de muitas outras vozes, tendo como arremate, ou melhor, rompimento, a maneira como pontua sua prosa: a mudança da voz discursiva dá-se a partir do uso de maiúsculas, ao mesmo tempo em que suscita a ambiguidade na identificação das falas a partir do entrecruzar das vozes provenientes do narrador e dos personagens. Além disso, há a inserção de trechos metalinguísticos do narrador/editor da própria obra, aspectos que imprimem à linguagem do escritor um modo autoral e singular de narrar.

Para Aguilera (*apud* Saramago, 2000), esse estilo barroco de narrar deve-se à influência do padre Antônio Vieira, isto é, o uso de circunvoluções típicas do discurso oral que selam a linguagem de Saramago. Já na opinião do próprio Saramago, esse romance parte de uma crise pessoal com a escrita a partir do momento em que ele não sabia como escrever tal história:

[...] havia uma resistência em escrever o livro; mas comecei a escrevê-lo, fui até à página vinte e tal e de repente, sem refletir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever hoje como escrevo (Reis, 1998, p. 45).

Note-se que Saramago, nessa entrevista, não explica com clareza de onde advém esse seu estilo, muito embora reconheça, em outras entrevistas e textos por ele publicados, a influência barroca em seu texto e, também, assuma que, após *Todos os nomes*, essa influência se amenize e prevaleça a busca por uma linguagem que visa à clareza (Reis, 1998). Se tal influência, em especial o aspecto oralizante de sua prosa, deve-se, por um lado, ao barroco, Saramago ainda assente que ela proveio do contato com as pessoas da região do Lavre, Alentejo, isto é, a partir das muitas histórias lidas e ouvidas de camponeses da região: “[...] pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias” (Reis, 1998, 45):

[...] na maior parte camponeses de vida revolucionária obscura, mas com um cabedal único de experiências. Encontrei-os, falei com eles, gravei bobinas e bobinas de conversações [...]. Esses homens tinham nome, rosto, rugas da idade e do contínuo esforço, as mãos como cepos, diria Raul Brandão (Serra, 2010, p. 11).

É incontornável a anterior e larga experiência jornalística de Saramago, que o instrumentalizou a adquirir uma postura mais científica durante sua coleta de dados no Alentejo. Para Aguilera (2008, p. 90), esse novo estilo, “com a sua peculiar pontuação, o seu barroquismo ramificado [é uma] fórmula que relaciona com a oralidade rural do Alentejo”.

Contudo, nota-se que a marca mais indelével que contaminou sua linguagem permanentemente foi, nessa época, a leitura de um manuscrito que recebeu das mãos de uma dessas famílias, uma autobiografia. Muitas décadas mais tarde, esse texto foi publicado pela Fundação José Saramago sob o título de *Uma família no Alentejo* (2010). Havia sido escrita à mão pelo camponês João Domingos Serra, que realmente viveu a luta pela terra naquela região alentejana e depois escreveu a história de sua família, narrada em primeira pessoa e com muitas marcas de oralidade, já que não era um escritor e muito menos um acadêmico. Verifica-se a relação de *Levantado do chão* com essa autobiografia, a partir dos seguintes elementos: o enredo na forma de saga, o estilo oralizante marcado por

longos períodos, a pontuação mínima, bem como a quase total ausência de parágrafos. Esses recursos são muito semelhantes a esse “novo” estilo que Saramago passou a ter em *Levantado do chão* e que, de fato, o “levantou” à cena literária portuguesa.

Esse reconhecimento da influência de João Domingos Serra ocorre, também, por outras vias: Saramago dedica o romance *Levantado do chão* à então esposa Isabel da Nóbrega, mas em seguida coloca o camponês em primeiro lugar entre uma lista composta por onze pessoas, sem as quais Saramago afirma que “não teria sido escrito este livro” (Saramago, 2000, p. 9). Outra forma de reconhecimento foi a Fundação José Saramago ter publicado o texto em 2010, como dito acima, obra em cujo prefácio Saramago narra como esse manuscrito chegou às suas mãos e o impacto imediato gerado por ele em seu trabalho:

[...] finalmente, uns quantos dias depois, recebia do próprio João Domingos Serra o fruto do seu labor. Com o caderno debaixo do braço corri para o meu refúgio e pus-me a ler, com a ideia de ir copiando à mão as passagens mais interessantes, mas rapidamente compreendi que nem uma só daquelas palavras poderia perder-se. Não terminei a leitura. Meti uma folha de papel na máquina e comecei a trasladar, com todos os seus pontos e vírgulas, incluindo algum erro de ortografia, o escrito de João Serra. Tinha enfim livro. Ainda tive de esperar três anos para que a história amadurecesse na minha cabeça, mas o *Levantado do Chão* começou a ser escrito nesse dia, quando contraí uma dívida que nunca poderei pagar (Serra, 2010, p. 13).

A partir de um manuscrito de 151 páginas de papel almaço quadriculado, espécie de *continuum* de escrita com apenas seis blocos que separam todo o texto, Saramago escreveu um romance com mais de 400 páginas. Ou seja, a pedra bruta, essencialmente tecida com os fios da linguagem oral pela memória de João Domingos Serra, foi lapidada e se tornou o romance *Levantado do chão*, de Saramago. Mais uma vez, notam-se aí elementos cabais essenciais à influência na obra de Saramago, provenientes, nesse caso, de um texto cujas matrizes ensaísticas, como o estilo livre, a prosa em primeira pessoa e as digressões a respeito da própria vida, serão marcas cravejadas permanentemente na prosa de Saramago.

Esse estilo livre, típico da oralidade, encontra no ensaio um terreno pleno de germinação, dado que “[...] o ensaio busca e interroga essa

presença do ausente, por caminhos de uma radicalidade inalienável, isto é, sem compromisso com códigos e cânones e indo à raiz das coisas” (Barrento, 2010, p. 42). É pela voz da oralidade, portanto, que Saramago, com esse romance, ao mesmo tempo em que busca encontrar-se pela linguagem, encontra os ecos de vozes possíveis para o (in)dizível a partir do jogo ensaístico com a linguagem, fiando e urdindo a narrativa com ironia e reflexão/ficção, armas acionadas para aquilo que também é marca indelével no ensaio: a sua perspectiva eminentemente crítica. No caso de *Levantado do chão*, a crítica à Igreja, à fome, ao latifúndio, ao desemprego, à polícia, enfim, desnuda os interiores da condição humana, seja no plano individual, seja no coletivo.

Ainda no que concerne à linguagem, essa estratégia de transcender a pontuação canônica do texto, íntima à maneira do discurso oral, associa-se a outra, pois especialmente nesse e a partir desse romance, Saramago funde, à sua história, muitas outras histórias também advindas, sobretudo, do discurso oral da “arraia miúda”. Ele utiliza a técnica de encaixe ou sobreposição de histórias que enredam a trama narrativa de *Levantado do chão*, técnica que “confere um pacto de informatividade com seus leitores” (Moniz, 1995, p. 23), ao mesmo tempo que mantém as rédeas encurtadas sob as mãos do narrador principal, na destreza de dirigir a sua história para onde ansiar.

Reis, por sua vez, a respeito dos leitores que à primeira vista estranham a maneira como Saramago escreve, defende que sua linguagem é um exemplo de que “[...] ler um texto literário é (também) aderir a uma lógica da singularidade enunciativa que só persiste e se impõe, na medida em que quem a formula é detentor de um projeto literário sólido e coerente” (Reis, 1998, 19). É por esse prisma que Saramago também recorrentemente defendia a leitura de seus romances, sobretudo quando ele se dirigia a leitores comuns que estranhavam sua maneira de escrever: que fizessem o exercício de imaginarem que, ao pé do ouvido, encontra-se o narrador contando-lhes uma história. Dessa maneira, seu texto estabelece uma relação direta com o ritmo oral, “livre”, portanto, e de certa maneira, de alguns elementos típicos da escrita, como são exemplos os sinais de pontuação e a paragrafação.

Ao mesmo tempo em que Saramago se (re)descobre a partir de *Levantado do chão*, o escritor também vincula o enredo de seus próximos romances a contextos históricos específicos e particulares de Portugal. Isso cria um

elo constante que se constituirá em outra fase do escritor, até romper com esse padrão a partir do momento em que publica o que ele mesmo denominou de “Trilogia Involuntária” (*Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*). Assim, verificaremos de que modo a relação entre ensaio e romance se manifesta nas obras posteriores a *Levantado do chão*, começando com a publicação de um ensaio escrito pelo próprio autor para avaliar sua produção romanesca. Esse ensaio, conforme ele se pronunciou, acaba inevitavelmente explicando-se aos seus leitores e aos críticos de sua obra.

A PROJEÇÃO ENSAÍSTICA APÓS LEVANTADO DO CHÃO

“É possível que eu não seja um romancista, porque no fundo não me interessa tanto contar histórias. O que na verdade sou é um ensaísta” (José Saramago).

A respeito de seu novo projeto literário, qual seja, a paradigmática relação entre ficção e história, Saramago publicou, inclusive, um ensaio, *A estátua e a pedra*, no qual rechaça, de modo impetuoso, o enquadramento de “romance histórico” atribuído às obras publicadas nesse período, a saber: *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

Para comprovar sua tese, Saramago, neste ensaio, faz uma análise de seu percurso literário, desde *Manual de pintura e caligrafia*, passando por *Levantado do chão* até chegar à “Trilogia Involuntária”, com o propósito de comprovar que seus romances não são históricos, contrapondo-se a Alexandre Herculano ou Walter Scott. Contudo, em *A estátua e a pedra*, o escritor, novamente, ignora o romance *Claraboia* do rol desse seu percurso analítico. Como argumento central para a defesa de sua tese, Saramago

relativiza a questão do tempo, questionado se o que se escreve a respeito de fatos de há cinquenta anos ou sobre ontem é História:

A verdade é que não se sabe onde está a fronteira que separa a noção de um Presente sem dimensão de um Passado que as contém todas, partindo do princípio de que tudo quanto tem que ver com o Passado é História e tudo quanto tem que ver com o Presente é Atualidade (Saramago, 2013, p. 23).

Nesse sentido, ao se opor a Herculano e Scott, Saramago (2013) afirma que seus romances não têm a intenção de recontar uma época ou uma realidade específica, espécie de flagrante fotográfico do passado, mas são escritos sob outra ótica: o presente:

[...] e com tudo aquilo que o autor é e tem [...] Dar ao autor a liberdade de entrar e sair do romance que está a escrever, porque ele, no seu trabalho, é onisciente, não está a realizar uma obra de arqueologia, os anacronismos são intencionais já que a visão pessoal do autor é tão válida e pertinente como a dos personagens que o narrador inventa e situa no tempo escolhido (Saramago, 2013, p. 25).

Nesse ponto, Saramago toca naquilo que inúmeras vezes polemizou em seus textos e entrevistas: a tênue relação entre escritor e narrador. Não se trata aqui, porém, de perscrutar o cerne dessa questão, embora não se possa negar, que, à luz do ensaio, esse ponto de vista do escritor reforce o aspecto ensaístico de sua obra, no sentido de que seu objeto, o texto em prosa, constitui-se como matéria cabal daquilo que pensa, como se fosse o próprio corpo à exposição, à análise, à experimentação, segundo o pensamento montaigniano sobre o ensaio enquanto modo moderno de fazimento e “desfazimento”:

Nas origens, Montaigne, o Pai, dá nome à coisa gerada: o Ensaio sou Eu (ou: sem mim, falta-me qualquer coisa). No seu jogo permanente — com a experiência, consigo próprio e com o leitor diligente (aquele que Montaigne imagina para os seus ensaios, tal como mais tarde Mallarmé exigiria um *lecteur habile* para o seu *Coup de dès*) —, o ensaísta está, no entanto, desde logo condenado à autenticidade da escrita sem aspas, a expor-se inteiro e nu (Montaigne). Nas origens, o nome é a coisa: Eu sou o meu nome, ensaio(-me) (Barrento, 2010, p. 27-28).

Relacionado a isso, nesse mesmo ensaio, Saramago posiciona-se a respeito da construção de seus personagens nos romances anteriormente arrolados: primeiro, o fato de que os protagonistas geralmente são pessoas comuns, isto é, “apenas gente normal, que vive vidas normais” (Saramago, 2013, p. 35); segundo, a defesa da presença da personagem feminina nesses e em outros romances, como *Manual de pintura e caligrafia*, *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, visto que, nestes, as personagens femininas atuam “como forte elemento de transformação” (Saramago, 2013, p. 21), especialmente no que tange à colaboração delas para que o homem chegue ao conhecimento de si mesmo.

Ainda neste mesmo ensaio, Saramago refere-se à peculiar questão dos títulos de alguns de seus romances, compostos por palavras como *Manual*, *História*, *Memorial*, *Evangelho* e *Ensaio*: “[...] os meus romances caracterizam-se por terem títulos que não são os mais apropriados para o género” (Saramago, 2013, p. 28). Tal estratégia visa ao oposto daquilo que normalmente é estabelecido pelos cânones desses gêneros, isto é, seus romances normalmente rompem com o paradigma previsto nesse molde de género, como convém também ao ensaio, quando se situa como um “género sem género” (Barrento, 2010, p. 24). As regras que o prescrevem não são canônicas, como também assinala Adorno, fiando-se “por um indefinido que se abre a todas as possibilidades do Como e do Quê, que traz a marca do Outro, do múltiplo e mutável” (Barrento, 2010, p. 25). Sob essa perspectiva, Saramago subverte aquilo que está explícito em seus títulos a fim de reconfigurar as possibilidades da linguagem, especificamente a romanesca, conferindo ao seu romance o alcance moderno adquirido por essa e muitas outras redes de sustentação. Assim, em *A estátua e a pedra* o autor explica por que cada um desses romances subverte o género indicado na capa.

Antes, porém, de publicá-los, lançou, no mesmo ano de *Levantado do chão*, 1980, a peça de teatro *Que farei com este livro?*. Ambientada no século XVI, essa obra aborda a volta de Camões a Portugal, para a publicação de *Os Lusíadas* após sua viagem às Índias. Compreende, em especial, a condição do poeta e suas contradições com a época na qual se encontra. Nesta peça, sob os moldes do teatro épico, o retorno à História “adapta a estrutura narrativa e a perspectiva dialética e do teatro mítico à dimensão poética”, conforme assinala Rebello na introdução dessa obra (Saramago, s.d. p. 5).

No ano seguinte, 1981, Saramago publicou outra obra: *Viagem a Portugal*, seu único livro do gênero literatura de viagem. Sob uma ótica atenta e bastante descritiva de inúmeros aspectos do país, o livro surgiu após a editora Círculo de Leitores lhe propor fazer um guia de viagem sobre o país, algo que Saramago rejeitou, mas contrapropôs a eles que faria uma viagem pelo país e, dessa forma, escreveria um livro, acordo aceito pela editora. Em seu *blog* na *internet*, *O caderno e outros cadernos de Saramago*, Saramago (2009, p. 1) cita a parte final dessa obra:

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse: “Não há mais que ver”, sabia que não era assim. O fim da viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já.

Saramago fez essa viagem de outubro de 1979 a julho de 1980, e seu livro percorreu os mais recônditos desvãos que compunham cidades e vilarejos portugueses. É evidente, nesse livro, o reconhecimento do escritor acerca da importância da experiência vivenciada pela viagem, pois parece inegável para o autor a necessidade humana elementar do uso da linguagem para dar sentido ao que experimentou, para dar sentido às coisas vividas, sobretudo durante a viagem, sempre geradora de novas interpretações acerca da vida.

Assim, para o escritor, isso é possível porque advém da experiência, uma vez que, como toda viagem, assim como cada nova onda do mar, a travessia pela experiência sugere sempre novas cintilações de sentido. Essa viagem percorrida por Saramago representa, mais uma vez, uma tentativa bastante subjetiva de (re)interpretar Portugal, o que resultou em um livro composto por trechos que mesclam períodos essencialmente descritivos com reflexões advindas dessa profunda imersão cultural pelos caminhos de norte a sul do país: marcas ensaísticas pautadas pelo crivo inconfundível do subjetivo e da autorreflexão entrelaçados no livro. Além

disso, essa *Viagem a Portugal*, realizada por Saramago em companhia de Isabel da Nóbrega, encontra eco na performance de todo ensaísta, proposta por Lukács: assim como Saul do Antigo Testamento, o ensaísta é aquele que se aventura pelo mar das ideias aspirando à verdade, mas o que de fato ele encontra é a vida: “[...] como Saul, que partiu para buscar as mulas de seu pai e encontrou um reino, também o ensaísta, que realmente está em condições de buscar a verdade, encontrará ao fim de seu caminho o objetivo não buscado, a vida” (Lukács, 2009, p. 9; Barrento, 2010), a fim de “traçar caminhos novos”, como Saramago conclui na citação acima, pelas trilhas desta longa e permanente viagem, a vida.

Para o mentor do ensaio, Montaigne, estar em viagem era condição ou sensação *sine qua non* para germinarem ideias transfiguradas em textos/ensaio os quais, por sua vez, perfazem sua obra. A esse respeito, no ensaio *Sobre a educação das crianças*, por exemplo, em que critica a educação meramente escolar e propõe um plano de educação aristocrático voltado à virtude e à civilidade, baseando-se na educação dos reis, mas também narrando como foi sua própria educação, Montaigne defende desde a educação concretizada longe dos pais²² à necessidade ímpar de a criança viajar:

[...] a visita a países estrangeiros; não para nos informar [...] mas para observar os costumes, e o espírito dessas nações e para limar e polir nosso cérebro ao contato dos outros. Gostaria que fizessem a criança viajar desde pequena e em primeiro lugar pelos países vizinhos cuja língua se afasta mais da nossa, pois se não a habituarmos a ela desde cedo, a ela não se acostumará (Montaigne, 2016, p. 189).

Já no ensaio *Da companhia dos homens, das mulheres e dos livros*, o filósofo destaca a importância fundamental que os livros têm para a viagem/vida: “[...] nunca viajo sem livros, na paz como na guerra [...] constituem a melhor provisão que pude obter para essa viagem que é a vida” (Montaigne, 2016, p. 780), pois os desígnios do filósofo, ao falar sobre o homem, eram descrevê-lo, num constante devir, convicto de que “o mundo é movimento” (Montaigne, 2016, p. 760). Logo, em seus próprios

²² Na opinião de Montaigne, a companhia dos pais impede que a criança cresça plenamente: “A afeição natural entenece-os e relaxa-os demasiado, mesmo aos mais precavidos. Não são capazes de lhes castigar as maldades nem de a verem educada severamente como convém, preparando-a para as aventuras da vida” (Montaigne, 2016, p. 189).

ensaios, sua preocupação é pintar a paisagem, ao invés do ser: “Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas” (Montaigne, 2016, p. 760). Assim, nesse inacabado processo, seu intento é descrever esse transcurso ininterrupto de mudança, do corpo e das ideias, do homem, mostrando inclusive as contradições, tanto do próprio “eu”, daquele que observa, quanto as do outro, as do observado.

Assim sendo, o fato de Saramago iniciar um longo período marcado por inúmeros romances dedicados ao contexto português certamente configura-se como rescaldo e decorrência dessa experiência mais íntima com o seu próprio estado. Afinal, foram cerca de dez meses viajando dentro de um país de 92.200 km², cuja extensão territorial se assemelha ao estado brasileiro de Santa Catarina (95.300 km²). Em termos históricos, como estado independente, surgiu no século XI, isto é, possui mais de 830 anos²³, muito embora haja registros dele desde a pré-história, há cerca de 500 mil anos, por ter sido um espaço permanentemente dominado por diferentes povos: fenícios, cartagineses, celtas, romanos, germânicos e muçulmanos (mourões e árabes), aspecto que suscita infinitas viagens, seja pelas páginas da história ou pelo solo português, bem como fornece substância refratada pelas páginas da literatura.

Retomando o fio ensaístico e condutor em cada um dos romances produzidos na fase da estátua, como o autor a definiu, marcada sobretudo pelo questionamento da História pela ficção, após *Levantado do chão*, Saramago publicou *Memorial do convento*²⁴, em 1982. Esse romance, de certo modo, também é portador daquilo que é inerente ao ensaio: o seu caráter cético, herético e crítico (Barrento, 2010; Adorno; Montaigne, 2016), visto que sua prosa, vincadamente ideológica, critica tanto a visão canônica

²³ Só a Universidade de Coimbra, a mais antiga de Portugal e uma das mais antigas da Europa, tem 727 anos. Nela estudaram alunos como Luiz de Camões, Eça de Queiroz e António de Oliveira Salazar. Disponível em: <http://www.uc.pt/acerca/historia/historiauniversidade>. Acesso em: 24 fev. 2016.

²⁴ Essa obra, que ora entra, ora sai das listas de textos a serem lidos para os vestibulares brasileiros, foi o primeiro romance de Saramago a fazer parte também do Plano Nacional de Leitura em Portugal. Atualmente, entretanto, além dessa, outras obras suas também compõem a lista, a saber: *O conto da ilha desconhecida*, indicado ao 8º ano, e os romances *A viagem do elefante*, *As intermitências da morte* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, indicados ao ensino secundário. Disponível em: [http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2016\(15\).pdf](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2016(15).pdf). Acesso em: 24 fev. 2016.

de História quanto a Igreja ao focalizar seu enredo no centro de um marco histórico de Portugal e da Igreja Católica: a controversa construção do convento/palácio de Mafra, Portugal, colossal símbolo da vaidade imperial: “[...] nossas pirâmides do Egito, situação em que um povo constrói para glória e vaidade de um monarca aquela obra monstruosa. [...] 40 mil homens, trazidos à força de vários pontos do País e guardados por 15 mil soldados” (Aguilera, 2008, p. 92).

Logo, o romance opera com a desconstrução das axiologias dominantes ao, por exemplo, inverter perspectivas quando, sob a agência de um narrador dominante, enaltece os operários que construíram o palácio, os esquecidos pela História, ao passo que rebaixa, ironiza e ridiculariza a família real portuguesa. Nesse romance, aliás, surge uma das personagens mais contundentes na obra de Saramago: Blimunda, nome atualmente dado também ao periódico publicado mensalmente pela Fundação José Saramago. A ideia de escrever sobre esse palácio surgiu, como disse Saramago, a partir de uma visita ao convento, quando decidiu pronunciar em voz alta perante os que o acompanhavam: “[...] provavelmente, se não as tivesse pronunciado em voz alta, se simplesmente o tivesse pensado e permanecido em silêncio, a própria dimensão da tarefa me haveria intimidado tanto que talvez não tivesse sido capaz de escrever o livro” (Saramago, 2013, p. 23).

Ressalte-se também que, sobretudo a partir desse romance, Saramago engendra em sua linguagem as nuances da parábola e da alegoria, mormente empregadas nos próximos romances. Com o uso de tais expedientes,

Saramago se transforma num intérprete moralista ou moralizante da História: “a sua ficção”, escreve Eduardo Lourenço, “não é de ordem ética, mas moral, na linha dos nossos grandes moralistas do século XVII” e Saramago surge então como “um teólogo no fio da navalha” que não se limita a reinterpretar um dado episódio da história portuguesa [...] mas propõe “um instrumento de transfiguração e resgate de toda a experiência humana” (Barrento, 2016, p. 50).

Em decorrência das inúmeras imagens de que se vale em seus romances, essa tendência à alegorização prevalece, bem como o teor ideológico muito vincado na prosa, tecido sobretudo na voz do narrador, tangenciado com a parábola. Na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura pela academia sueca, em 1998, foi dessa forma que Saramago foi reconhecido,

isto é, como um tecelão de narrativas alegóricas, aquele que “com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia, torna constantemente compreensível uma realidade fugidia” (Berenguer, 2016, p. 3).

Após *Memorial do convento*, em 1984, Saramago publicou *O ano da morte de Ricardo Reis*, obra consagrada pela crítica como um de seus melhores romances, vencedor, no Reino Unido, do prêmio *The Independent Foreign Fiction*. Embora o escritor tenha declarado que a influência direta para a escrita desse livro tenha sido “Luís de Camões, porque [...] todos os caminhos portugueses a ele vão dar” (Aguilera, 2008, p. 112), novamente, estamos diante de uma história inusitada que reconstrói uma cena do passado, o período de 1935 a 1936, no qual Saramago pôs em cena, na melancólica cidade de Lisboa, a chegada de um distinto personagem pertencente à galeria de notáveis escritores portugueses, um dos heterônimos de Fernando Pessoa: Ricardo Reis, a fim de trazer à luz, mais uma vez, o obscuro período histórico de Portugal: o salazarismo. Dessa vez, a experiência se fez por meio da irônica deambulação de Ricardo Reis justamente após Fernando Pessoa ter morrido, confirmando, mais uma vez, a inversão como elemento subversivo que proporciona à narrativa a forma pela qual irá questionar, num primeiro plano, a relação entre a vida e a morte, mas substancialmente a instauração do fascismo em Portugal.

Em seu próximo romance, *A jangada de pedra*, publicado em 1986, novas possibilidades se ensaiam sobre Portugal quando Saramago nos mostra sua nova experimentação, no plano da fábula, desse romance: fazer com que Portugal rompa política e geograficamente com o resto do continente, da Península Ibérica, e permaneça à deriva, à procura de si mesmo, oscilando entre conectar-se ou não a outros territórios, dada a sua problemática relação com o seu continente, sobretudo durante o século XVIII, pois é visto como um mero país à margem, periférico. Neste deslocamento, à guisa do fantástico e do insólito, sobressai a visão ideológica de Saramago acerca de Portugal, na medida em que o emprega na teia do ficcional para pô-lo à prova, à experiência, e sobretudo à revisão de seu presente e de seu passado. A publicação dessa obra, aliás, coincide com o momento no qual o país resolveu fazer parte da Comunidade Econômica Europeia. Sobre esse romance, Saramago é implacável: explicita sua constante preocupação, presente no bojo de seu projeto literário, com a posição não só de Portugal, mas de toda a Europa, com o que fez no passado e com o que faz e representa atualmente:

[...] gostaria que a Europa deixasse de ser o continente egoísta que foi até hoje para se converter, interpretando de uma maneira nova as suas tradições, a sua cultura, a sua História, numa entidade moral que acrescentasse ao que tem de positivo uma dimensão que até agora não assumiu, de tal maneira que viesse a ser no mundo um elemento de defesa dos valores de humanidade e reconhecimento dos direitos dos povos que no passado, e seguramente também no futuro, de uma forma ou de outra foram e continuarão a ser ignorados (Saramago, p. 27-28).

Em 1988, Saramago, enfim, recuperou o manuscrito de seu segundo romance, *Claraboia*, mas o deixou adormecido, pois afirmou que seus herdeiros é que decidiriam o que fazer com esse romance (Aguilera, 2008).

Anos mais tarde, em 1989, foi publicado o romance *História do cerco de Lisboa* (2003), obra em que Saramago reafirma a perspectiva subversiva de seu olhar para a História: o gesto do protagonista, um mero revisor de provas tipográficas, mas dotado de uma “sageza e prudência de não acreditar cegamente naquilo que supõe saber” (Saramago, 2003, p. 23), que resolve introduzir uma única palavra ao texto que revisava sobre a história do cerco e da conquista de Lisboa pelos mouros — especificamente o advérbio “não” — à frase “os cruzados auxiliarão os portugueses tomar Lisboa” (Saramago, 2003, p. 44). Tal gesto, todavia, corrige, ou inverte, a visão histórica sobre esse episódio, assinalando, com essa ação escrita, o caráter irônico e multiperspectivista de que dispõe a lógica ensaística enquanto possibilidade de outra leitura do passado sob um “mero” e “ingênuo” gesto do presente.

Dois anos depois, em 1991, o escritor lançou outro romance, cuja tônica da dessacralização e da heresia é ainda mais proeminente: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Neste, Saramago humaniza o personagem Jesus, contextualiza-o em um momento e lugar históricos, a Palestina, e coloca tal personagem lado a lado com o diabo, recontando textos tidos como sagrados, muitas vezes intocáveis pela Igreja: os *Evangelhos* sagrados ou apócrifos, a partir também de outros textos. Após dessacralizar a história de Jesus em um país tido como eminentemente católico, saiu definitivamente de Portugal: mudou-se para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, Espanha. Saramago fez essa opção em razão de esse romance ter sido vetado pelo então subsecretário da Cultura Sousa Lara, proibido de participar de um concurso literário por atacar, na visão do político, os princípios do patrimônio religioso de Portugal. De fato, o romance é bastante provocador, ou desassossegado, como afirmava o escritor, porque questiona e reflete acerca de grandes questões da tradição católica e ocidental.

É com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* que Saramago diz findar a fase da “estátua”, na qual

[...] a estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances [...]. Quando terminei *O evangelho* ainda não sabia que até então tinha estado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com o *Ensaio sobre a cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar” (Saramago, 2013, p. 33-34).

O legado desse período de produção de expoentes romances reforça o quilate literário de Saramago a partir de constantes premiações recebidas dentro e fora de Portugal. Assim, em apenas um ano, 1995, ele foi vencedor de dois importantes prêmios: o Prêmio Camões, pelo conjunto de sua obra; e o Prêmio de Consagração de Carreira da Sociedade Portuguesa de Autores, pelo conjunto de sua obra (Portugal). Em 1996, na Espanha, obteve o Prêmio Rosalía de Castro do Prêmio Pen Clube (Galiza), pelo conjunto de sua obra. Contudo, a premiação máxima foi em 1998, também pelo conjunto de sua obra, com o Prêmio Nobel de Literatura, na Suécia — este, com efeito, o mais importante e que o faz cintilar ainda mais fora da cena literária portuguesa.

Em 1999, quando publicou o ensaio *A estátua e a pedra*, Saramago advertiu a si mesmo sobre a sua preocupação constante com a escrita, pois afirmava após o fim de cada romance que não tinha ideia do que escrever e atravessava uma espécie de “soledade”. Nesse sentido, acreditava que chegaria o dia em que não teria mais nada a dizer: “Até agora chegaram-me sempre as ideias, não posso queixar-me, mas não vale a pena que tenha ilusões, o momento em que se me esgote a capacidade criadora acabará tocando à minha porta e aí não terei mais remédio senão deixar de escrever” (Saramago, 2013, p. 31). Note-se aí a consciência de Saramago em relação ao que publicava, ou talvez ao que viria a publicar: coincidência ou não, os romances posteriores, após o *Evangelho*, são aqueles sobre os quais a crítica literária manifestou, e tem manifestado, menos apreço. Tal declaração também ocorre exatamente após a entrega do Prêmio

Nobel, algo que certamente o fez exigir ainda mais de si mesmo, como também aumentou a expectativa de seu público leitor e dos críticos sobre o escritor por haver publicado variados textos promissores e qualitativamente superiores àquilo que já havia publicado.

O gesto metalinguístico de Saramago, com a publicação do referido ensaio, ocorreu quase trinta anos depois de ter se dedicado exclusivamente à literatura. Na realidade, esse ensaio aborda uma conferência lida em Turim, Itália, em 1997. Neste, além da já mencionada problemática em torno da classificação dos romances supracitados como históricos, tese corroborada por Reis (2013), Saramago procura explicar a sua evolução literária, ponderando que se trata de explicar a si mesmo, ao invés de explicar algo ao leitor. Radicado novamente no uso de imagens, a alegoria do artesão/escultor e da pedra, para melhor dizer a respeito de suas engenhosas criações literárias, acreditava tanto no não silenciamento do artista frente a sua obra como na noção de que toda obra literária faz parte de um “sistema literário” (Candido, 2000). Ele estava consciente, portanto, da via de mão dupla que há entre obra e sociedade, sociedade e obra, como apontou certa vez em outro ensaio, denominado *Do canto ao romance, do romance ao canto*, afirmando que esse circuito literário:

[...] começou um dia, em voz e em grito, à sombra de uma árvore, ou no interior de uma gruta, ou num acampamento de nómadas, à luz das estrelas, ou na praça pública, ou no mercado, e depois houve alguém que escreveu, e a seguir alguém que escreveu sobre o que antes tinha sido escrito, infinitamente repetindo, infinitamente variando, escrevendo, lendo, escrevendo, lendo...” (Saramago, p. 2009, p. 1).

Todo esse movimento, enfim, Saramago fez para chegar ao cerne do pensamento que possui acerca de sua linguagem: a defesa do romance como um lugar para onde afluem outros gêneros literários, constituindo-o como meio através do qual nos humanizamos: “[...] talvez o romance possa restituir-nos essa suprema vertigem, o alto e extático canto de uma humanidade que ainda não foi capaz, até hoje, de conciliar-se com a sua própria face” (Saramago, 2009, p. 3).

Neste novo movimento circular em torno de sua obra, há uma passagem do movimento centrífugo para o centrípeto, que se descola da História e do contexto português e pavimenta-se sob contextos flutuantes, mais abstratos e parabólicos, a começar pela ausência de nomes próprios em

personagens de alguns romances. A guinada temática e estrutural de sua prosa, a partir dos anos 1990, ocorre com o ímpeto de sulcar a “pedra” e ir a fundo em aspectos inerentes a qualquer ser humano. Essa empreitada, entretanto, reforça ainda mais o caráter ensaístico de seus textos, visto que, conforme Lima, “[...] vivência, universalidade, exercício, autonomia crítica. Elas representam o nervo não só dos Ensaios de Montaigne, mas de todo o ensaio e do ensaísmo em geral” (Lima, 1964, p. 63).

Na opinião de Carlos Reis, nesse ínterim, Saramago produziu romances cuja “[...] arquitetura agora não é barroca e a catedral que Saramago vai construindo tem as formas retilíneas do nosso presente e do nosso futuro; chama-se homem o Deus que a habita” (Reis, 2013, p. 61). Com efeito, Saramago passou a adotar um estilo de linguagem mais fluido e menos hermético, e, nesse melancólico período, como afirma Reis, centrou-se nas ruínas humanas, tal qual o anjo melancólico que Walter Benjamin descreve no quadro de Paul Klee, “por meio de um vendaval chamado progresso” (Reis, 2013, p. 62). A esse respeito, aliás, o autor se autodeclarou melancólico recorrentemente.

Por outro lado, é elementar o fato de que essa ruptura em sua prosa coincide, mais uma vez, com outro deslocamento: sua mudança de Portugal para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, Espanha. Advém, pois, desse novo local de estabelecimento a própria imagem alegórica da pedra, uma vez que o escritor, junto com a então esposa Pilar del Río, instala-se numa ilha vulcânica. Afinal, como adverte Barrento (2010, p. 109) a respeito dos que deixaram Portugal, “Aqueles que melhor nos pensaram foram sempre aqueles que nos deixaram, sem nos esquecer. E pensaram-nos melhor porque nos pensaram de forma inquieta e dividida”. É inegável, portanto, que esses deslocamentos empreendidos pelo escritor reforçam o caráter ensaístico-subjetivo que Saramago imprime à sua densa malha romanesca, ainda que Portugal passe a não ser mais o eixo principal de seus romances, salvo algumas exceções.

Dessa maneira, o ensaio em sua obra assume ainda mais representatividade na medida em que seu cerne também é a subjetividade, à maneira de Montaigne (2016), pois é a partir de seus próximos romances, e principalmente na “Trilogia Involuntária”, que Saramago procura dissecar as entranhas do homem contemporâneo sob os mais diversos ângulos: seja bloqueando o órgão essencial que o fará experimentar a cegueira, e por consequência a oscilação entre a natureza humana e a animalesca, como em *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995; seja retirando-o do anonimato do

trabalho e instigando-o a dar maior sentido à sua medíocre existência, por meio de aventuras que o conduzirão ao outro ou a si mesmo, como em *Todos os nomes*, publicado em 1997; seja fazendo-o repensar a sua existência sugada pelos tentáculos capitalistas, cuja expressão máxima, na contemporaneidade, é o mito platônico ressignificado na imagem de um moderno centro comercial, como em *A caverna*, publicado em 2000.

Assim, tais romances centrar-se-ão num espiralado movimento em direção à medula humana e às suas respectivas ações, aspecto que sinaliza explicitamente nos títulos, iniciados por *Ensaio sobre...*, na tentativa de pôr o ser humano em constante experimentação. Com esse novo movimento, sua linguagem novamente estabelece liames com o precursor dos *Ensaíos*, tanto porque o próprio ensaio é um gênero que oferece os motores inerentes à forma mais subjetiva daquilo que se pretende dizer, ou melhor, no caso da literatura, representar e experimentar, além de muitos outros desígnios, como em razão da própria consciência do escritor Saramago acerca do potencial que o pai do ensaio moderno exprime sobre o conhecimento humano a partir desse gênero, conforme o escritor atestou mais uma vez ao revelar a influência do filósofo em sua obra, pois, para ele, “Montaigne [...] não precisou de Freud para saber quem era” (Aguilera *apud* Saramago, 1998, p. 112).

Sobre esse modo de tecer a sua linguagem, o ensaísta português Eduardo Lourenço assinala: “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” (Lourenço, 1994, p. 187). Nos romances de Saramago, ele constantemente explora a condição humana angustiante através de jogos linguísticos e literários, numa espécie de glosa contínua, utilizando principalmente alegoria, ensaio e ironia. Isso permite ao homem “descolar da sua própria realidade humana, pesada, obscura, opaca, para ver melhor ou de outra maneira a luz que ela oculta, a claridade original de cada ser humano ofuscada pelo peso do mundo que é apenas o da nossa própria treva” (Lourenço, 1994, p. 187). Assim, a literatura se torna um espelho fragmentado da realidade humana ou, nas palavras de Walter Benjamin, uma “projeção histórica da experiência” (Benjamin *apud* Barrento, 2016, p. 25), bem como de “todo o espectro civilizacional da história humana” (Barrento, 2016, p. 20), sobretudo porque o romance é o objeto artístico privilegiado que permite e tem o potencial de reunir em si mesmo os fragmentos dessa “pedra esfacelada” que nos constitui. Afinal, “somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e

diversa, e cada peça funciona independentemente das demais. Daí ser tão grande a diferença entre nós e nós mesmos quanto entre nós e outrem” (Montaigne, 2016, p. 358).

Subordinado a isso, manifesta-se na linguagem de Saramago outro vínculo com Montaigne: o caráter moralista de sua narrativa, hipótese cujo endosso encontra sentido nos elementos constitutivos da forma de que Saramago dispõe, em especial nos três romances da “Trilogia Involuntária”: a fábula, a alegoria, o ensaio e a paródia. Nas palavras de Eduardo Lourenço, “as grandiosas fábulas romanescas de José Saramago — que no seu conjunto constituem uma saga — [formam um] universo [que] se situa na linha dos nossos grandes moralistas do século XVII (Lourenço, 1994, p. 186). Visão similar a essa é a de Aguilera (2008, p. 119), que afirma o seguinte acerca do *Ensaio sobre a cegueira*:

Através de uma parábola pungente, critica a irracionalidade do comportamento humano no mundo contemporâneo, submetido a um processo de degradação. Assumindo uma posição ilustrada, reivindica a razão e o respeito como garantia de convivência entre os seres humanos, ao mesmo tempo que propõe a bondade como contraponto à violência e à dor”.

Nesse sentido, as homologias entre Saramago e Montaigne alcançam reforço, pois este representa um dos expoentes pensadores da tradição dos séculos XVI e XVII, isto é, um dos grandes moralistas da filosofia na França, a partir do qual o ensaio se desenvolve. De acordo com Bense (2016, p. 2), os ensaios de Montaigne “sobre como viver e morrer, pensar e trabalhar, desfrutar e penar são obra de um espírito crítico. O elemento em que se move sua reflexão é aquele dos grandes moralistas”. Aliás, desde o seu surgimento, o teor moral é um dos eixos constitutivos do ensaio, como já apontava Lukács, pois se situa “entre ciência, moral e arte” (Bense, 2016, p. 10). Embora o julgamento lhe seja marca constante, o essencial no ensaio, todavia, incide sobre o processo de julgar (Lukács, 2008, p. 13).

Retornando a Saramago, em meio a esse rol de publicações, destaca-se o fato de o escritor, após se mudar para Lanzarote, iniciar a publicação de diários: a decisão pela elaboração dos *Cadernos de Lanzarote* demonstra não apenas essa tendência à interiorização em decorrência da chegada da velhice, à reflexão de cariz subjetivo, mas sobretudo a preocupação em atingir determinado público leitor, que provavelmente se interessaria pelo teor desses textos, apesar de estar consciente de que se trata de um

gênero menor: O que me levou a escrever foi o facto de ter deixado o meu país de ter vindo viver para Lanzarote, acrescentando também a isso uma consciência da aproximação (eu continuo a chamar-lhe aproximação...) da velhice [...]. Digamos que eu senti a necessidade de dar passos mais miúdos, passos mais pequenos; e esses só podem aparecer num diário, que tem características que não são as desejadas, pois parece que os meus críticos gostariam mais de ver ou de ler profundas reflexões filosóficas, quando do que se trata, para as pessoas a quem isso possa interessar e que são os meus leitores, é de dar-lhes a saber o que me acontece (Aguilera, 2008, p. 117).

Nesse ímpeto, Saramago publicou, de 1994 a 2009, inúmeros diários em que narra tanto o seu agitado dia a dia de “estrela” da literatura como também traços de construção de suas obras, como o faz a respeito de *Ensaio sobre a cegueira*. São os *Cadernos de Lanzarote I, II, III, IV e V*, além de *O caderno* e *O caderno 2*, essas duas últimas publicações geradas a partir de um *blog* na *internet*.

Em 1997, em circunstância da Exposição Internacional de Lisboa, Saramago também publicou o *Conto da ilha desconhecida*: um pequeno livro que engendra os matizes peculiares à sua linguagem e oferece inúmeras leituras dado o seu elevado teor conotativo, mas cujo enredo é simples e linear: a insistência de um homem, na porta do palácio de um rei, pela oferta de um barco que lhe permitisse singrar o mar no encaço de ilhas desconhecidas. Esse livro, aliás, pode ser muito bem empregado àqueles leitores principiantes de Saramago, pois está dimensionado na atmosfera e nos anelos de sua linguagem alegórica, marcada pela pontuação singular, bem como em seu universo temático de teor humanístico. O leitor estaria então preparado para iniciar a leitura dos romances, pois deteria um cabedal elementar à leitura dos textos de maior quilate.

No encaço da publicação de outros gêneros, em 2001 o escritor publicou o livro *A maior flor do mundo*²⁵, com ilustrações de João Caetano, voltado à criança: trata-se de seu primeiro livro infantil. Embora o texto não tenha sido, inicialmente, destinado a esse público, foram operadas adaptações estético-literárias para que atingisse seus propósitos. No início do texto,

²⁵ Esta obra faz parte da lista do Plano Nacional de Leitura de Portugal, recomendado ao 4º ano do ensino fundamental. A lista completa encontra-se disponível em: [http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2016\(15\).pdf](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2016(15).pdf). Acesso em: 15 mar. 2016.

inclusive, o narrador faz uma ressalva ao leitor, advertindo-o que “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples... Quem me dera saber escrever essas histórias... Se eu tivesse aquelas qualidades, poderia contar, com pormenores, uma linda história que um dia inventei...” (Saramago, 2001, p. 5). O autor fala sobre certa dificuldade ao usar uma linguagem relativa ao universo infantil; contudo, demonstra perspicácia ao admitir tal dificuldade no início e no final do texto, e sobretudo ao sugerir, também ao final da história, que a própria criança crie outra história, a sua história, de modo a “[...] contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para crianças...” (Saramago, 2001, p. 5).

A história está amalgamada em metáforas e alegorias subjacentes às imagens e às ações de um menino morador de uma aldeia, que certa vez sai do seu contexto, encontra uma flor murcha e inúmeras vezes a rega até que, finalmente, ela volta a desabrochar, quando, então, os pais, já aflitos com o sumiço do menino, o reencontram adormecido sob uma grande pétala perfumada. Assim, é levado à aldeia, onde passa a ser reconhecido por fazer “[...] uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos” (Saramago, 2001, p. 20). O enredo, portanto, de certo modo, é similar às estruturas narrativas dos contos de fadas, bem como ao *Conto da ilha desconhecida*, no que tangue ao deslocamento do herói em busca de algum sonho ou realização e, indiretamente, seu amadurecimento, longe do contexto familiar, ênfase que recai novamente sobre a questão da experiência, como no ensaio, “No seu jogo permanente — com a experiência, consigo próprio e com o leitor diligente” (Barrento, 2010, p. 27).

Após a “Trilogia Involuntária”, Saramago continuou a publicar romances em um intervalo de cerca de dois anos. O próximo foi *O homem duplicado*, em 2002, cuja temática permanece semelhante aos seus últimos: a permanente crise do homem contemporâneo, em especial a questão identitária e de alteridade. Mas se nos três últimos o confinamento, representado alegoricamente, assume um *status* capital (um manicômio desativado, a reformatória de registro civil e um *shopping center*), nesse novo romance o enfoque recai sobre o espelhamento: o protagonista, um mero professor de história, descobre, em certa altura, que há outro idêntico fisicamente a ele, reconhecimento que o leva a repensar a sua existência, seja profissional ou amorosamente.

Ainda na esfera de outros gêneros literários, para além do romance, em 2005 Saramago publicou a peça teatral *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Na esteira do sarcasmo, esse texto revisita a história de D. Giovanni, de Lorenzo da Ponte, a qual se tornou uma das óperas, ou drama jocoso, mais renomadas do austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. Saramago, como o faz em vários outros textos, inicia a história de modo a pôr em xeque o estabelecido, historicamente, a partir de uma nova perspectiva, construída sob o modo condicional: “E se Don Giovanni não tivesse caído no inferno?” (Saramago, 2005, p. 7). Mas sempre com o propósito de desvelar o lado humano do personagem, valendo-se de expedientes figurativos, mormente a ironia e a paródia, desmistificando tanto a cristalizada visão que se faz do protagonista, como também das outras personagens da peça.

Em 2006, foi publicado seu único livro nos moldes do gênero memorialístico: *As pequenas memórias*, no qual retorna à fase da infância, pois reconhece a importância ímpar que esse período representa e determina àquilo que todo ser humano será nas fases posteriores: “[...] eu diria que o pai espiritual do homem que sou é a criança que fui” (Aguilera, 2008, p. 148). Afinal, como arrazoia Montaigne acerca da relevância que a experiência de mundo exerce na criança: “Este mundo tão grande, que alguns ampliam ainda, como as espécies de um gênero, é o espelho em que nós devemos mirar para nos conhecermos de maneira exata. Em suma, quero que seja esse o livro do nosso aluno” (Montaigne, 2016, p. 193).

Nessas *Pequenas memórias*, por exemplo, Saramago narra de modo bem-humorado os equívocos ocorridos quanto ao seu nome próprio, pois Saramago, que quer dizer nome de uma erva daninha, não era o sobrenome da família, mas o apelido, ou alcunha, por meio do qual sua família era conhecida em Azinhaga, Portugal. Porém, ocorreu que, no momento em que o seu pai foi registrá-lo na aldeia de Golegã, o funcionário, sob efeito de álcool, a bel-prazer, decidiu acrescentar a alcunha da família ao nome sugerido pelo pai: José de Souza, sem, contudo, avisar à família, algo que o escritor satiriza: “[...] desta maneira, finalmente, graças a uma intervenção por todas as mostras divina, refiro-me, claro está, a Baco, deus do vinho e daqueles que se excedem a bebê-lo, não precisei de inventar um pseudônimo para, futuro havendo, assinar os meus livros” (Saramago, 2006, p. 43). Esse equívoco, aliás, foi descoberto pelo pai apenas quando Saramago tinha sete anos, ao matriculá-lo na escola, momento em que o pai, criticado pelas autoridades legais sobre esse sobrenome, foi obrigado inclusive a mudar

seu próprio nome, tornando-se também, ao invés de José de Souza, José de Souza Saramago: talvez “[...] o único caso, na história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai” (Saramago, 2006, p. 43). Assim, de modo avesso, de alcunha passa a sobrenome, como frequentemente ocorria em Portugal.

Outro episódio sobre o qual zomba refere-se à sua verdadeira data de nascimento: 16 de novembro de 1922, ao invés de 18, como consta em seu registro, já que seu pai, para não pagar multa, o registrou dois dias depois porque provavelmente estava trabalhando fora de casa por vários dias, como era comum à época.

Saliente-se, a respeito da forma como Saramago inicia essa e outras obras literárias, como, por exemplo, os romances *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, um singular jogo com o leitor: a citação de epígrafes criadas a partir de livros inexistentes, a saber: *Deixa-te levar pela criança que foste (Livro dos Conselhos)* (Saramago, 2006, p. 6). Nesse jogo com o leitor, Saramago demonstra as habilidades que possui sobre os mínimos elementos constitutivos de uma obra literária, os quais podem assumir uma função determinante no processo de leitura, pois: “[...] a palavra impressa moldou as tentativas dos homens de compreender a condição humana” (Darnton, 2010, p. 148), e, nesse sentido “[...] não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor” (Chartier, 1999, p. 17). Portanto, um “mero” paratexto, como uma epígrafe, produz efeitos de sentido significantes; no caso em apreço, a brincadeira com as referências e citações, já que “[...] toda leitura começa a partir de um cerimonial inscrito dentro do texto” (Darnton, 2010, p. 197), assinalando, desde o princípio, a moldura ficcional de que se vale sua obra.

Tal consciência Saramago demonstra em seu fazer literário ou quando se pronunciava sobre ele, ao defender animosamente, como no ensaio, a relação escritor-obras: “Um livro não é constituído apenas por personagens, situações, peripécias, lances, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnica narrativa, um livro é, sobretudo, o que, nele, puder ser encontrado e identificado com o seu autor” (Aguilera, 2008, p. 160). Nossa leitura acerca dessa relação entre as epígrafes com o próprio Saramago é a da perspicácia, uma vez que essa estratégia revela um escritor sagaz que transforma suas epígrafes em um jogo irônico, pois, ao criá-las a fim de

conferir crédito às obras, como usualmente se empregam as epígrafes, Saramago pauta-se pela própria ficção, pela mentira, que diz “verdades”, subvertendo a função do paratexto, espécie de metonímia da experiência que o leitor fará ao adentrar nas páginas seguintes desta viagem literária, isto é, um irônico convite à “decifração” da obra.

Retomando à questão dos romances, Saramago mais uma vez opera explicitamente a confluência entre ensaio e romance, como o fez em *Ensaio sobre a cegueira*: trata-se do lançamento, em 2004, do romance *Ensaio sobre a lucidez*. Mas se no primeiro romance intitulado de ensaio a insólita cegueira é física, desdobrando-se em leituras no plano conotativo, nesse outro, a cegueira refere-se à questão política, visto que, como sinal de protesto e alheamento, inúmeros eleitores, cidadãos que se consideram “uma pequena e trémula chama que a cada instante ameaça apagar-se” (Saramago, 2004, p. 56) votam em branco numa eleição (83%), de modo a questionar e repensar o então sistema democrático pelas vias da ficção. O instigante nesse romance é a retomada dos personagens do primeiro ensaio, estratégia que exige do leitor a leitura do primeiro intertexto, como se nota no trecho a seguir:

O homem olhou o agente com estranheza, como se não esperasse um ataque vindo daquele lado, e, baixando os olhos, continuou, Teve tudo que ver com os tais cegos, não pude suportar que a minha mulher se tivesse ido meter debaixo daqueles bandidos, durante um ano ainda aguentei a vergonha, mas por fim tornou-se-me insuportável, separei-me, divorciei-me, Uma curiosidade, creio ter-lhe ouvido que os outros cegos cediam a comida em paga das mulheres, disse o inspector, Assim era, Suponho, portanto, que os seus princípios não lhe permitiram tocar no alimento que a sua mulher lhe trouxe depois de se ter ido meter debaixo daqueles bandidos, para usar a sua enérgica expressão. O homem baixou a cabeça e não respondeu (Saramago, 2004, p. 213).

Nessa emblemática escaramuça saramaguiana pela persuasão através do uso da palavra, à maneira do diálogo socrático, o tal homem desse excerto é o primeiro personagem a cegar no outro romance; e a referida mulher, a personagem central dele, também — aliás, ela é outra personagem feminina que, tal como Blimunda, no conjunto da obra romanesca de Saramago, brilha com tenacidade em razão de suas singularidades. Mas se no primeiro romance Saramago lança mão de uma estratégia ensaística matizada pela

difusa cegueira branca, a qual obriga os personagens a experimentar inúmeras situações, humanas e desumanas, neste outro ensaio, o jogo ensaístico refere-se à brancura relacionada à questão do voto em branco, algo que no conjunto desse romance assume os patamares do alegórico, enquanto critica também a ignorância em contraposição à lucidez. Ressalte-se que, com esse livro, alguns críticos afirmam que Saramago encerra uma outra fase de sua escrita (Arnaut, 2008), marcada pelo tom universal e por uma linguagem mais clara e linear.

Sua derradeira fase, ou “terceiro ciclo”, inicia-se com o romance *As intermitências da morte*, publicado em 2005, obra cuja dimensão ensaística será analisada rigorosamente em outro capítulo, e cuja linguagem e forma denotam algumas outras singularidades. Para Ana Paula Arnaut (2008, p. 50), com as *Intermitências*, “[...] o autor parece abandonar o tom e a cor cinzentos que caracterizavam os romances anteriores para adotar tonalidades narrativas que chegam a despertar o sorriso aberto nos leitores [... e] uma maior aproximação ao que se diz ser a pontuação correcta”. Ainda que se insista em dizer que há uma “nova” fase, percebe-se, no entanto, que são pequenos matizes que tingirão as obras desta “nova” etapa do escritor: ora recorrendo às questões humanas essenciais, como em *Intermitências*, ora revisitando o passado, como é o caso de seu próximo romance, *A viagem do elefante*, ora revisitando o contexto bíblico, a exemplo de *Caim*.

Lançado em 2008, a ideia de construir *A viagem do elefante*, surgiu, conforme Saramago, quando foi convidado a proferir uma palestra na terra de Mozart, em Salzburg, Áustria, onde, durante o almoço num restaurante chamado “O elefante”, pequenas esculturas de madeira, entre elas a torre de Belém, chamaram sua atenção: tratava-se da representação da história de um elefante capturado em Goa, na Índia, e levado de navio para Portugal, de onde partiu e foi conduzido, por terra e mar, de Lisboa a Viena, no século XVI, como presente de D. João III, casado com D. Catarina D’Áustria, ao arquiduque austríaco Maximiliano II, genro do imperador Carlos Quinto. Nessa empreitada néscia, o leitor é conduzido a percorrer os países pelos quais o elefante Salomão e sua caravana atravessaram sob as adversidades do tempo e dos espaços:

[...] o elefante ali estava, de pé no convés, enorme, quase negro, com aquela grossa tromba tão flexível como um chicote, com aquelas pre-

sas que eram como sabres apontados, as quais, na imaginação dos curiosos, ignorantes do temperamento pacífico do solimão, teriam sido poderosas armas de guerra antes de chegarem a transformar-se e, como inevitavelmente sucederá, nos crucifixos e relicários que têm coberto de marfim trabalhado o orbe cristão (Saramago, 2014, p. 149).

Assim ocorre esse tresloucado itinerário a que foi submetido o elefante até cumprir seu destino: não somente a chegada da caravana a Viena, mas o encontro com sua inexorável morte. Apesar do trágico destino, as inesperadas peripécias contribuem para que a leitura do romance se torne mais fluida e leve, como ocorre também com o romance anterior que, a rigor, centra-se sobre o tema da morte.

Por fim, chegamos ao último romance publicado em vida por José Saramago: *Caim* (2009). Como dissemos, o romance versa sob o contexto bíblico, tal como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Porém, nesse livro, Saramago desloca seu olhar ao personagem bíblico Caim, novamente a levantar o tapete de uma história a fim de lhe conferir uma nova leitura, no enalço da metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991) como estratégia moderna que o romance oferece de “[...] passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo” (Saramago, 2009, p. 47). Deus será, novamente, uma das figuras motores do questionamento e da experimentação humana do narrador de Saramago, isto é, tanto a humanização de Caim quanto o questionamento das atitudes transcendentais de Deus passam pela cáustica observação do narrador desse romance, pois “A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele (Saramago, 2009, p. 88).

Encerra-se, portanto, com *Caim*, o efusivo ciclo de romances publicados em vida por Saramago: dezessete obras, as quais constituem uma espessa linha que sustenta seu vigoroso tecido e legado literários, interrompido em razão de seu falecimento em 18 de junho de 2010, na ilha de Lanzarote, Espanha, devido a complicações de saúde com as quais convivia desde 2006.

Apesar disso, também em 2010, foi publicada a coletânea de crônicas intitulada *José Saramago nas suas palavras* (2010). Embora seja classificada pela Fundação José Saramago como livro de crônicas, nesta obra Fernando Gómez Aguilera mapeia frases, discursos, entrevistas e a própria vasta ficção saramaguiana, consciente de que Saramago, durante toda a sua vida, jamais se manteve alheio à sua realidade, por que, além de constantemente

tratar a sua fatura ficcional, “[...] tratou abertamente questões palpitantes do nosso tempo, elaborando um rico sistema de pensamento de raiz radical, mas também forjando um rosto social que faz parte essencial da sua robusta figura” (Aguilera *apud* Saramago, 2010, p. 16). Por isso, essa obra é o resultado de inúmeros textos e excertos, isto é, fragmentos essenciais à compreensão e à pesquisa sobre o autor e sua obra.

Ressalte-se que, um ano após a morte do escritor, em 2011, veio à tona a publicação do segundo romance de Saramago: *Claraboia*, escrito no viço de sua carreira literária e jornalística, mas autorizado a ser publicado apenas após a sua morte, por sua própria decisão. Obra que será analisada verticalmente no capítulo a seguir.

Antes de encerrar o ciclo de obras publicadas, em 2010, Saramago esteve envolvido com o projeto de escrita de outro romance, cujo fim fatalmente não foi possível, devido aos problemas de saúde pelos quais passava: referimo-nos à obra *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, publicada em 2014. Nesta obra inconclusa, com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares e Roberto Saviano, cujo título é extraído de Gil Vicente, *Exortação da guerra*, pretendia o Prêmio Nobel fazer um livro a respeito do questionamento que o circundava sobre a constatação de que a indústria armamentista não fazia greve, fato atrelado a outros fatos históricos: primeiro, o de uma bomba não explodir ao ser lançada, durante a Guerra Civil Espanhola, contra as tropas da Frente Popular na Extremadura e que curiosamente alojava o seguinte bilhete em português: “Esta bomba não explodirá”; segundo, refere-se ao fato de Saramago encontrar, em um dos livros do escritor francês Malraux, menção a um episódio no qual operários de Milão foram fuzilados porque sabotaram canhões. Tais fatos, portanto, seriam as linhas seminais para dar o enquadramento ficcional àquilo que pretendia.

Mesmo com problemas de saúde e muito próximo à sua morte, Saramago escreveu cerca de 48 páginas do romance supracitado acerca de um personagem apreciador de filmes bélicos chamado, ironicamente, de Artur Paz Semedo. O hiato entre aquilo de que se constitui a própria vida, o ato de escrever, e sua pausa permanente, é marcado pela última frase, a nosso ver, coincidentemente irônica, deixada sem arremate, na última página desse romance inacabado, a saber: “Nada que outra pessoa não pudesse fazer” (Saramago, 2014, p. 57). Sob o prisma do inacabado, Saramago finda a sua obra, o ensaio de sua vida, de forma similar à forma ensaística: deixando

em aberto, sem arrematar, esse seu constante e perpétuo exercício de exame e reexame, de escrita e reescrita, da condição humana.

Logo, no bojo de toda a sua produção romanesca, perpassa continuamente a revisão e a experiência daquilo que se pretende ensaiar quanto ao que é ser humano, representado pelo ficcional e, muitas vezes, pelo inverossímil. Revisitando Montaigne, o homem é um amontoado de peças juntadas inarmonicamente (Montaigne, 2016), e compete ao ensaio, portanto, nas mãos de Saramago, o uso de uma forma de expressão, interligada a muitas outras formas, cuja condução, pelas vias de sua prosa, encontre alargado espaço para se imiscuir à sua linguagem e operar como espécie de fio condutor que perpassa todo o seu percurso literário.

CLARABOIA E OS CONTORNOS DE UM PROJETO ENSAÍSTICO

*“Não pensamos senão por imagens. Se queres ser filósofo, escreve romances”
(Albert Camus).*

No início da produção literária de José Saramago, encontra-se um dos romances basilares na apresentação de traços marcantes de seu universo literário: *Claraboia*, obra que ocupa o segundo lugar na produção romanesca do autor. Trata-se de um romance póstumo, de trajetória curiosa, porque, apesar de tê-lo escrito no início de sua carreira, foi o último romance de Saramago a ser publicado, tendo vindo a público apenas recentemente.

Em 1947, após a publicação de seu primeiro romance, *Terra do pecado*, Saramago, sob o pseudônimo de Honorato, iniciou a redação de seu segundo romance, *Claraboia*, o qual dedicou a seu avô,²⁶ e o finalizou em janeiro de 1953. Em seguida, enviou o texto a uma editora portuguesa, que o rejeitou.

²⁶ Saramago sempre revelou profunda admiração pelo avô Jerônimo Melrinho, como, por exemplo, durante o discurso proferido quando da recepção do Prêmio Nobel, e também em *As pequenas memórias* (2006). Para ele, seu avô era “um homem como tantos outros nesta terra, neste mundo, talvez um Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis, um filósofo, um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria que não pôde ser nunca” (Aguilera, 2008, p. 38)

Depois, um amigo se encarregou de levar o livro à Empresa Nacional de Publicidade (ENP), a qual sequer lhe deu alguma resposta ou lhe devolveu o manuscrito. Apenas quarenta anos depois Saramago recebeu uma carta da ENP, interessada em publicá-lo, quando já era um escritor consagrado pelo conjunto de sua obra. Com isso, o escritor foi à ENP e disse: “[...] sou fulano, venho cá buscar o meu original, agradeço-lhes muito, mas não estou interessado em publicá-lo” (Aguilera, 2008, p. 45). Assim, deixou tal decisão aos seus herdeiros. Um ano após a sua morte, em 2011, o livro foi publicado, 58 anos depois de ter sido escrito.

Após essa recente publicação, foram possíveis novas leituras de aspectos importantes constantes na fortuna crítica de seus romances, como, por exemplo, a afirmação de que “colocou desde sempre Deus e a beleza no seu repertório de figurações retóricas e imagísticas” (Frias, 2014, p. 29), o que abriu caminho para novas interpretações da obra do autor.

Desse modo, a partir desse romance, Manuel Frias, em *A espiritualidade clandestina de José Saramago*, afirma que o ateísmo e a espiritualidade em Saramago funcionam como uma espécie de

equação literária [...] ao ritmo da dúvida e do desassossego de um autor em busca do sentido humano e sobretudo para as construções humanas do divino. Projetando-se como dimensão claramente distintiva de muitos dos romances saramaguianos, esta espiritualidade clandestina é em si mesma um lugar de interrogação hermenêutica e trabalho crítico (Frias, 2014, p. 19).

Com efeito, Manuel Frias percorreu a obra de Saramago a partir de *Claraboia* até *Caim*, propondo uma leitura diferente acerca de um padrão subjacente à obra no que compete à espiritualidade enquanto “excesso de vida” de seus personagens, no sentido da “[...] convocação do leitor e seu sistema de valores, ideias, tornando-o dialogicamente responsável pelas próprias veredas existenciais do romance que lhe é dado ler e pelo tipo de relação com a espiritualidade que entretanto se foi desenhando” (Frias, 2014, p. 185).

Outro fator, porém, já desponta em Saramago a partir de *Claraboia*: o aspecto ensaístico. Nesse sentido, na visão de Frias (2014, p. 43), a obra do escritor passa a, “[...] quer em sentido literal quer no sentido mais plural de cada um deles [romances] ter um núcleo temático ou ideativo que vai se repartindo em múltiplos ramos à maneira da composição ensaística”.

Assim, ainda que Saramago negasse sua competência na arte de compor ensaios, conforme revelou em seus *Cadernos de Lanzarote* ao defender que “[...] gostaria de defender melhor o que nomeou de *homerização do romance*, [...] se não me faltassem para isso as indispensáveis unhas ensaísticas” (Saramago, 1994, p. 212), é no romance que o autor se revela também ensaísta.

Em *Claraboia*, nessa perspectiva, Saramago finca sua “unha ensaística”, mas é somente à medida que pavimenta sua produção literária, seus romances, que o uso de elementos ensaísticos se torna mais depurado em sua obra. Isso se deve, e muito, ao contexto de produção no qual *Claraboia* circunscreve-se. Conforme Nuno Júdice, o primeiro momento do que denomina de “projeto Saramago” inicia-se com romances ainda calcados na herança do final século XIX da produção literária portuguesa, o realismo, em especial na

[...] relação estreita com essa realidade que o vai circunscrever a situações concretas, do que o romance é simultaneamente o reflexo e o produtor [...]. Esta osmose entre literatura e realidade teve, como efeito perverso, que o romance português do século XX tivesse de se confrontar, em permanência, com esse fantasma omnipresente — tanto mais que, de facto, o figurino da Lisboa política e social, como da burguesia provinciana, permaneceu idêntico por virtude da retracção conservadora dos anos ditatoriais (Júdice, 2005, p. 115).

Ainda que Júdice faça tal enquadramento na obra de Saramago a partir de *Levantado do chão*, pois *Claraboia* não havia sido ainda publicada, o romance faz parte desse momento estético saramaguiano.

Composto por 35 capítulos divididos por algarismos romanos, *Claraboia* narra a história de seis famílias residentes em um mesmo condomínio na cidade de Lisboa em meados do século XX. Sob as rédeas seguras do narrador onisciente, as histórias dos personagens são reveladas conforme um movimento narrativo operado por uma visão que vai do plano micro ao macro, ou seja, o enfoque ora recai sobre a vida de cada personagem, ora sobre a relação entre os membros da mesma família, bem como sobre as relações vivenciadas por esses vizinhos. Embora essas histórias cheguem a se cruzar algumas vezes, não há o estabelecimento efetivo de laços mais concretos entre os vizinhos, mas prevalecem ações oportunistas ou permeadas pela discórdia que afetam alguns desses personagens.

Na contracapa do romance, uma citação de Saramago adverte os leitores: “Acho que o livro não está mal construído. Enfim, é um livro também ingénuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm que ver com o meu modo de ser” (Saramago, 2011). Apesar de se tratar de um romance menos elaborado se comparado aos posteriores, a começar por *Levantado do chão*, técnicas narrativas que marcam a obra de Saramago já despontam em *Claraboia*, tais como: a manipulação do narrador, a intertextualidade, a ironia, a alegoria, as recorrentes digressões, bem como o exercício metanarrativo, atrelados, enfim, ao pendor ensaístico. No plano temático, *Claraboia* também irradia focos de luz a motivos posteriormente mais desenvolvidos por Saramago, convergidos em textos de maior quilate literário.

Aliás, os romances iniciais de Saramago estão calcados sobretudo no âmbito da história e do espaço portugueses, como é notório, por exemplo, em *Claraboia*, *Levantado do chão*, *História do cerco de Lisboa*, *Memorial do convento*, *O Ano da morte de Ricardo Reis* e *A jangada de pedra*. Por outro lado, na outra ponta de seu trajeto literário, a partir do que o próprio autor nomeou de “Trilogia involuntária”, Saramago opta por um deslocamento de contexto, ou apenas por uma extensão de sentido da cidade de Lisboa e, conseqüentemente, de Portugal, como o que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*, visto que, em seus romances anteriores, Portugal, com personagens dos mais variados momentos, constituía-se como alvo certo de uma profunda revisão histórica. Assim, à medida que tais romances se tornam menos explícitos historicamente, esses textos assumem o caráter de alegoria ao permitir maior amplitude e universalidade.

Apesar disso, o uso da alegoria também se encontra em *Claraboia*. A época flagrada pelo romance é denominada por alguns historiadores como Estado Novo (1933–1974): “[...] a mais longa experiência autoritária moderna do Ocidente europeu” (Mattoso, 1998, p. 13), período em que Portugal foi submetido ao regime ditatorial salazarista por cerca de quarenta anos, o mais longo da história do país desde o reinado de D. João V. Assim que António Oliveira Salazar tomou as rédeas do poder, primeiro como ministro das Finanças, depois como chefe de Governo, instaurou aos poucos o seu regime militar ditatorial como mentor político e ideológico: “Considerava-se o guia da nação, acreditava que havia coisas que só ele podia fazer” (Marques, 1973, p. 341). A seguir, implantou seu regime ditatorial de nítidas configurações fascistas, com, por exemplo, a criação de uma polícia secreta (Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE), responsável pela prisão de inúmeras pessoas contrárias ao regime imposto.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, encetaram-se as preliminares para se constituir, em Portugal, uma estrutura industrial mais sólida: “Na década de 50, com o prosseguimento do surto industrial, multiplicava as necessidades em mão-de-obra qualificada, apta a desempenhar as suas funções numa sociedade que começava a tingir o verde dos campos com o cinzento das fábricas” (Reis, 1990, p. 277). Tal conjuntura resultou em um acelerado crescimento urbanístico português, sobretudo das pequenas cidades, com cerca de trinta mil habitantes, que se duplicaram entre 1940 e 1960 (Reis, 1990, p. 9).

No romance em apreço, logo no primeiro capítulo, essa transição do tempo apresenta-se sob os olhos da costureira Isaura, que, no início da madrugada, já sentada à máquina, desvia o olhar para a sua janela e contempla o imenso rio Tejo:

[...] olhou o rio que se estendia muito largo, com a outra margem oculta pelo nevoeiro. Parecia o oceano. Os telhados e as chaminés estragavam a ilusão [...]. No rio ia passando uma fragata [...]. Súbito, mergulhou numa nuvem mais espessa que lambia a água e, quando ia surgir de novo nos olhos de Isaura, desapareceu atrás da empena de um prédio (Saramago, 2011, p. 18-19).

Sob o prisma alegórico, a imagem descrita através dos olhos de Isaura contém metáforas representativas no romance: a fragata, tipo de embarcação geralmente ligada à guerra, corresponde ao plano político-social, isto é, ao movimento pelo qual o país sinuosamente transitava; o rio, à fluidez do tempo e à aparente tranquilidade a que a cidade estava submetida; o nevoeiro, à imprecisão diante do que se passava; e os prédios e as chaminés, ao processo de industrialização, ao aprisionamento dentro do condomínio e ao bloqueio da visão em razão da barreira de prédios. Aos poucos, o romance vai clareando as várias e obscuras histórias desses habitantes lisboetas, de maneira a revelar os respectivos conflitos por que passa cada personagem dentro desse contexto.

Esse “cenário alegórico” do aprisionamento, com o intuito de provocar e problematizar a consciência de seus personagens, repete-se e se adensa ao longo de outros romances, sendo *Ensaio sobre a cegueira* a expressão máxima desse tipo de construção alegórica, isto é, a metáfora da cegueira como fator de iluminação da consciência, em cujo processo os personagens ensaiam, no sentido mais profundo, o que é e como é ser

humano. Ressalte-se que, em paralelo à redação de *Claraboia*, o escritor também redige 61 folhas manuscritas de outro romance, cujo título era *Os emparedados* (1953) e tratava de “[...] uns tantos representantes de uma geração falhada e inútil” (Aguilera, 2008, p. 43), de modo a indicar certa tendência ao ensaio ensaístico, visto que se tratava de uma “discussão de ideias” (Aguilera, 2008, p. 47) no plano do conteúdo, com personagens submetidos à “apagada e vil tristeza” (Aguilera, 2008, p. 43).

Ainda no que diz respeito ao momento histórico flagrado por *Claraboia*, o país transitava entre mudanças cruciais de valores instaurados pelo regime de Salazar, por meio dos seguintes mecanismos:

Os sistemas ou aparelhos de transmissão ideológica, como o ensino, a Igreja, a família, a informação e a propaganda, [que] foram assim os pólos principais da afirmação tradicionalista do regime, que assentava num pensamento — o de Salazar — dominado por um conjunto de valores de acentuado cunho conservador. Do binômio progresso/decadência que povoou o imaginário das gerações anteriores, passa-se agora para o binômio ordem/desordem ao qual se justapõe a dupla trabalho/parassitagem” (Reis, 1990, p. 10).

Em *Claraboia*, Saramago representa tais mudanças marcadas por diversos personagens, especialmente mulheres, e suas respectivas funções sociais e familiares no condomínio onde residem, num momento pós-guerra: os anos 1950. No plano alegórico, o romance representa metonimicamente a situação a que os moradores da cidade estavam submetidos: uma das marcas centrais do enredo é a luta pela sobrevivência. Contudo, é a partir das distintas profissões dos personagens, uma classe de trabalhadores que sequer chegava ao nível de operários, e seus modos de vida. Este é predominantemente o substrato literário presente no romance, no sentido da permanente busca pelo sentido da vida, à moda ensaística, no momento e no lugar onde se inserem os personagens — tema, como já se disse, que perpassa toda a obra de Saramago.

Desse modo, as seis famílias que vivem à luz de *Claraboia* podem ser lidas alegoricamente como diferentes gerações resultantes do sistema social a que pertencem: a velhice que ainda trabalha, como Silvestre; mulheres donas de casa que ora vivem da renda do marido, ora do amante, ora das filhas; a prostituição como forma de sobrevivência; os homens com profissões incapazes de prover o sustento familiar; a juventude que

necessita trabalhar dentro ou fora de casa para contribuir ou mesmo sustentar a casa, representada por Amália e Claudinha, esta, aliás, explorada até sexualmente pelo patrão; e a infância incerta e vítima dos conflitos dos pais, representada pelo menino Henriquinho.

Quando se volta ao estudo das personagens em Saramago,

No *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976), Saramago constrói personagens completas, se não pela primeira vez, dado o antecedente, em termos cronológicos, da *Terra do Pecado*, pelo menos no sentido em que a sua concepção deixa transparente uma margem aferível de consciência autoral, desta feita afinada com a escrita de ficção contemporânea: assim, o *Manual* pode ser visto como a primeira demonstração de diálogo de igual para igual entre o já não muito jovem José Saramago e o contexto político e, mais especificamente, o contexto literário que o circunda (Costa, 1999, p. 208).

No entanto, os personagens de *Claraboia*, antes dos de *Manual*, já demonstram certo grau de complexidade ao nível da elaboração, motivados por temas tabus no contexto da época, os anos 1950, como o lesbianismo, a violência doméstica e a prostituição, cuja ambientação sugere, metaforicamente, uma sociedade sufocada sob os desígnios de Salazar. Além disso, o que se verifica ao longo do enredo de *Claraboia* é a sobreposição, no conflito dramático, das discussões ao nível das ideias, vincando a narrativa pelo viés ensaístico, ao invés do predomínio da ação, sobretudo pela reflexão subjetiva e ensaística de cada personagem ou mesmo do narrador.

No que toca à parasitagem e à decadência acima citadas, mormente encontram-se na trama social, uma vez que quase todas as personagens ora são exploradas, ora são exploradoras. Logo no início do romance, tia Amália adverte a sobrinha a respeito do contexto explorador a que Adriana é submetida: “É preciso falar, Adriana. Há dois anos que estás na casa e o ordenado mal chega para os elétricos” (Saramago, 2011, p. 49). Lídia, por sua vez, vivia à custa de Paulino, seu amante, e pede a ele que arrume trabalho para a vizinha, Claudinha, a fim de que se torne bem-vista pelos vizinhos. A mãe de Lídia, após ter abandonado a filha durante muito tempo, vive à custa da filha, mas voltou a procurá-la para pedir dinheiro, depois que Lídia passou a ter um amante fixo que a sustenta.

Já na família de Anselmo, Rosália e Claudinha, o ligeiro momento do chá conferia-lhes “[...] a sensação toda particular, como se de repente tivessem deixado a mediocridade da sua vida para subir uns furos na

escala do bem-estar económico” (Saramago, 2011, p. 56). Claudinha, por sua vez, admirava os móveis, a beleza e o estilo de vida da vizinha D. Lídia, amante do Sr. Moraes. Desejava ser como a vizinha, a ponto de se entristecer por isso: “Teve pena de não ser como D. Lídia” (Saramago, 2011, p. 57). D. Lídia até consegue um emprego para Claudinha na empresa do amante, e esta se torna, como previsível, amante dele também.

A última família descrita no romance, composta por D. Carmem, o marido Emílio Fonseca e o filho Henriquinho, é marcada por “oito anos de casamento falhado” (Saramago, 2011, p. 61). A relação dos pais com o filho é também por mera conveniência: “Pai e filho não se amavam, nem pouco, nem muito: apenas se viam todos os dias” (Saramago, 2011, p. 61). Dessa maneira, trata-se de uma relação exaurida em que o filho vive sob as inconstâncias dos pais, a vivenciar as discussões frequentes e ao mesmo tempo sendo disputado por ambos, bem como ameaçado e agredido pela mãe, por ciúmes, quando o menino começa a ter mais interesse pelo pai.

Com efeito, assim *Claraboia* ensaia a realidade social portuguesa no contexto do Estado Novo, dando voz a vários personagens comuns da cena cidadina. A esse respeito, de acordo com Carlos Reis,

[...] um traço evidente na ficção de José Saramago é o impulso para operar uma revisão da História, em função de um ponto de vista ideológico que subverte imagens e heróis aparentemente estabilizados pela historiografia oficial. [...] Saramago valoriza a condição dos obscuros e dos anónimos, multidão esquecida cujo esforço coletivo foi, afinal, o motor da História (Reis, 2015, p. 150).

Embora Carlos Reis se refira aí aos personagens de *Memorial do convento*, em *Claraboia* Saramago dá luz à vida obscura de personagens comuns que estão à margem, revelando os meandros da cidade, mais especificamente a consciência dessas pessoas. Trata-se, portanto, de um romance no qual seus personagens não vão travar batalhas com os heróis da historiografia, seus conflitos são com os vizinhos, são dentro da própria casa, são especialmente, à moda digressiva de que o ensaio dispõe, consigo mesmas.

O prédio onde se encontra esse conglomerado, microcosmo da sociedade portuguesa da época, remete-nos à ideia de massa alienada e enclausurada em um espaço determinado, personagens sobrepostos, do rés-do-chão aos andares acima, compondo uma pequena massa urbana

que, espelhada na cidade, também traz as marcas do sofrimento humano: “Os prédios eram feios e feias as pessoas que passavam. Os prédios estavam amarrados ao chão e as pessoas tinham um ar de condenadas” (Saramago, 2011, p. 369). Em específico, a degradação urbana de alguns personagens é exposta no romance, por exemplo, pela voz de Abel: “Morei em todos os bairros da cidade. Dormi em dormitórios coletivos onde as pulgas e os percevejos podem contar-se aos milhares” (Saramago, 2011, p. 129); ou pela ótica de Emílio Fonseca: “Lisboa é uma cidade onde só pode viver quem tiver muito dinheiro. Quem o não tiver tem que trabalhar para ocupar o tempo e ganhar para comer” (Saramago, 2011, p. 367).

Para descrever a cidade, o narrador vale-se do jogo luz/sombra em certas passagens de *Claraboia*, em especial criando a imagem de uma Lisboa afogada pelos constantes nevoeiros, cujos personagens também parecem alienados sob o regime ditatorial:

A manhã ia clareando pouco a pouco, embora o céu estivesse coberto e houvesse na atmosfera um ligeiro véu de névoa que esbatia os contornos das coisas e das pessoas (Saramago, 2011, p. 15).

A noite estava encoberta. [...] Os prédios que circundavam os quintais, adormecidos, formavam como que a guarda de um poço sombrio (Saramago, 2011, p. 162).

E da cidade subia para as alturas um rumor surdo de cratera (Saramago, 2011, p. 221).

Apesar do conglomerado urbano, da frieza do espaço onde o narrador enquadra a narrativa — um prédio “como se não tivesse dentro de si criaturas de carne e osso, mas sim coisas, coisas definitivamente inanimadas” (Saramago, 2011, p. 107) —, o aspecto humano de cada personagem ganha força à medida que a narrativa avança. Assim, o narrador por vezes emprega a metonímia quando recorre à descrição pormenorizada dos rostos de todos os personagens, de modo a fazer dos traços marcantes a revelação de carácter e ideias; em outras ocasiões, emprega a metáfora ou a alegoria.

O uso estético da metonímia corrobora a construção da humanização e individualização de cada personagem, frequentemente marcadas pelo viés irônico, compondo-os ao nível da caricatura, como no exemplo a seguir, quando o narrador descreve a mãe de Lídia:

Era uma mulher de pouco mais de sessenta anos, de cabelo grisalho coberto por uma mantilha preta, como preto era o vestido que trazia. Tinha a face mole, com poucas rugas, de um tom de marfim sujo. Os olhos pouco móveis e mortiços, mal defendidos pelas pálpebras quase sem pestanas. As sobrancelhas eram ralas e pequenas, desenhadas como um acento circunflexo. Todo o rosto tinha uma expressão pasmada e ausente (Saramago, 2011, p. 78).

Assim, a caricatura é frequentemente utilizada para ridicularizar alguns personagens, que são alegorias do contexto político-social em que se inserem. Esses personagens são menos elaborados e complexos, funcionando como um ensaio de personagens em comparação com os de romances posteriores. O romance é marcado por descrições pejorativas de seus personagens, criando um eixo disfórico que os torna, por vezes, ridículos (Vieira, 2014).

Dessa maneira, o recurso à ironia nesse romance prefigura o uso de um recurso essencial e nuclear à obra de Saramago, enquanto núcleo criativo de caráter crítico, inerente ao ensaio, que tem na ridicularização um importante componente para modelizar o discurso de romances posteriores ao nível da paródia, com destaque à dimensão crítica de que o escritor se vale em suas obras.

Entre esses personagens do cidadão conglomerado urbano destaca-se um outro núcleo familiar, em especial o papel de Silvestre, o “industrial sem capital” (Saramago, 2011, p. 203), ou “sapateiro filósofo” (Saramago, 2011, p. 208), casado com Mariana. Eles compõem a renda com o aluguel de um dos cômodos da casa. Logo no início do romance, o quarto é alugado por Abel Nogueira, o rapaz “livre e só” (Saramago, 2011, p. 125). O conflito dramático está arquitetado sobretudo na relação de oposição entre estes dois personagens, Silvestre e Abel, os quais representam alegoricamente visões de mundo divergentes marcadas por suas trajetórias de vida: o primeiro pela experiência da velhice e o segundo pelas certezas e incertezas da juventude.

Assim, Silvestre e Abel irão travar inúmeros diálogos ao longo do romance sobre a vida, marcando a prosa pelo pendor ensaístico. Pelo prisma do alegórico, mais do que a transição entre a juventude e a velhice, os dois personagens representam, ainda, o momento de transição da sociedade portuguesa. Tradição e modernidade são assim representadas pelo conglomerado urbanístico a partir da ruptura com a vida rural e a

tentativa de sobrevivência na grande cidade. Por não serem muito descritas no romance, sugerem a constante situação de exploração a que seus moradores são submetidos dado o regime político em curso. Por um lado, Silvestre aos poucos revela o seu passado a Abel, fazendo prevalecer, apesar das circunstâncias, a esperança e a crença nas relações humanas. Por outro lado, o personagem Abel também revela aos poucos as suas angústias a partir das poucas, mas significativas experiências vividas, em especial o seu ceticismo e individualismo, a “preocupação de não ser agarrado” (Saramago, 2011, p. 211).

Para isso, Abel recorre à metáfora do polvo: “[...] a vida é um polvo de muitos tentáculos. Um só, basta para prender um homem. Quando me sinto preso, corto o tentáculo. Às vezes faz doer, mas não há outro remédio” (Saramago, 2011, p. 130). Mas o individualismo do jovem é questionado por meio dos constantes diálogos travados com Silvestre, bem como a partir do próprio exemplo da relação aparentemente saudável que o sapateiro mantém com a esposa, Mariana. Silvestre, assim, procura mostrar ao jovem Abel a necessidade de manter relações, seja com o trabalho, seja com amigos e parceiros, ao invés de ficar “prisioneiro de si mesmo, do [...] ceticismo” (Saramago, 2011, p. 211).

De acordo com Bense (2014), uma das marcas centrais do ensaio literário é particularmente a reflexão digressiva. Note-se tal aspecto neste excerto do romance, em que o jovem Abel e o narrador questionam-se a respeito da simplicidade e bondade exemplificadas pelo casal Mariana e Silvestre:

[...] talvez Silvestre e Mariana fossem diferentes. Diferentes de todas as pessoas que conhecera até aí. Mais humanas, mais simples, mais abertas. Que é que dava à pobreza dos seus hospedeiros aquele som de metal puro? (Por uma associação de ideias obscura, era assim que Abel sentia a atmosfera da casa.) “A felicidade? Será pouco. A felicidade compartilha da natureza do caracol, que se retrai quando lhe tocam.” Mas, a não ser a felicidade, que poderia ser, então? “Talvez a compreensão... Mas a compreensão é uma palavra, apenas. Ninguém pode compreender outrem, se não for esse outrem. E ninguém pode ser, ao mesmo tempo, outrem de si mesmo”.

O fumo continuava a escapar-se do cigarro esquecido. “Estará na natureza de certas pessoas esta capacidade de desprender de si mesmas algo que transfigura a vida? Algo, algo... Algo, pode ser tudo

ou quase nada. O que interessa é saber o quê. Mas, então, vejamos, ponhamos a pergunta: o quê?”

Abel pensou, tornou a pensar e, no fim, tinha diante de si apenas a pergunta. Parecia um beco sem saída. “Que pessoas são essas? Que capacidade é essa? Em que consiste a transfiguração? Não estarão estas palavras demasiado longe do que querem exprimir? A circunstância de ser forçoso o uso das palavras não dificultará a resposta? Mas, nesse caso, como achá-la?” (Saramago, 2011, p. 200-201).

Tem-se aí, portanto, um aspecto ensaístico fulcral presente nas vozes do narrador e dos personagens: a digressão, que perpassa toda a narrativa, cujos discursos ainda são rigorosamente marcados pelo modo canônico de usar os sinais de pontuação, modo que Saramago transcende apenas em parte com *Levantado do chão*. Note-se também a valorização que o narrador confere ao casal quando usa a metáfora “do metal puro” para sobrepô-los aos demais em decorrência de suas ações, conferindo ao romance o enquadramento dentro de uma estética humanística ideologicamente marcada, uma vez que dá primazia a determinados valores humanos.

Por outro lado, ainda sobre o excerto acima, o excesso de interrogações acerca da felicidade e da transfiguração culmina na ausência de respostas definitivas, característica inerente também ao ensaio, isto é, “sem buscar a dedução definitiva” (Adorno, 2003, p. 27). Lido dessa maneira, portanto, o entrelaçamento da voz do narrador com a dos personagens, num jogo constante do discurso que interroga e reelabora permanentemente a realidade, ao nível da digressão, resulta em aspectos que se assemelham à complexidade e ao modo assistemático da própria consciência humana.

Vista por esse ângulo, percebe-se a intenção de Saramago de “expor a poética de seu romance ou da sua escrita como instrumento de transfiguração e resgate de toda a experiência humana” (Lourenço, 1994, p. 181), porque ao se transfigurarem de diferentes maneiras — atitude também ensaística porque almeja um pensar mais original, e à medida que se pensa, liberta-se —, os textos de Saramago produzem, com alta intensidade, uma realidade inventada, distorcida ou exagerada, que se torna, por isso mesmo, paradoxalmente mais real.

Tais aspectos encontram no ensaio grande liberdade de pensamento. Os romances de Saramago, por recorrerem a esses elementos ensaísticos, dispõem de uma liberdade mais formal, situando-os na própria fronteira

com outros gêneros, como se observa também nos próprios títulos de alguns de seus romances: *Manual*, *Memorial*, *Ensaio*, *História*, *Memórias*.

Ainda no que se refere às constantes interrogações, a dúvida localiza-se no cerne na produção romanesca de Saramago. Para Frias, o escritor[...] não escreveu romances de tese, ou romances presos à confirmação e reconfirmação de uma ideia e do respetivo sistema filosófico a que pertence. Ao contrário, os romances de Saramago são reflexões, encenações de perguntas (quase sempre inócuas) cuja formulação se articula pela própria experiência concreta de todos nós. O alcance filosófico dessas perguntas é imenso, mas é-o não devido aos recursos característicos do debate filosófico, mas sim graças aos dispositivos da literalidade e, conseqüentemente, aos específicos enleios da linguagem (Frias, 2014, p. 45–46).

Além disso, essa falta conduz Abel a outro patamar, ao questionamento da própria linguagem, exercício metalinguístico que Saramago emprega, aliás, vincadamente em seus romances, fazendo do romance um gênero que, ao mesmo tempo e à moda ensaística, tece o seu próprio código, valendo-se mais das imagens figuradas, que exemplificam caminhos, do que do discurso filosófico.

Eduardo Lourenço, ao discorrer sobre a crítica a e criação, aponta que:

[...] Nenhuma obra moderna *re-diz* ou reformula um discurso já garantido por qualquer espécie de transcendência (Deus, História, Sociedade). Ela tem que o inventar, suscitar a sua própria necessidade, discutir no interior de si mesma o ser que quer ser ou que imagina ser. Em suma, não há obra moderna sem consciência crítica, no sentido de desconfiança em relação ao seu próprio projecto (Lourenço, 1994, p. 71).

Logo, o alcance moderno do romance de Saramago, além da subversão, à maneira irônica e paródica, das convenções pré-estabelecidas, encontra na linguagem o lócus do constante repensar a linguagem à medida que subverte o próprio discurso, permitindo-lhe outras possibilidades.

Na voz do próprio Saramago, em entrevista a Carlos Reis,

A convenção que os meus livros aparentemente subvertem é a da arrumação do discurso, do modo como numa página se expõe e que é descrição com todo o seu instrumental de sinais gráficos; é isso, aliás, que os leitores menos atentos se detêm e fixam. Mas creio que a subversão maior talvez não seja essa. Acho que, se há uma subversão é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, não

sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances que são, como ficções (Reis, 1998, p. 101).

Semelhante ao modo como Montaigne se autoafirmava em seus ensaios, “sou eu mesmo a matéria do meu livro” (Montaigne, 2010, p. 37), Saramago também reclama pelo seu papel de autor no interior de seus romances, aspecto que lhe rendeu polêmicas no rol da crítica literária. Para Carlos Reis, essa preocupação constante de Saramago, de teor metalinguístico, a respeito de suas criações literárias, reafirma, pelo prisma do ensaio, a “vocação de ensaísta desdobrado em romancista” (Reis, 1998, p. 33).

Retornando a *Claraboia*, se por um lado o pessimismo saramaguiano e a ridicularização dos personagens imperam ao longo de toda a *Claraboia*, por outro despontam personagens que se sobressaem pela ligação com a arte. O núcleo familiar composto por quatro mulheres, as viúvas Cândida e Amália, junto com as jovens irmãs Isaura e Adriana, nos primeiros diálogos, demonstra a sensibilidade pela música, a discussão em torno do “belo”, quando as quatro estão juntas e deleitam-se ao som da música clássica: “A sinfonia, como um rio que desce da montanha, alaga a planície e se afunda no mar, acabou na profundidade do silêncio” (Saramago, 2011, p. 46), porque “A música, com seu poder hipnótico, levantava no espírito das mulheres. Não se fitavam. Tinham os olhos atentos ao trabalho, mas só as mãos estavam presentes” (Saramago, 2011, p. 45). No plano temático, tais personagens destacam-se por também constituírem motivos posteriormente reelaborados por Saramago, como o apreço pela música e o papel das personagens femininas (Aranda, 2015; Arnaut, 2008). Enquanto elemento de transfiguração, em Saramago e a propósito do romance *Memorial do convento*, sob o prisma de Lourenço a música,

[...] mais do que a arte universal por excelência, é a invenção humana que confunde numa só realidade aqueles mundos que, por cegueira ou excesso de subtileza, chamamos “mundo profano” e “mundo divino”, céu e terra. O que a música parece incarnar como um dom natural — ou dom celeste — mas que é fruto da vigília, do saber, de uma fantástica vontade de resumir o sentido ou o enigma do universo numa harmonia sem cessar diferida (Lourenço, 1994, p. 181).

A música, como um “rosário profano de sons”, ocupa um lugar de destaque no projeto literário de Saramago, em decorrência de seu poder

de transfigurar a realidade por meio da experiência metafísica, de um gesto humano de reinvenção (Lourenço, 1994).

Quanto ao tratamento que *Claraboia* confere às personagens femininas, note-se como o narrador desnuda ao leitor esta cena em que se encontram as quatro mulheres: “O círculo encantado da luz que descia do teto unia as quatro mulheres, na mesma fascinação. Os rostos graves tinham a expressão tensa dos que assistem à celebração de ritos misteriosos e impenetráveis” (Saramago, 2011, p. 45). O aspecto dramático da cena, bem como o modo cinematográfico de narrar, põem em relevo o enfoque dado às mulheres, cuja luz encantada aponta, inclusive, para o título da obra: *Claraboia*. Se nesta obra Saramago ensaia o enfoque dado à mulher, nos romances posteriores, ela se torna “uma constante na vasta e multifacetada obra de José Saramago” (Aranda, 2015, p. 21).

A personagem Adriana, que possuía o hábito de escrever em um diário, sonha em obter uma máscara, a de Beethoven, mas não possui rendimentos suficientes para comprá-la. Das quatro mulheres, é a única capaz de nomear a sensação provocada pela música: “É bela, tia” (Saramago, 2011, p. 46). Em seguida, um longo trecho de seu diário é transcrito no contexto do romance, e, ao final da história, a tia da menina lhe oferece a tal máscara de presente, gesto saramaguiano que sinaliza a esperança nas relações humanas mesmo em contexto adverso, ao mesmo tempo em que exemplifica a preocupação do autor em situar a beleza “no seu repertório de figurações retóricas e imagéticas” (Frias, 2014, p. 29).

Dessa forma, o romance é construído por meio dos contrastes entre os personagens, especialmente em decorrência da asfixia e do sufocamento de uma sociedade que por vezes encontra na arte o fôlego necessário para a razão de existir, sobretudo por estar cravada sob um regime ditatorial.

Atrelado a isso, ressalte-se ainda o relevo que Saramago confere à leitura de textos literários, visto que tais personagens são elaborados, inclusive, a partir daquilo que leem, como algo que os complementa ou justifica suas ações, pois vários deles são leitores e veem nos livros momentos de prazer, estabelecem por vezes relação direta com suas próprias realidades, fazendo da intertextualidade um mecanismo de composição dessas personagens, procedimento inerente também ao ensaio. Por exemplo, Isaura, “absorta na leitura” (Saramago, 2011, p. 53), lia Diderot, *A religiosa*. Desse romance, o narrador extrai um longo capítulo, cena em que a madre superiora mantém

relação sexual com uma das irmãs. Na história “real” do romance, ocorre o incesto: certa noite Isaura não resiste ao desejo que sente pela irmã.

Silvestre, por sua vez, revela a importância ímpar da leitura em sua vida: “Reli os livros que ele me tinha deixado e comecei a viver duas vidas. De dia, era o sapateiro, um sapateiro calado que não via mais longe que as solas dos sapatos que arranjava. À noite, é que era verdadeiramente eu” (Saramago, 2011, p. 217). Para ele, a leitura assume um papel vital, pois se durante o dia estava cego em razão do trabalho, à noite o livro lhe proporcionava o reencontro consigo mesmo.

Já Lúcia, a prostituta,

[...] preenchia o vazio dos seus dias desocupados com a leitura de romances e tinha alguns, de bons e maus autores. Nesse momento interessadíssima no mundo fútil e inconsequente de *Os Maias*. Ia bebendo o chá em pequenos goles, trincava um palito de la reine e lia um período, exatamente aquele em que Maria Eduarda lisonjeia Carlos com a declaração de que ‘além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...’ Lúcia gostou da frase. Procurou um lápis para marcá-la, mas não encontrou. Então, levantou-se com o livro na mão e foi ao toucador. Com bôn, fez um sinal na margem da página, um risco vermelho que ficava sublinhado um drama ou uma farsa (Saramago, 2011, p. 37).

Note-se a intromissão do narrador ao se referir aos livros de que a personagem dispunha e, também, ao avaliar a futilidade vivenciada em *Os maias*. Além disso, a relação estabelecida entre Maria Eduarda e Lúcia já deixa entrever a correspondência entre as duas quanto à vida fútil e à frieza nas relações, cuja marca de batom na página do livro “carimba” uma identidade entre as duas personagens, ao mesmo tempo em que deixa em suspense se é drama ou farsa.

O jovem Abel, embora em certa altura questione a inutilidade de seus livros, em outro momento, afirma: “Nos piores momentos da minha vida, a ideia de os vender nem sequer me passou pela cabeça [...]. Aprendi com eles muita coisa” (Saramago, 2011, p. 275). Inclusive, no transcorrer de suas longas digressões, à moda ensaística, revela profundo respeito e admiração pela poesia de Fernando Pessoa, pois “fizera dos seus versos uma outra Bíblia” (Saramago, 2011, p. 267). Depois disso, mais à frente, Abel confirma que os livros “só contribuíram para tornar mais evidente a minha inutilidade” (Saramago, 2011, p. 275). Verifica-se, portanto, que a

relação de Abel com a leitura é bastante relativizada e contraditória, assim como sua própria personalidade e função no contexto do romance, exemplo máximo daquele que está em busca constante pelo “sentido concreto da sua vida” (Saramago, 2011, p. 267).

Claraboia assinala explicitamente o apreço de Saramago por Fernando Pessoa, a “sua grandeza como poeta” (Saramago, 2011, p. 267). Contudo, no contexto do romance, não deixa também de relativizá-la, porque o narrador e Abel tornam a avaliar o autor referenciado, ao dizer que sua poesia é gratuita, inútil e que não serve àquele que precisa matar sua

[...] sede de humanidade [...] será como se bebesse água salgada. E, contudo, que admirável poesia e que fascinação! Gratuita, sim, mas isso que importa se desço ao fundo de mim mesmo e me acho gratuito e inútil? E é contra esta inutilidade — a inutilidade da vida, que só ela o interessa — que Silvestre protesta. A vida deve ser interessada, interessada a toda a hora, projetando-se para lá e para além. Assistir é nada. Presenciar é estar morto. Era o que ele queria dizer. Não importa que se fique cá e aquém, o que é preciso é que a vida se projete, que não seja um simples fluir animal, inconsciente como fluir da água na fonte. Mas projetar-se como? Projetar-se para onde? Como e para onde, eis o problema que gera mil problemas. Não basta dizer que a vida deve projetar-se. Para o “como” e para o “para onde” encontra-se uma infinidade de respostas. A de Silvestre é uma, a de um crente de uma qualquer religião é outra. E quantas mais? (Saramago, 2011, p. 267–268).

De forma irônica, usando a voz do personagem Abel como pretexto e, ao mesmo tempo, fundindo-se à voz de Abel, o narrador toma as rédeas do discurso, direcionando-o para onde deseja. Assim, Saramago já desponta como o criador de um narrador absoluto, que agencia a narrativa e dela detém o domínio pleno, vincando sua escrita pela digressão ensaística²⁷.

Se por um lado o recurso à intertextualidade apenas relembra a maneira como Montaigne empregava as citações ao longo de seus ensaios, no sentido de usá-las para exprimir melhor o que pretendia dizer, mesmo copiando sem citar a fonte, por outro lado, essa escrita marcada estilisticamente pelas

²⁷ Na voz do próprio escritor, “O meu estilo, se assim lhe quisermos chamar, foi sempre muito digressivo. Sou incapaz de narrar uma coisa em linha recta. Não é que me perca pelo caminho: se encontro um desvio, meto por ele e depois volto aonde ia. Se há um antepassado meu directo na literatura portuguesa, é um poeta, dramaturgo e romancista do século XIX chamado Almeida Garrett. O meu gosto pela digressão foi dele que recebi” (Aguilera, 2008, p. 15).

citações aponta para o aspecto fragmentário do discurso crítico, no sentido em que Adorno concebe o ensaio: “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (Adorno, 2003, p. 35). Nesse sentido, as distintas e fragmentárias personagens de *Claraboia*, construídas à maneira do palimpsesto, isto é, por meio de personagens de outros textos, de certo modo também aludem à realidade fragmentada do contexto do romance, mesmo porque, ao cabo da história, os finais específicos de cada núcleo familiar, apesar de arrematarem alguns conflitos, deixam em aberto tais desfechos, principalmente o destino em devir do protagonista, Abel.

Note-se, ainda, que o recurso intertextual, além de já demonstrar certa predileção de Saramago por certos autores, como é o caso de Fernando Pessoa, cuja expressão ímpar é o desdobramento em *O ano da morte de Ricardo Reis*, situa-se, em *Claraboia*, ao nível de transcrições *ipsis litteris* de trechos de outras obras literárias, muitas vezes marcadas nos romances pelo uso das aspas ou do itálico, como em Diderot e Eça de Queirós. Mas, futuramente, ganha aperfeiçoamento estético, frequentemente ao nível da paródia, das citações ou das alusões não demarcadas, cifradas no tecido textual, como, por exemplo, o que ocorre em *Memorial do convento* a respeito das inúmeras referências a Camões, Antônio Vieira e Fernando Pessoa, para citar apenas alguns. Nesse sentido, percebe-se, também, que *Claraboia* funciona como espécie de manancial ensaístico de futuras obras literárias de maior quilate.

Outro aspecto presente em *Claraboia* é a predileção de Saramago por alguns temas ou formas literárias. Nesse sentido, pode-se encontrar nesse romance alguns fragmentos de temas que posteriormente se transformariam em grandes obras literárias do escritor português, a saber:

- a) A morte: ao estabelecer confiança após longos diálogos, Silvestre revela a Abel a perda de um amigo do passado. Durante a partilha, o narrador transforma a morte em personagem: “Um silêncio pesado, como se a morte tivesse vindo sentar-se entre os dois homens” (Saramago, 2011, p. 218). N’*As intermitências da morte*, a morte é o personagem central do romance, com estilo paródico e cômico.
- b) Fernando Pessoa: como já se disse, há referência explícita ao poeta português durante os diálogos entre Silvestre e Abel: “‘Queriam-me casado, fútil e tributável?’ perguntara o Fernando Pessoa. ‘É isto o que a vida quer de toda a gente?’. Perguntava Abel” (Saramago, 2011, p. 267). Pode-se inferir que

esses dois personagens, como ilustra o fragmento transcrito, prenunciam *O ano da morte de Ricardo Reis*.

- c) A cegueira: em alguns momentos, as personagens relacionam-se com essa temática. Justina, por exemplo, após a conturbada relação sexual com o marido ao final do romance, que acentua o conflito consigo mesma, sente-se cega: “Um momento de cegueira — e a força mudara-se em fraqueza” (Saramago, 2011, p. 307). Essa temática se faz presente em várias obras de Saramago, cujo maior destaque é, sem dúvida, *Ensaio sobre a cegueira*.
- d) Diário: A personagem Adriana mantém o hábito de escrever em seu diário, e em um dos capítulos há a transcrição de mais de duas páginas. Saramago utiliza o mesmo gênero posteriormente e lança cinco volumes: *Cadernos de Lanzarote I, II, III, IV e V*. Além disso, edita *O caderno*, resultado da coletânea de ensaios publicados em um *blog* na *internet*²⁸.
- e) Cartas: Ainda a propósito d’*As intermitências da morte*, neste romance a personagem morte aterroriza suas “vítimas” com o envio de uma carta, avisando-lhes o dia específico em que irá buscá-las; em *Claraboia*, cartas anônimas são usadas a fim de promover determinados conflitos. Por essa razão, Lídia, por exemplo, termina sua relação diante da covardia do amante Paulino Moraes.
- f) Deus: Durante a despedida de Abel, Silvestre, cujo papel é central no romance, diz: “Não creio em Deus” (Saramago, 2011, p. 388). Ainda que a relação desse fragmento com a vida do autor não seja pertinente, é impossível não verificar o quanto estes dois personagens, Abel e Silvestre, revelam sobre o próprio José Saramago, em razão do pessimismo de Abel, e de seu suposto ceticismo, temática vincada por Saramago no rol de sua produção, tendo *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do convento* como expressões singulares.
- g) O exercício metalinguístico: traço típico do narrador saramaguiano. *Claraboia* contém pequenos excertos desse exercício reflexivo sobre a própria linguagem: “Há palavras que se retraem, que se recusam — porque significam de mais para os nossos ouvidos cansados de palavras” (Saramago, 2011, p. 46), momento do romance em que a palavra é incapaz de expressar a sensação que a música clássica tem o potencial de revelar. Tal exercício metalinguístico remete inexoravelmente ao modo como o ensaísta avalia sua própria obra, isto é, ao “processo estético [...] como fruto da reflexão sobre a criação” (Bense, 2014, p. 1).
- h) O desfecho em aberto: os romances de Saramago sempre finalizam na esteira do devir. *Claraboia* termina dessa maneira, pois, ao final, há apenas um corte, ainda que alguns conflitos sejam resolvidos, apontando para o

²⁸ Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/>. Acesso em: 24 fev. 2016.

inacabado, para a esperança, para a utopia, questões enlaçadas nas reticências, como se constata neste último período do romance em apreço: “O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda...” (Saramago, 2011, p. 398). Tal aspecto, aliás, corrobora o carácter ensaístico de sua obra, no sentido do inacabamento, de uma obra em aberto, como postula Adorno (2003).

Tem-se aí, portanto, alguns fragmentos que, por meio de nossa leitura, dão margem a possíveis comparações com as obras publicadas posteriormente. Outro aspecto que perpassa todo o romance *Claraboia* e será marca indelével no conjunto da obra de Saramago é a aposta na humanização dos personagens por meio do diálogo, à moda ensaística. É por esse percurso que todos os personagens de *Claraboia*, de alguma forma, combatem seus conflitos e chegam a um provisório “desfecho”.

Lido dessa maneira, o projeto literário de Saramago, no que se refere ao romance em apreço, é operado por um modo ensaístico de composição, no sentido da experimentação humana pela palavra, sobretudo em razão da aflitiva condição humana que os personagens representam, bem como em razão da maneira crítica de Saramago compor o romance, de modo a provocar o repensar sobre a linguagem e, por extensão, sobre a condição humana permanentemente. Se, para Max Bense, o ensaísta é um crítico por natureza, e tal aspecto se condensa ainda mais em se tratando do contexto no qual está inserido, épocas críticas, *Claraboia* revela um Saramago ensaísta, disfarçado e aprendiz de romancista, que faz do romance o seu gesto crítico e experimental por excelência, “um palco da experiência intelectual” (Adorno, 2003, p. 30), advindo de sua própria necessidade crítica, isto é, de sua aspiração, desde muito jovem, a “‘chafurdar’ em si mesmo” (Aguilera, 2008, p. 47).

Ainda no que compete à humanização dos personagens em *Claraboia*, é assim que ocorre com os protagonistas, Silvestre e Abel, nas discussões pautadas por vezes na relação mestre-aprendiz. Aos poucos, Abel absorve a história de vida e as ideias de Silvestre, de tal sorte que “[...] as palavras que ouvia alteravam a ordem das suas ideias. Uma luz, não muito viva, mas insistente, introduzia-se no seu espírito, iluminava sombras e desvãos” (Saramago, 2011, p. 215). Abel procura, ao longo das histórias, entender “a tal maneira de ver a vida” (Saramago, 2011, p. 218), “conhecer o sentido oculto da vida” (Saramago, 2011, p. 266), a que Silvestre se refere e ao mesmo

tempo demonstra por meio de sua maneira de ser, de se relacionar com a esposa e, também, com o jovem Abel. Ao fim e ao cabo, já amigos, Abel deixa a casa de Silvestre sob este imperativo: “Vivemos entre os homens, ajudemos os homens” (Saramago, 2011, p. 393), ao que o rapaz responde: “Saio da sua casa mais seguro do que nela entrei. Não porque me sirva o caminho que me apontou, mas sim porque me fez pensar na necessidade de encontrar o meu. Será uma questão de tempo...” (Saramago, 2011, p. 398). Se, no início, a metáfora do polvo representando a necessidade de se estabelecer laços, relações humanas, era recusada por Abel, já que para ele o que mais valia era cortar tentáculos, ao final ele repensa e concebe a necessidade de alguns tentáculos: da amizade e do amor “lúcido e ativo” (Saramago, 2011, p. 392).

É possível afirmar, portanto, que o modo como Saramago concebe esses e outros personagens no âmbito de seu projeto literário está calcado em uma base ideológica que crê que o processo de mudança do homem inicia-se particularmente a partir de si mesmo na relação com o outro, a partir da palavra, embora não se possa negar que os conflitos por que passa são inerentes à natureza humana e ao contexto no qual se encontra.

Tal concepção de personagem remete-nos ao modo como o pensador brasileiro Paulo Freire concebe a importância do diálogo: “[...] o sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento da história” (Freire, 2011, p. 133). Isto é, o reconhecimento da posição mister que a dimensão dialógica ocupa para um processo contínuo de construção humana diante da própria conscientização de incompletude. Dessa forma, também os demais personagens resolvem seus conflitos, apesar da atmosfera pessimista e do contexto político-social, sinalizando pequenos lumes de esperança, apesar das adversidades, pois “no céu havia estrelas. A via láctea desdobrava o seu caminho luminoso de horizonte a horizonte” (Saramago, 2011, p. 221).

Também pelo diálogo, a jovem Claudinha consegue revelar aos pais o abuso sexual vivido por ela em seu trabalho; a prostituta Lídia enfrenta tanto a usurpação da mãe como a desconfiança e a covardia do ex-amante Paulino Morais; D. Carmem volta para a Espanha e “rompe” a relação com Emílio Fonseca. Pelo diálogo, também, Justina consegue dizer o que pensa e enfrentar as violências que sofria na relação com o marido

Caetano Cunha. Assim, a busca pelo próprio caminho, pelo sentido da vida, calcada no diálogo, desponta como mote recorrente em todas as obras de Saramago, síntese desse romance com marcas do pendor ensaístico, por meio de extensos diálogos construídos à moda socrática, tal qual o “sapateiro filósofo” dessa *Claraboia*, ou o artesão do barro Cipriano Algor, de *A caverna*.

Por fim, *Claraboia*, livro rejeitado primeiro pelas editoras e depois deixado à margem pelo próprio Saramago, desponta como uma espécie de importante viga de sustentação à produção literária do autor, sobretudo em razão da estética ensaística que agrega vários temas e procedimentos literários futuramente reelaborados em obras de maior expressão e com maior elaboração estético-literária.

No capítulo seguinte, finalizaremos nosso percurso analítico pela obra de Saramago, priorizando outro romance, situado ao final de sua trajetória profissional: *As intermitências da morte*, de modo a observar de que maneira o ensaio continua presente enquanto tendência preponderante na linguagem do escritor.

UM ENSAIO SOBRE A VIDA N'AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

“Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir” (Michel de Montaigne).

As *intermitências da morte*, publicado em 2005, é um dos últimos romances da produção literária de José Saramago, no qual o escritor se debruça sobre um tema atemporal e existencial: a relação humana com a morte, conforme nos aponta o título do romance. Trata-se, assim, de um romance construído sobre um tema pertencente ao legado cultural humano, sobretudo como legado simbólico, em decorrência das mais distintas maneiras através das quais o ser humano lida com algo inelutável à nossa natureza: a efemeridade. Em razão desses fatores e por ser algo crivado de mistérios, o homem busca ou encontra nas trilhas da filosofia e da literatura lugares profícuos para espriar-se, conferindo-lhes múltiplas significações.

A abordagem da morte apresenta historicamente polêmicas, crises e confrontos, certamente porque não há consenso a respeito de seu desdobramento pós-morte, algo que gera a existência de inúmeras teses,

crenças religiosas muitas vezes paradoxais, enfim, constantes manifestações artísticas e simulacros ao nível do simbólico, de modo a suscitar sua interpretação à luz do pensamento teológico, ou sua representação nas esferas da literatura. Talvez porque o ser humano, ao ser exposto a situações de morte, não consiga lidar racionalmente com essa questão, ele seja levado ao permanente ensaio acerca de seus espectros, isto é, ao reexame quanto “à meditação sobre o grande esquema das coisas, [a saber:] a finitude, a mudança, a imperfeição, a incerteza e a vulnerabilidade” (Mattar, 2000, p. 16). Logo, por gerar perdas materiais ou humanas, vivenciar a morte de algo ou alguém e tomar consciência acerca de sua ação diária na vida humana implica repensar a própria existência, uma vez que ela está condicionada a um espesso invólucro de mistério, matizado com as tintas do simbólico.

A literatura, enquanto manifestação simbólica, é fonte intermitente de inúmeras representações, metafóricas, paródicas e alegóricas da morte. Por conseguinte, muitos escritores representam-na em suas obras, bem como relatam em suas próprias biografias algum tipo de experiência relacionada à morte, sobretudo a consciência acerca da efemeridade e de nossa morte continua subjugada ao fator tempo, que deixa marcas inapagáveis que interferem decisivamente no modo como dirigimos a vida.

Na literatura brasileira, por exemplo, um clássico romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), tem como narrador alguém que já morreu e, em primeira pessoa, pode contar sua história pelo prisma de alguém que não pertencera mais à contabilidade dos seres viventes. Desse irreverente modo, utilizando a ironia como figura de linguagem central na obra, Machado retrata, entre outros fatores, as contradições humanas da elite brasileira do século XIX, sob a esteira da paródia e da alegoria.

Já o escritor brasileiro Graciliano Ramos, por quem Saramago afirmava ter muito apreço, em sua obra autobiográfica *Infância* (1945), narra como tomou consciência sobre a morte nesta fase da sua vida: a partir da experiência, quando os alunos da escola vão a um cemitério, no enterro de uma criança. Ali, o narrador toma consciência da morte ao deparar-se com uma ossada enquanto brincava. Ao perceber a efemeridade de seu próprio corpo, indaga-se:[...] tudo seria gasto pelos vermes. A imagem horrorosa se obstinava. As imagens também seriam gastas pelos vermes. Então para que me fatigar, rezar, ir à loja e à escola, receber castigos da mestra, esaldar os miolões na soma e na diminuição? Para que, se

os miolos iam derreter-se, abandonar a caixa inútil? [...] Esforcei-me por destrinçar as coisas inomináveis existentes no meu espírito infantil, numa balbúrdia. É por terem sido inomináveis que agora se apresentam duvidosas. Afinal não me surgiram dificuldades. Haviam-me exposto várias lendas. [...] Aquele enorme desengano passou. Os fantasmas voltaram, abrandaram-me a solidão. Sumiram-se pouco a pouco e foram substituídos por outros fantasmas (Ramos, 1945, p. 185-187).

A partir dessa experiência indelével, o narrador-personagem aponta que o fato de haver contado com histórias desse teor, que falavam sobre a morte, prepararam-no para que, na realidade, pudesse afrontar a morte com mais disposição.

É inegável que em nossa cultura, por se tratar de um tema tabu, o binômio morte e medo geralmente esteja associado ao comportamento diante de tais experiências, ou no debate, quando há, em torno da morte. Para Mattar (2000, p. 15-16),

Apesar de tantos temas interessantes e polêmicos associados à questão da morte, nossa cultura parece não admitir que falemos muito dela. Os rituais de luto são cada vez mais rápidos, a ponto de já existirem os funerais drive-thru, nos quais é possível jogar flores pela janela e prestar uma rápida homenagem ao morto sem sair do carro. As pessoas parecem não poder viver seus lutos em paz, explorar esses momentos tão pessoais e intensos e compreendê-los, pois a realidade imediatamente nos chama para a obrigação do dia a dia.

Seja porque em nosso país a perspectiva capitalista e, conseqüentemente, consumista, imperam cada vez mais, incentivando uma visão materialista ao invés da existencialista, ou em razão das religiões e crenças aqui predominantes, a morte é pouco abordada e se torna um tabu em nossa cultura, inclusive no contexto educacional.

Não muito diferente é a opinião de Saramago sobre isso. Vejamo-la:

Na Idade Média, em França, havia gente que vivia dentro dos cemitérios, a morte era uma coisa natural. O que acontece é que nós armamos por assim dizer uma aldrabice, uma espécie de aldrabice em que fomos os primeiros a cair, e que é o culto da juventude. O querer continuar dramaticamente, grotescamente, pateticamente a parecer ser jovem, não suportar a ideia da decadência. Por que há uma coisa anterior à morte, em muitos casos, que é a decadência física, a decadência moral,

o Alzheimer, e algumas dessas coisas são piores que a própria morte (Mendes, 2012, p. 181).

O escritor explica a morte do ponto de vista do feneçimento perpétuo a que estamos sujeitos, ao ponderar que, por um lado, as “mortes” anteriores são proporcionalmente mais penosas, e por outro, o fato de que o homem moderno está sujeito às artimanhas e à ditadura do mercado consumidor da “beleza estética”. Além disso, nessa mesma entrevista, concedida a Miguel Gonçalves Mendes em *José e Pilar: conversas inéditas* (2012), afirma não ter medo da morte, nem ser obcecado por ela, pois, conforme revela, “[...] seria difícil acreditar em semelhante coisa para alguém que escreveu um livro que se chama *As intermitências da morte*, que é o livro mais divertido que escrevi em toda a minha vida” (Mendes, 2012, p. 175).

Antes, porém, de nosso mergulho analítico no romance *As intermitências da morte*, faremos um desvio para a obra de Montaigne, com o intuito de verificar o modo como o pensador francês faz da morte um constante ensaio no transcorrer de sua obra. Isso pois, conforme já afirmamos, esse autor teve importância ímpar na formação de Saramago, de modo a projetar na linguagem do escritor os estilhaços de uma escrita ensaística que marcaram o seu fazer literário, como procuraremos demonstrar no decurso deste capítulo.

Na esfera da filosofia, em Montaigne, embora o ensaio *Que filosofar é aprender a morrer* seja um dos que mais arrazoam sobre a morte, este tema perpassa inúmeros outros ensaios do filósofo, pois ele a concebe como um registro material de suas próprias singularidades, da sua cambiante condição humana ao longo de sua existência. No rol de seus textos, portanto, é possível mapear essa condição mutável por que passa, e o que ele vislumbra sobre o tema da morte.

Considerando-se a divisão da obra montaigniana em três livros, no primeiro livro, do qual faz parte o famigerado supracitado ensaio, Montaigne dedica boa parte de sua escrita a essa mesma questão. Desde o início da obra até seus ensaios finais, elabora páginas e páginas ensaiando sobre o tema sob diferentes ângulos ou por meio de inúmeras micronarrativas, que trazem, concreta ou metaforicamente, a morte à baila.

Aliás, antes mesmo desse primeiro livro, numa carta dirigida “Ao leitor”, Montaigne já descortina sua antologia de ensaios colocando em cena a morte como algo inevitável, pois deixa entrever que, além de tentar

resumir seus ensaios em um modo de expressão que registra os matizes de seu caráter e de seus pensamentos, sua obra se justifica, enquanto seu próprio legado, em razão de sua morte: “[...] a fim de que, quando eu não for mais deste mundo (o que em breve acontecerá)” (Montaigne, 2016, p. 39). Ou seja, desse ponto de vista, a morte torna-se a razão pela qual se justifica a constante redação, e reelaboração, de seus ensaios: o aspecto permanente do qual a escrita se vale. Algo, portanto, contrário à ideia da vida permanente: a efemeridade.

No primeiro ensaio do livro I, por exemplo, intitulado *Por diversos meios chega-se ao mesmo fim*, Montaigne pouco disserta sobre o que acena no título, porque lança mão de vários argumentos baseados em fatos, isto é, pequenas narrações em geral de pessoas notáveis, a fim de persuadir o leitor²⁹ e demonstrar que a morte, sobretudo aquela resultante dos conflitos humanos, é o ponto axial para se repensar as ações humanas.

Dessa maneira, perscrutar o conceito de morte na obra de Montaigne é deparar-se com o cerne do seu pensamento: a natureza humana como algo volátil, ou nas palavras do filósofo, “Em verdade o homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso. Dificilmente o julgaríamos de maneira decidida e uniforme” (Montaigne, 2016, p. 45). Nesse sentido, suas visões em torno da morte modificam-se dentro de um mesmo ensaio, ao ponto, inclusive, de chegar ao nível da contradição, como já se afirmou anteriormente, quiçá mapeá-la em sua obra toda...

Ainda no primeiro livro, por exemplo, no ensaio *O bem e o mal só o são, as mais das vezes, pela ideia que deles temos*, o filósofo apresenta as proporções relativas no que toca à morte, calcadas em outros pensadores, como Lucano e Cícero, a saber:

Ora, essa morte que alguns consideram “a mais horrível entre as coisas horríveis” outros julgam “o nosso único refúgio contra os tormentos da vida — o maior benefício que nos deu a natureza — o único amparo imediato e comum a todos contra os males”. Aguardam-na alguns a tremarem de medo; outros, preferem-na à vida. E não falta até que a considere demasiado acessível: “Ó morte, quisessem os deuses que desdenhasses os poltrões e que somente a virtude merecesse tua preferência”. Mas não nos ocupemos com tão gloriosas coragens (Montaigne, 2016, p. 87-88).

²⁹ A respeito disso, afirma Montaigne (2016, p. 44): “os exemplos [...] parecem-me sublinhar melhor a realidade das coisas”.

Cumprido destacar que em um dos famosos ensaios, *Que filosofar é aprender a morrer*, Montaigne assinala que tal proposição, sob o seu ponto de vista, remete ao exercício crítico que se deve prevalecer sobre a morte, uma vez que: “[...] o estudo e a contemplação tiram a alma para fora de nós, separam-na do corpo, o que, em suma, se assemelha à morte e toda sabedoria e inteligência resulta finalmente que aprendemos a não ter receio de morrer” (Montaigne, 2016, p. 120), de modo a sublinhar que os principais tratados filosóficos convergem no sentido de que “Um dos principais benefícios da virtude está no desprezo que nos inspira da morte” (Montaigne, 2016, p. 121).

No entanto, pondera que não se deve proceder tal como o homem vulgar, aquele que procura prescindir a morte de seus pensamentos. Como exemplo de vidas breves, mas plenas de humanidade, cita Jesus e Alexandre, os quais morreram aos 33 anos, além de listar inúmeros personagens históricos que morreram de maneira fortuita, inclusive seu próprio irmão, após ser acometido por uma bola em uma “pelada”, aos 22 anos. Enfim, tudo de modo a frisar a importância, que se deve conceber de antemão, de se preparar para a inevitável e final sentença humana (Montaigne, 2016).

Assim, o pensador francês elenca inúmeros aspectos à “preparação” para a morte, rememorando-a permanentemente, como sinônimo de liberdade. Dentre outros inúmeros exemplos de que se vale, cita a forma como os egípcios, durante seus festivais voltados aos prazeres da mesa, lidavam, inclusive nesses contextos, com a morte: a certa altura um esqueleto humano era posto sobre a mesa com o propósito de rememorá-los com relação à precariedade da vida.

Este exemplo, aliás, remete-nos ao contexto português de tradição religiosa cristã, quando, durante o século XVII, período da Contrarreforma, a congregação religiosa franciscana construiu em Portugal algumas capelas inteiramente compostas e ornamentadas de ossadas humanas, cuja frase à entrada era “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos”, a exemplo da Capela dos Ossos da cidade de Évora. A frase, que aponta para a transitoriedade da vida, resume o objetivo de se construir tais espaços: indicar a transitoriedade e a fragilidade da vida, prática também recorrente em outros países da Europa, naquela época. Montaigne também diz que a prática de construir cemitérios próximos a igrejas ou pontos importantes da cidade, por exemplo, deve-se à importante memória acerca da efemeridade da vida (Montaigne, 2016).

Frase similar a essa, aliás, é citada por Saramago no romance *As intermitências da morte*: “Nós que triste aqui vamos, a vós todos felizes esperamos” (Saramago, 2014, p. 68), porém, composta pelo acréscimo de alguns adjetivos que ironicamente elevam-na ao nível da jocosidade e da paródia, pois a cena, no romance, refere-se ao momento em que as pessoas vão às ruas protestar em decorrência da suspensão de mortes, de modo a ensaiar ficcionalmente como seria uma vida sem morte.

Montaigne, por seu turno, em certa altura do ensaio em análise, faz referência a si mesmo, como exemplo de alguém que “[...] jamais desconfiou tanto da vida e contou menos com a sua duração” (Montaigne, 2016, p. 127). Por isso, diz ele, interessava-se muito por fatos ou histórias lidas que envolviam a morte, a ponto de afirmar que “Se fosse escritor, anotaria as mortes que mais [...] [o] impressionaram e as comentaria, pois quem ensinasse os homens a morrer ensinaria a viver” (Montaigne, 2016, p. 12). Desse modo, finda esse seu ensaio, tecendo críticas ao alarde lúgubre conferido à morte: “[...] tudo, em suma, em volta de nós se dispõe como para inspirar horror; ainda não rendemos o último suspiro, e já estamos amortalhados e enterrados” (Montaigne, 2016, p. 135), bem como de modo taxativo: “Feliz é a morte que nos surpreende sem que haja tempo para semelhantes preparativos!” (Montaigne, 2016, p. 135).

Tal maneira de encarar a morte, aliás, como brevemente mencionamos, ressoa no modo como a cultura brasileira lida com a morte: um tema tabu frequentemente associado à questão da dor e do sofrimento, aspectos que nos fazem permanentemente refutá-la ou silenciá-la, como resquícius da cultura cristã imposta inicialmente pelos portugueses, como mecanismo de manipulação e de dominação simbólica sobre a cultura indígena, depois reforçada por outras culturas, também de origem cristã.

Por fim, em um dos últimos de seus ensaios, do livro III, cap. XII, *Da fisionomia*, o filósofo francês, já em uma altura da vida na qual faz uma reavaliação sobre o seu passado no contexto de seu país, toca novamente na questão da morte, narrando e descrevendo os momentos mais adversos por que passou, como, por exemplo, a guerra:

Monstruosa guerra! As outras são dirigidas para fora; esta volta-se contra nós mesmos; destrói-se a si própria e morre de seu próprio veneno. É de natureza tão maligna e desastrosa que se arruína com a ruína que provoca; esquarteja-se a si mesma. Vemo-la que se extingue mais

por escassez de alimento do que pela força inimiga. Renega qualquer disciplina; tem por objetivo dar cabo às sedições, mas de sedição se enche. Propõe-se à punição da desobediência e dá o exemplo da revolta; empregada na defesa das leis, desatende às prescrições legais. Para onde vamos? (Montaigne, 2016, p. 960).

Nesse processo de ruminação acerca de seu passado, Montaigne (2016, p. 964) conclui que, apesar de tudo, a paciência e o autocontrole eram os antídotos contra os reveses pelos quais passou: “A verdadeira liberdade consiste em um completo domínio de si mesmo”. Contudo, não deixa de enfatizar um dos períodos mais amotinados, vivido na França, que o fez, mais uma vez, relacionar-se à questão da morte: a peste.

Outra calamidade juntou-se a essas misérias: a peste grassou na região com uma violência nunca vista. [...] os ares de minhas terras, tão salubres que nunca haviam sido perturbados, ao serem contaminados sofreram excepcionalmente [...] Minha própria casa tornou-se horrível à vista. O que nela havia ficou entregue a quem passasse; eu, tão hospitaleiro, encontrei a maior dificuldade em descobrir um refúgio para a minha família, a qual passou a ser um objeto de horror para os próprios amigos e parentes; onde quer que se apresentasse, imperava o pavor (Montaigne 2016, p. 965-966).

Em meio a esse cenário, Montaigne narra que, por seis meses, serviu de guia a essa caravana, sem, contudo, afligir-se pelo medo da morte, por vários fatores, dentre eles, o fato de que a morte pela peste era em geral rápida: “[...] não se sofre e a ameaça que pesa sobre todos igualmente é um consolo” (Montaigne, 2016, p. 966). Além disso, assinala o modo com o qual muitas pessoas, especialmente as mais simples, exemplos de resolução, lidavam com a morte nesse contexto: colhiam normalmente as uvas, “[...] indiferentes à morte, que esperavam de um momento a outro, preparavam-se para recebê-la sem temor, como se aceitassem à maneira de uma condenação universal que a todos atingiria” (Montaigne, 2016, p. 966).

Por fim, o filósofo adverte o leitor: “Se não sabeis morrer, não vos atormenteis; a natureza ensinar-vos-á no momento preciso de um modo suficiente. Ela executará a tarefa, não vos preocupeis” (Montaigne, 2016, p. 968). Contrariando Cícero, para quem a vida não passou de uma meditação sobre a morte, Montaigne (2016, p. 968) postula que a ênfase deve ser dada à vida, isto é, não se deve preocupar exageradamente com a morte,

mas viver com calma e serenidade, pois assim morreremos do mesmo modo, “[...] o que a vida precisa ter em vista, o que ela deve propor-se é ela mesma; cumpre que se esforce por se estudar, se orientar, se suportar [...]”. Assim, finda o ensaio fazendo referência a *Que filosofar é aprender a morrer*, revendo sua importância no conjunto de seu projeto ensaístico: “[...] no capítulo principal do saber viver, o artigo referente ao saber morrer seria dos menos importantes se nosso temor não lhe desse ênfase” (Montaigne, 2016, p. 969).

Montaigne ainda parafraseia um longo discurso que Platão atribui a Sócrates, na *Apologia de Sócrates*, com a finalidade de reconhecer e luzir Sócrates como exemplo de preceptor pelo modo como se defrontava com a morte. Conclui fazendo referência ao título desse ensaio, *Da fisionomia*, ao narrar dois episódios de sua vida nos quais se salvou da morte graças, segundo ele, à sua fisionomia, reflexo de sua maneira permanentemente crítica de pensar:

Se meu semblante não respondesse por mim e se eu não revelasse nos olhos e na voz a inocência de minhas intenções, não ficaria sem disputas nem ofensas tanto tempo, dada minha indiscreta maneira de dizer as coisas, a torto e a direito, e de tudo julgar temerariamente (Montaigne, 2016, p. 979).

Como já dissemos em capítulo anterior, os *Ensaio*s de Montaigne foram um manancial para vários escritores, dentre eles Machado de Assis e José Saramago. A seguir, focalizaremos, no romance *As intermitências da morte*, o modo como o ensaio entrelaça-se à linguagem de Saramago, destacando, inicialmente, a morte como mote constante no contexto de seus romances.

Em uma de suas passagens autobiográficas, publicada na obra *José Saramago nas suas palavras* (2010), o escritor relata de que modo adquiriu certo grau de consciência sobre a morte quando era jovem: “Eu, aos 17 anos, passei por uma crise tremenda, quando tive pela primeira vez a consciência claríssima da morte. [...] Ia pela rua e parava porque não conseguia continuar a andar” (Saramago, 2010, p. 181). Além disso, revelava, em inúmeras entrevistas, seu ponto de vista sobre a morte como um fato natural, inerente à vida. Sua obra está vincada por passagens que ilustram esse ponto de vista.

Aliás, o modo como o próprio autor enfrentou a doença que o acometeu faz jus ao modo como interpretava seu padecimento:

O que foi para mim surpreendente foi a serenidade, a tranquilidade com que aceitei sem medo e sem angústia a hipótese de não sobreviver à doença. E não é que essa serenidade e essa tranquilidade me tenham reconciliado com a ideia da morte, porque uma pessoa não se reconcilia com a ideia morte, mas ajudou-me a contemplar esse facto como natural. E, além disso, iniludível, não podia fazer nada contra ela (Saramago, 2010, p. 185).

Não só em sua vida, mas em todo o seu percurso literário, Saramago continuamente vai singrando a sua obra com a temática da morte. Em seu primeiro romance, *Terra do pecado*, a morte de um personagem, o esposo de Leonor, é o mote a partir do qual a história se inicia: “Na nossa família sempre morremos por grandes coisas” (Saramago, 1997, p. 103). Ao final desse romance, esse mesmo tema emerge sob o ponto de vista de um personagem cético, o médico, trazendo à baila a ótica de Saramago: “A vida é dos vivos e não dos mortos, que não servem para outra coisa senão para estar mortos e para atropelar os que vivem. Não fazemos mais do que lidar com fantasmas e só não lidamos com esqueletos por repugnância” (Saramago, 1997, p. 253). Assim, vítima da morte do marido, fato que mudará seu destino, do início ao fim da obra, o protagonista Leonor é açoitado pela criada, à semelhança de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, além dos inúmeros preconceitos que sofre por outros personagens.

Em seu segundo romance, *Claraboia*, a morte também está presente, pois há ali muitas mulheres que, viúvas, pobres e sem amparo social, sofrem os percalços de viver neste contexto: a pequena e pobre Lisboa dos anos 1950, pós-guerra. Além disso, nessa mesma obra, a morte insinua-se como personagem mediante o diálogo revelador entre Abel e Silvestre: “Um silêncio pesado, como se a morte tivesse vindo sentar-se entre os dois homens” (Saramago, 2010, p. 218).

Além desses, vários outros romances trazem a morte como elemento figurativizado, como *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. Neste último, além de estar pré-anunciada no título, a morte surge, inclusive, numa noite

de carnaval, o que se assemelha ao modo como ela assume *status* de personagem em *As intermitências da morte*: sob a forma de um esqueleto.

Já em outra fase de sua obra, Saramago justifica que a ideia de escrever o romance *Todos os nomes* surgiu em razão da morte de seu irmão Francisco. Apesar de o escritor ter dois anos quando seu irmão faleceu, tal experiência face à morte fez com que, de algum modo, alguma sombra ou luto permanecesse. Impulsionado também pelo fato de que, ao resgatar o registro de seu irmão, descobriu que nele não havia a data do falecimento, o escritor afirma que “Do ponto de vista burocrático, meu irmão está vivo...” (Saramago, s.d.). Em entrevista, Saramago, ao mencionar tal questão, mais uma vez mostra-nos a sua visão acerca de seu projeto literário:

Realmente, não acredito na vida eterna, embora vá inventando formas de dar-lhe alguma eternidade à vida. [...] Se não fosse essa história do meu irmão, talvez escrevesse um livro chamado Todos os Nomes, mas seria outro totalmente, porque a minha busca dos dados referentes a ele é que me leva, no romance, a dar numa conservatória. [...] Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (Saramago, s.d.).

Com efeito, é pelas teias da linguagem que Saramago travava, em sua rotina de escrever cerca de duas laudas por dia, conforme mencionava em entrevistas, seu constante duelo com a morte. Ele não abria mão da literatura como um recurso peculiar e simbólico para enfrentá-la com refinamento. Se materialmente e sob os desígnios do tempo tudo se desintegra, especialmente o corpo, é a palavra que adquire uma importância singular, pois imprime nas páginas do livro as reminiscências do legado humano que lutam contra o fatalismo do fenecimento.

Nesse sentido, na voz de Saramago, ainda a respeito do romance *Todos os nomes*, na referida entrevista: “Quando invento uma conservatória onde estão todos os nomes e um cemitério onde estarão todos os mortos, no fundo é uma forma de dar eternidade àquilo que não é eterno, ou pelo menos dar-lhe permanência” (Saramago, s.d.). Portanto, ser escritor é entrar em constante duelo com a morte, ensaiando permanentemente a

maneira, ou o silêncio, de se lidar com a “conclusão” — algo, aliás, deixado sempre à deriva nos romances do escritor.

No *Ensaio sobre a cegueira*, as mortes, consecutivas, ganham cada vez mais laivos de violência e tragédia; e em *Caim*, a princípio esta acomete Abel de modo fortuito, mas depois há uma sucessão de mortes executadas por um deus poderoso, vingativo e quase sádico, na perspectiva do narrador. Em *A viagem do elefante*, por sua vez, ao longo da narrativa, acompanhamos a trajetória, passo a passo, de um animal que sai de Lisboa para morrer na Áustria. Seu percurso, enfim, resume-se a uma viagem para a morte; afinal “[...] sempre chegamos ao sítio onde nos esperaram” (Saramago, 2008, p. 7). Assim, como um fio condutor, a morte perpassa toda a vida literária de Saramago, mas encontra especial relevo em um romance de sua fase final: *As intermitências da morte*.

Quanto à fábula desse romance, em síntese, a partir da zero hora do primeiro de janeiro de um ano indeterminado, instaura-se, inusitadamente, algo de natureza fantástica: os personagens começam a não morrer mais: “No dia seguinte, ninguém morreu” (Saramago, 2014, p. 11),³⁰ uma espécie de “greve da morte” (Saramago, 2014, p. 14). A partir daí, todo o país começa a sofrer as consequências de tal feito: as famílias, com seus pacientes terminais; os hospitais, a igreja, a família real, os meios de comunicação, o governo, as funerárias e até os suicidas, enfim, todo um país³¹ tresloucado e a procurar por medidas que resolvam o problema. Em meio ao caos, inicia-se uma arquitetura outra em torno do poder político: alguns setores começam a explorar essa grave situação, por meio de alianças com instâncias superiores do governo, conjectura denominada pelo narrador do romance como “*maphia*”. Quando a “*maphia*” começa a atuar, o primeiro-ministro recebe uma carta em que se anuncia que a partir daquela noite tudo voltaria ao normal, pois a morte emerge como uma personagem e decide parar a tal greve. Às 23 h 55 min cumpre-se a ordem e o presidente das funerárias é a primeira vítima, isto é, sofre

³⁰ Esse mesmo procedimento de abertura do romance é empregado por Saramago em *História do cerco de Lisboa*, no sentido de acrescentar uma negação à verdade histórica e existencialmente sedimentada: neste, “ninguém” morreu nas *Intermitências*; naquela, os cruzados *não* ajudaram o rei português a tomar Lisboa aos muçulmanos.

³¹ O narrador dá algumas pistas acerca desse país, quando afirma ter “mais ou menos dez milhões de habitantes” (Saramago, 2014, p. 119), e que nele não há “mar oceano, [que] banhava outras terras longe” (Saramago, 2014, p. 79). Por esses indícios, deduz-se que seja a Espanha, como também em razão do sistema de governo assemelhar-se àquele narrado na obra.

um infarto do miocárdio: “Morreu com a última badalada da meia-noite” (Saramago, 2014, p. 117).

Após um intervalo de sete meses seguidos de trégua e a partir desse primeiro caso fatal, a personagem morte definitivamente entra em cena e começa a atuar: ceifa a vida de 62.580 pessoas de uma só vez. Contudo, ela passa a empregar a seguinte estratégia: envia à vítima um envelope de cor violeta no qual se delimita quando a pessoa irá morrer, geralmente uns dias depois. Ocorre que uma das cartas é devolvida e isso desperta a curiosidade da morte, fazendo com que ela passe a procurar o destinatário daquele envelope. Nesse momento, a morte realmente surge no romance como personagem a partir das descrições feitas pelo narrador: “[...] sentada em uma cadeira, e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto” (Saramago, 2014, p. 148), utilizando uma gadanha.

Curiosa com o fato de a carta haver retornado ao remetente, a morte então passa a investigar seu destinatário, um solitário violoncelista, a quem a carta deveria ter chegado. Primeiro, de forma invisível, ela o procura e vai à casa dele. Lá, o observa a dormir, recebe a carícia de um cão, mas lhe chama a atenção um caderno aberto sobre uma cadeira no qual se encontrava a *Nona sinfonia de Beethoven* (Saramago, 2014, p. 167). Aquela experiência na casa do homem a toca profundamente. Assim, quando retorna à sua casa, ela altera a data de nascimento do violoncelista para um ano antes. A partir disso, decide seduzi-lo, transforma-se em uma mulher. Primeiro, acompanha-o em um parque; depois, vai ao encontro do músico, com o envelope violeta na bolsa, em um concerto no qual ele se apresentava.

Ao final do espetáculo, ela chega a ele e tenta dialogar, eles travam palavras desencontradas, e saem dali no mesmo táxi. Depois, a morte aluga um quarto de hotel perto da casa dele; o encontra em um parque e, finalmente, vai à casa dele, que a desejava desde que a viu no teatro. Na casa do homem, ela lhe pede que toque uma música. Logo depois os dois ficam juntos, mas assim que ele adormece, ela vai à cozinha, queima o envelope que deveria entregar a ele, volta à cama, sem entender o que ocorrera, e adormece ao lado do homem, ao que o narrador arremata, retomando o início da fábula: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2014, p. 229).

Note-se, portanto, a relação intrínseca entre uma questão essencial e imanente à natureza ontológica, a morte, com outro fato também inerente ao ensaio: a experiência, no caso, o contato da personagem morte com a arte e outras “idiossincrasias” que nos caracterizam como humanos, tornando, assim, a obra literária uma possibilidade de reaver, sob a cristalização das camadas criativas e imaginárias, a complexa relação humana com a morte, como também ampliar a visão sobre a fragmentada e limitada ideia que temos a respeito do que é ser humano, de modo que o leitor possa viver e contemplar as possibilidades humanas (Candido, 2002).

Para Aguilera (2010), no percurso figurativo da personagem morte em *As intermitências da morte*, desponta uma defesa de um ponto de vista cartesiano sobre a morte, porque, embora, pelas vias do fantástico, ela emerja como personagem responsável pela trapaça inicial, qual seja, a suspensão das mortes, ao final há a retomada da ordem natural da vida: “A tese demonstrava-se explicitamente: para viver torna-se imprescindível morrer, a eternidade instauraria um caos inviável” (Aguilera *apud* Saramago, 2010, p. 179).

Embora Saramago já tenha se confrontado com o tema em seus outros romances, neste, entretanto, ele recebe maior relevo justamente por adquirir o *status* de personagem, afinal, o personagem é a figura elementar na composição da obra ficcional, o componente mais ativo e visceral no contexto do romance, além do narrador. Para Antonio Candido, esse, aliás, é um aspecto central na personagem do romance, visto que:

[...] um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser. Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, — certeza interior, bem entendido (Candido, 2002, p. 43).

Sob o prisma da arte, portanto, é possível conjecturar as complexidades humanas, uma vez que, no caso da personagem do romance, esta oferece ao leitor uma visão coerente e unitária acerca de sua composição e das mudanças pelas quais passa nas páginas da literatura, porque nos oferece a possibilidade de mapeá-la mais coerentemente, isto é, “[...] em virtude da

concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (Candido, 2002, p. 35). Logo, o romance nos possibilita, sob as máscaras dos personagens, experiências mais profundas da plenitude da condição humana, em detrimento do conhecimento esparso, fragmentário, cambiante e incompleto que temos dos seres humanos reais, enfim, aspectos intrínsecos à própria existência humana.

Quanto ao nível estrutural desse romance, o aspecto ensaístico apresenta-se de modos distintos, a começar por sua forma: composto por quinze capítulos, primeiro e último atados de forma cíclica pela mesma frase. Geralmente, o narrador emprega um estilo de escrita à semelhança do ensaio no início de cada capítulo, com excertos cujo exercício crítico se faz pelo viés digressivo a respeito de um determinado tema, em conexão com aquilo sobre o qual se versará, ou se narrou. Comumente o excerto é separado por um parágrafo dedicado a alguma questão. Observa-se tal procedimento sobretudo nos capítulos seguintes, nos quais a reflexão crítica recai sobre: (ii) a forma de publicar as mortes nas manchetes dos jornais; (iv) a explicação do narrador quanto à terminologia empregada; (v) a crítica à conjectura política do país, marcada pela corrupção; (vi) a prática do suborno adotada pela “*maphia*”; (viii) a justificativa do narrador acerca dos números empregados na fábula; (ix) a justificativa do narrador acerca dos detalhes da fábula; (x) objeções sobre a carta devolvida; (xi) as representações da morte e sua relação com Deus; (xii) a humilhação/sensibilização da morte frente à música de Sebastian Bach; e (xiii) a justificativa do narrador perante a construção do enredo.

Apesar de verificarmos mais precisamente a posição desse estilo ensaístico nas aberturas dos capítulos arrolados, ao longo deles também há trechos dessa natureza, recurso empregado por Saramago nesse e em outros romances. Contudo, neste, tal procedimento é mais vincado à sua prosa, pois se destaca o pendor ensaístico sob as vias da digressão, de modo a prolongar o plano narratológico do enredo, em detrimento da ausência de ação das personagens, isto é, em razão do vultoso deslocamento digressivo marcado ao longo do texto. Para Arnaut (2008, p. 50), “*As intermitências da morte* permitem-nos verificar, em primeiro lugar, uma substancial simplificação na estrutura da narrativa em concomitância com uma maior obediência à sintaxe e à pontuação tradicionais”. Se, por um lado, o romance apresenta esse enxugamento no plano narrativo, por outro, a tendência ensaística vem à tona em diferentes excertos do romance.

Logo, nota-se que o pendor ensaístico é construído com finalidades específicas, sobretudo do narrador. A fim de comprovar nossa análise, tomemos dois exemplos:

(i) Justificar os fatos sobre os quais discorre e os interligar ao rumo que os personagens do enredo tomarão:

Momentos de fraqueza na vida qualquer um os poderá ter, e, se hoje passámos sem eles, tenhamos-los por certos amanhã. Assim como por detrás da brônzea couraça de Aquiles se viu que pulsava um coração sentimental, bastará que recordemos a dor de cotovelo padecida pelo herói durante dez anos depois de que Agamémnon lhe tivesse roubado a sua bem-amada, a cativa Briseida, e logo aquela terrível cólera que o fez voltar à guerra gritando em voz estentória contra os troianos quando o seu amigo Pátroclo foi morto por Heitor, também na mais impenetrável de todas as armaduras até hoje forjadas e com promessa de que assim irá continuar até à definitiva consumação dos séculos, ao esqueleto da morte nos referimos, há sempre a possibilidade de que um dia venha a insinuar-se na sua medonha carcaça, assim como quem não quer a cousa, um suave acorde de violoncelo, um ingénuo trilo de piano, ou apenas que a visão de um caderno de música aberto sobre uma cadeira te faça lembrar aquilo em que te recusas a pensar, que não havias vivido e que, faças o que fizeres, não poderás viver nunca, salvo se (Saramago, 2014, p. 171).

Primeiramente, o narrador, em primeira pessoa do plural, elabora uma premissa sobre os momentos de fraqueza pelos quais cada um pode passar; em seguida, como exemplo, recorre à mitologia grega, à ira do herói Aquiles, tema da *Ilíada* de Homero, por ter sido obrigado a devolver Briseida a Agamenon, com o propósito de demonstrar que a fraqueza pode atravessar inclusive a resistente armadura dos grandes heróis. Por fim, de forma irônica, compara o bronze da armadura com a carcaça da caveira, a qual também pode ser transpassada pelas emoções, isto é, pelos delicados sons do violoncelo ou do piano, ou somente por ver o caderno de música do violoncelista, de modo a provocar/despertar nela algo ainda não vivido e que nunca o será. Contudo, o narrador finaliza o trecho introduzindo um “salvo se” ao enredo, a fim de retomar a fábula, tomando um novo direcionamento. Portanto, o mecanismo do narrador é pautado pela escolha de uma obra clássica da mitologia grega, que exige do leitor o seu reconhecimento para compreender as intenções explícitas e subliminares do narrador — procedimento, aliás, típico nos ensaios de Montaigne.

(ii) Suspender a continuidade dos fatos narrados, dirigir-se ao leitor, e retificar algum termo empregado na fábula:

Os atores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente retificado. Uma família camponesa pobre, das realmente pobres, nunca chegaria a ser proprietária de uma carroça nem teria posses para sustentar um animal de tanto alimento como é a mula. Tratava-se, sim, de uma família de pequenos agricultores, gente remediada na modéstia do meio em que viviam, pessoas com educação e instrução escolar suficiente para poderem manter entre si diálogos não só gramaticalmente corretos, mas também com aquilo a que, à falta de melhor, alguns costumam chamar conteúdo, outros substância, outros, mais terra-a-terra, miolo. Se assim não fosse, nunca jamais a tia solteira teria sido capaz de pôr de pé aquela tão formosa frase antes comentada. Que dirá a vizinhança quando der porque já não estão aqui aqueles que, sem morrer, à morte estavam. Corrigido a tempo o lapso, posta a verdade no seu lugar, vejamos então o que disse a vizinhança (Saramago, 2014, p. 49).

À primeira vista, o narrador apenas discorre sobre a revisão da expressão “camponeses pobres” por “pequenos agricultores”, atribuindo tal desvio a si próprio e dando ares de modéstia pelo lapso; no entanto, o mote serve de pretexto para a construção psicológica e social desses personagens, acrescentando-lhes um grau de escolaridade que os permita mobilizar um nível de linguagem pertinente às suas ações na narrativa, em se tratando de forma e conteúdo. Note-se, porém, como o narrador, de forma irônica, justifica o porquê da correção: “por respeito à verdade”, estratégia que induz o leitor a crer nos fatos narrados, isto é, na “verdade” defendida e construída pelo narrador, e não meramente em razão da coerência interna da obra.

Ainda no que concerne à análise do nível estrutural, é possível dividir a narrativa em dois planos: antes e depois do momento em que a morte começa a atuar: o sétimo capítulo. Antes dele, quase não há ação; Saramago caminha para uma espécie de “preâmbulo” ao aparecimento da morte, criando uma atmosfera para a sua aparição à medida que traça um percurso ensaístico sinuoso por meio do jogo entre reflexão, ironia e ficção (Barrento,

2010). A partir do sexto capítulo, o romance adquire maior fôlego, pois, se antes ninguém morria, a partir de então a morte passa a agir como personagem, a matar, e o romance também ganha um movimento mais dinâmico ao se centrar na peleja dela com outros personagens, sobretudo com seu antagonista. Cumpre destacar a importância do quinto capítulo, nesse aspecto. Nele, em certa altura, o narrador descortina o modo de tecer os fatos e dá luz à possível saturação do leitor quanto à travessia dessa fase preambular do romance.

Os amantes da concisão, do modo lacónico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a ideia assim tão simples, foi preciso todo este arazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico. A resposta também é simples, e vamos dá-la utilizando um termo actual, moderníssimo, com o qual gostaríamos de ver compensados os arcaísmos com que, na provável opinião de alguns, temos salpicado de mofo este relato, Por mor do background. Dizendo background, toda a gente sabe do que se trata, mas não nos faltariam dúvidas se, em vez de background, tivéssemos chochamente dito plano de fundo, esse aborrecível arcaísmo, ainda por cima pouco fiel à verdade, dado que o background não é apenas o plano de fundo, é toda a inumerável quantidade de planos que obviamente existem entre o sujeito observado e a linha do horizonte. Melhor será então que lhe chamemos enquadramento da questão. Exactamente, enquadramento da questão, e agora que finalmente a temos bem enquadrada, agora sim, chegou a altura de revelar em que consistiu o ardid da máfia [...] (Saramago, 2014, p. 74).

Embora se atenha especificamente a um dado momento da narrativa, o narrador, neste excerto metanarrativo, remete-se diretamente ao leitor com o propósito de justificar o porquê de tal deambulação sobre os fatos narrados. A explicação, então, tergiversa para outra questão, a de como nomear esse *modus operandi* na narrativa, pois chega à óbvia conclusão de que tal procedimento visa ao enquadramento dos fatos. Mas não deixa de ser significativo o reconhecimento do narrador a respeito dos rodeios enxertados na história, bem como a sua preocupação com o leitor, em especial com os lacônicos. Além disso, recorre à ironia quando joga com a linguagem arcaica e a moderna ao formular a frase “Por mor do background”, como também ironiza a si mesmo ao adjetivar como mofados esses caminhos tortuosos.

Com efeito, Saramago, como mencionado anteriormente, por vezes reclamava da dificuldade de ter o que escrever. Muitos leitores criticam os romances pertencentes à fase da pedra, em que redundam tais procedimentos. Além disso, o escritor compõe narrativas que poderiam, se enxutas, enquadrar-se ao gênero “conto”. É o caso, por exemplo, da veemente crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, por Álvaro Cardoso Gomes, referindo-se aos romances da “Trilogia Involuntária”:

[...] infelizmente o enredo é pobre, como consequência o narrador, além de controlar com mão de ferro a consciência dos personagens, chafurda no lugar-comum, perde-se em detalhes absolutamente inúteis e, o pior de tudo, cai no mais deslavado sentimentalismo (Gomes, 2000, p. 8).

Tal crítica severa recaiu sobre Saramago quando do lançamento do romance *A caverna* (2000), sua primeira obra após receber o Nobel de Literatura em 1998. Assim, não se pode deixar de considerar as ansiosas expectativas do público e da crítica em torno da produção póstuma ao Nobel. Contudo, é inegável a redundância do autor em torno de muitos aspectos, embora, a nosso ver, Saramago consiga manter certa qualidade estética, apesar das redundâncias recorrentes nestes romances.

Por outro lado, também é inegável que sua veia ensaística prevaleça em certos capítulos e determinados romances, a partir dos quais pavimenta sua linguagem sob o crivo da subjetividade e, ao mesmo tempo, põe em xeque, inclusive, as tênues fronteiras que demarcam os gêneros literários, considerando-se, por exemplo, o fato de que o ensaio é compreendido como um gênero “não canônico” (Barrento, 2010, p. 24). Apesar disso, a nosso ver, essa veia ensaística do escritor não necessariamente chega ao nível de classificarmos seus romances como um gênero “romance-ensaio”, classificação muitas vezes atribuída a romances como *O homem sem qualidades*, de Musil, como também *Os sertões*, de Euclides da Cunha, ou mesmo aos romances de Virgílio Ferreira, visto que em tais obras há primazia do ensaio em relação à narrativa.

Retomando a estrutura de *As intermitências*, os capítulos centrais, sexto e sétimo, como dissemos, são importantes porque ali o narrador elabora a construção da morte como personagem. Para isso, o narrador confere à água o elemento a partir do qual a morte emerge: “o espírito [...] a pairar sobre as águas” (Saramago, 2014, p. 79). De forma mítica, a

criação dessa personagem inicia-se com o questionamento da própria morte, em forma de espírito, a uma criança, designada no romance como “aprendiz de filósofo” (Saramago, 2010, p. 80), diante de um aquário. Assim, a morte indaga a criança quanto à equivalência da morte em diferentes seres, especificamente na lagarta ou na borboleta: “O bicho-da-seda não morreu, a borboleta é que morrerá, [...] Já o sabia eu antes que tu tivesses nascido, disse o espírito que paira sobre as águas do aquário [...] um nasceu da morte do outro, Chama-se metamorfose” (Saramago, 2010, p. 80). O narrador justifica que a importância da criança, nesse caso, deu-se em razão do diálogo travado por ela com o espírito da morte, à maneira socrática: “fato dialético indispensável desde Sócrates” (Saramago, 2010, p. 83) para se construir a “tese” (Saramago, 2010, p. 82) inicial a respeito da personagem morte: diferenciar a morte humana da morte dos outros seres vivos.

Em suma, o que se observa nessa passagem do romance é a associação de diferentes elementos, calcados na dimensão mítica, que juntos contribuirão para a construção da personagem. Ora, novamente, Saramago recorre ao nível metanarrativo a fim de arrematar o plano da efabulação, lançando mão daquilo que considera chave à essência humana: o diálogo, travado, nesse caso, em discurso direto entre o menino e a morte, como também o necessário questionamento crítico sobre as coisas — o apreço, portanto, à dimensão filosófica. Tal estratégia, a nosso ver, revela um narrador arguto, que delega aos seus personagens certas atitudes para justificar aquilo que se propõe a fazer, construindo e desconstruindo “verdades” por meio do diálogo. Por outro lado, é perceptível o cariz ensaístico quando tais personagens e narrador versam a respeito do tema morte, algo que, como fio condutor, perpassa toda a narrativa, “ensaiando”, portanto, pelas vias da ficção, a questão da morte.

Em um capítulo anterior, por exemplo, o narrador cita, inclusive, Montaigne, numa referência explícita ao ensaio *De como filosofar é aprender a morrer* (Montaigne, 2016, p. 120): Continuar a filosofar, já que nascemos para isso, e ainda que seja sobre o vazio, Para quê, Para quê, não sei, Então porquê, Porque a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, Monsieur de Montaigne já tinha dito que filosofar é aprender a morrer (Saramago, 2010, p. 40).

Essa passagem do romance consiste em uma discussão executada por diferentes representantes da sociedade a respeito da enigmática cessação

do ato de morrer, no início do romance. Ao se questionarem, o filósofo explicará sua visão da morte a partir do modo como Montaigne versa sobre ela no referido ensaio: a incontornável associação existente entre a reflexão e a morte, matéria-prima do ensaio, isto é, a necessidade humana de ensaiar, de se interrogar permanentemente e de se expressar tanto sobre a indubitável morte futura como também sobre as mortes cotidianas, à medida que o tempo passa, dada a nossa precária e fragmentada visão da realidade, nossa humana e permanente condição de seres evanescentes e inconclusos (Freire, 2011), entre outros fatores.

Ademais, na perspectiva de Montaigne, ao nos interrogarmos constantemente sobre a morte, visando a uma consciente preparação para esse ato inalienável por meio da filosofia, interessa, entretanto, o fato de que tal processo conduz à liberdade, pois este exercício permanente requer sabedoria, isto é, um ensaio mais iluminado da vida que, por ser mais livre e manifesto, em contrapartida pode promover o equilíbrio, ao contrário de uma perspectiva apenas contemplativa ou melancólica sobre a morte.

Em outro ensaio sobre a questão da morte, *De como julgar a morte*, Montaigne alerta a respeito do hedonismo como agente nocivo à visão de morte na qual ele acreditava, posto que “[...] damos excessiva importância a nós mesmos; é como se tudo sofresse, de algum modo, com o nosso desaparecimento, e se apiedasse de nós, pois nossa visão perturbada faz-nos ver as coisas diferentes do que realmente são” (Montaigne, 2016, p. 590). Exatamente por esse hedonismo, Montaigne alerta que a cegueira em relação à morte leva-nos a pensar que conosco tal fato não ocorrerá tão cedo. Talvez, como se verificou que Saramago leu o filósofo francês, o escritor português questiona essa questão de Montaigne por meio da escrita de seu romance, uma história na qual a própria morte emerge, soberana e ensimesmada, como personagem a confrontar os humanos exatamente quanto àquilo a que muitas vezes não dão importância, muito embora tenham a certeza de que o enfrentarão: o ato de morrer. Entretanto, lança mão da paródia como recurso expressivo detentor do cariz humorístico a fim de ridicularizar, pelas vias da ficção, algo inerente, mas desconcertante, relacionado à natureza humana.

Cumpramos observar que é exatamente a literatura o lugar em que as mãos de Saramago, embebidas pela filosofia, pelo ensaio, tecem um projeto que aponta para esta tese: a literatura como “lugar” possível e incondicional para que se efetive a necessidade humana de se expressar simbolicamente,

seja sobre aquilo que se julga racional, seja sobre o que não se consegue explicar. O ensaio, do qual os de Montaigne são exemplares, ocupa o lugar fronteiriço entre a filosofia e a literatura, e pode, por essa razão, ser o ponto axial e de partida para o aprimoramento e para o desenvolvimento dessas duas vertentes expressivas. Saramago encontra na literatura o seu lócus de criação, valendo-se do ensaio como mecanismo indissociável à sua prosa para justamente compor, a seu modo, um projeto literário *sui generis*.

Retomando aquelas ideias de Montaigne sobre a morte, dispostas acima e no ensaio *De como filosofar é aprender a viver*, vale frisar que elas não são concepções originais do filósofo francês, mas sim calcadas em determinada tradição filosófica. Assim, Montaigne cita que tal frase remete a Cícero, mas sinaliza em nota que tal pensamento está fundamentado em Sócrates e Platão. Logo, o que o filósofo faz, com efeito, é reinventá-las e reescrevê-las à luz de suas próprias convicções, seu modo de operacionalizá-las nos horizontes ensaísticos de sua produção intelectual, pois é patente afirmar que a morte, como tema, por ser algo de que o homem necessita discorrer/nomear, mas pouco explica, produziu e produz constantemente inúmeras manifestações culturais, encontrando na literatura uma dessas manifestações centrais para registrar o exercício crítico e o jogo lúdico em torno desse mistério humano.

Voltando à cena do romance, na qual inclusive o filósofo e outros profissionais encontram-se perdidos frente à insólita cessação de mortes, mais uma vez Saramago parodia o texto filosófico e seus respectivos autores, ao inverter a natural perspectiva sobre a morte, encontrando no elemento fantástico e na ironia as artimanhas certeiras para essa inversão. Em Saramago, aliás, essa operação pelas teias da linguagem não é única: em *A caverna*, por exemplo, valendo-se da alegoria, Saramago ironiza e “arruína” o mito platônico do filósofo grego quando o retoma nesse romance representativo do contexto contemporâneo, especialmente na cena em que o personagem Cipriano Algor, o oleiro filósofo de *A caverna*, depara-se com a própria caverna de Platão descoberta nas camadas subterrâneas de um moderno *shopping center*. Essas ruínas encontradas por ele representam não só o legado de um tempo passado, mas, ironicamente, o da realidade do homem contemporâneo. Logo, o que jaz em ruínas não apenas foi, mas é o contexto contemporâneo, e desse modo o romance abarca a ruína alegórica.

Tem-se, portanto, em *A caverna*, a alegoria platônica sepultada no subsolo do centro comercial, de modo a representar parodicamente o que poderia ter sido, no platônico ponto de vista do filósofo grego, algo contrário ao presente: a república ideal governada pelos filósofos no pleno mundo das essências.

As intermitências, nesse sentido, nos planos macro e micronarrativos, também opera pelas vias do paródico, de modo a dessacralizar o texto clássico, ao retomar a tradição clássica filosófica acerca do pensamento hegemônico marcada pela frase, citada por Saramago, que aponta explicitamente para o texto de Montaigne, *Que filosofar é aprender a morrer*, porque subverte e ridiculariza não só o pensamento anterior como inclusive o próprio personagem filósofo, ainda que secundário, logo nas primeiras páginas do romance em apreço.

Ao demonstrar que tais profissionais, embora especialistas, não sabiam como resolver o problema da ausência de morte, a inversão paródica se concretiza quando, em seguida, o narrador afirma que:

Mesmo não sendo filósofos, ao menos no sentido mais comum do termo, alguns haviam conseguido aprender o caminho. Paradoxalmente não tanto a aprender a morrer eles próprios, porque ainda não lhes teria chegado o tempo, mas a enganar a morte de outros, ajudando-a. O expediente utilizado, como não tardará a ver-se, foi uma manifestação da inesgotável capacidade inventiva da espécie humana (Montaigne, 2014, p. 40).

Assim, o narrador opera essa inversão na esteira da ironia, deslocando tal capacidade, a de contornar a situação, que os filósofos e os demais profissionais supostamente deveriam ter, para pessoas comuns, uma pessoa idosa e uma criança, pertencentes a uma família de “camponeses pobres” (Saramago, 2014, p. 41), ou melhor, “camponeses agricultores” (Saramago, 2014, p. 49), como retifica o próprio narrador no capítulo seguinte.

Da forma como tal família lida com as mortes de uma criança e de um idoso, Saramago ressalta aqueles que, sob o ponto de vista do narrador, conseguem operacionalizar a morte, no sentido de aceitá-la, enfrentá-la com mais dignidade. Isso porque a criança e o velho, embora estejam à beira da morte, por razões distintas, encontram-se “em estado de morte suspensa [...] de morte parada” (Saramago, 2014, p. 41), pois tanto os médicos quanto um padre afirmaram não haver mais solução para curá-

los. Em razão disso, o mais velho decide resolver a situação da seguinte forma: “quero morrer” (Saramago, 2014, p. 43), diz à família, e pede para levá-lo ao outro lado da fronteira, pois naquele país tudo transcorria normalmente, as pessoas continuavam a morrer. Além disso, “Como está escrito que não se pode ter tudo na vida, o corajoso velho deixará em seu lugar nada mais que uma família pobre e honesta que certamente não se esquecerá de lhe honrar a memória” (Saramago, 2014, p. 42).

Com esse ímpeto, os dois são levados ao outro país, por alguns familiares, carregados por uma mula. Ao atravessarem a fronteira, enterram-nos juntos próximo a uma árvore, numa posição bela e digna de apreço:

Unindo as forças, o homem e as duas mulheres, ele dentro da cova, elas fora, uma de cada lado, fizeram descer devagar o corpo do velho, elas sustentando-o pelos braços abertos em cruz, ele amparando-o até que tocou o fundo. As mulheres não paravam de chorar, o homem tinha os olhos secos, mas todo ele tremia, como se estivesse atacado de sezões. Ainda faltava o pior. Entre lágrimas e gemidos, o menino foi descido, arrumado ao lado do avô, mas ali não estava bem, um vultozinho pequeno, insignificante, uma vida sem importância, deixado à parte como se não pertencesse à família. Então o homem curvou-se, tomou a criança do chão, deitou-a de bruços sobre o peito do avô, depois os braços deste foram cruzados sobre o corpinho minúsculo, agora sim, já estão acomodados, preparados para o seu descanso, podemos começar a lançar-lhes a terra para cima, com jeito, pouco a pouco, para que ainda possam olhar-nos por algum tempo mais, para que possam despedir-se de nós, ouçamos o que estão dizendo, adeus minhas filhas, adeus meu genro, adeus meus tios, adeus minha mãe (Saramago, 2014, p. 47).

É pelas vias das ações humanas, sejam elas adversas ou não, que Saramago evoca e ilustra nesse texto e no conjunto de sua obra o modo pelo qual o ser humano tem a possibilidade de rever constantemente sua própria condição. Assim, nota-se nesse excerto que o tratamento conferido à morte é cabal para nos ressignificarmos diante das mais variadas formas de opressão ou azares por que passamos: a dignidade da pessoa humana mediante a forma como é tratada em sua morte é um desses exemplos literários. Sob a ótica de Montaigne, “Provar a morte e saboreá-la é muito mais do que a não rezear” (Montaigne, 2016, p. 593). Logo, a literatura, desse modo, possibilita-nos o ensaio lúdico de que o

homem necessita, de forma a examinar, experienciar e pôr à prova o que se pensa ou se acredita sobre a morte.

Dessa maneira, tecendo histórias paralelas relacionadas ao tema central do romance, o narrador vai construindo um romance crivado de experiências condicionadas à morte, e de tal modo questionando o “direito” à morte. A partir do momento em que a morte, como personagem, começa a atuar por meio das cartas enviadas às suas prováveis vítimas, avisando-lhes que brevemente elas morrerão, constata-se o mesmo procedimento usado em *Claraboia* quanto ao uso desse gênero a fim de instaurar conflitos ou mesmo o terror.

Desde *Claraboia*, Saramago já ensaia o recurso à intertextualidade como condição *sine qua non* para operar no discurso narrativo outras possibilidades que apontam para caminhos reflexivos a partir do discurso literário, como a leitura que pode ser estabelecida entre o texto bíblico, a crucificação de Jesus Cristo e o enterro dos dois personagens anteriormente mencionados, conectando ambos os textos pelo símbolo cristão: a cruz de Cristo e os braços em cruz da criança.

Assim, pelas malhas da intertextualidade, a partir de *Claraboia*, Saramago aprimora e faz uso permanente como *modus operandi* de seu tecido literário, o qual aponta constantemente para outras obras, sejam literárias, sejam pertencentes a outras esferas artísticas, como a pintura e a escultura, sejam próprias de outras realidades, como se demonstrou anteriormente ao se estabelecer as conexões com o filósofo Montaigne, de modo a sugerir ao leitor, bem como aos personagens e ao próprio narrador, os inúmeros caminhos de que dispõe sua matéria literária, sobretudo a partir dos polos de conflito nela tecidos quando está entrelaçada explícita ou implicitamente com textos de outras esferas, levando-os ao questionamento da realidade, sobretudo no sentido ensaístico do qual aqui nos valem, a partir da matéria ficcional.

Aliás, esse *apontar para* pode ser interpretado também como uma busca incessante do próprio autor, da literatura, enfim, pelo diálogo permanente com o outro, como recurso inerente à questão humana. Desse modo, para Gomes (2016, p. 22-23):

Saramago, então, a partir da intertextualidade, como busca do outro, com a tradição literária, bifurcaria seu texto em múltiplos caminhos, possibilidades de interpretação da vida e da arte, e, assim, refletiria sobre sua representação da realidade, biográfica, e contextual, portuguesa, em direção à condição geral, humana.

Nesse sentido, nas *Intermitências*, o escritor irá lançar mão de inúmeros recursos intertextuais que problematizam a condução do enredo, conferindo-lhe significações outras. Tal processo é operado, por exemplo, desde o uso de pequenos textos oriundos do senso comum, como é o caso dos ditados populares, a textos maiores, como a fábula a seguir. Vejamos:

Nesta altura alguém escreveu um artigo a reclamar que o debate regressasse à questão que lhe havia dado origem, ou seja, se sim ou não a morte era uma ou várias, se era singular, morte, ou plural, mortes, e, aproveitando que estou com a mão na pluma, denunciar que a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer, por isso se pôs, como é seu costume, a encanar a perna à rã, a dar uma no cravo e outra na ferradura. A primeira destas expressões populares causou perplexidade entre os jornalistas, que nunca tal tinham lido ou ouvido em toda a sua vida (Saramago, 2014, p. 85).

Pinçado da sabedoria popular, o ditado serve de mote para o narrador criticar a postura da Igreja diante dos fatos, bem como ridicularizar os jornalistas, pois eles primeiro tentam ir ao dicionário saber o significado da frase e depois se deparam com as três palavras separadas, obviamente. Logo, são obrigados a perguntar ao “[...] velho porteiro que viera da província há muitos anos e de quem todos se riam porque, depois de tanto tempo a viver na cidade, ainda falava como se estivesse à lareira a contar histórias aos netos” (Saramago, 2014, p. 85). Assim, Saramago novamente inverte os papéis dos valores socialmente estabelecidos, enaltecendo a sabedoria popular, ao passo que ridiculariza o saber dos letrados, bem como o poder religioso. Com efeito, sua visão ideológica acerca da Igreja Católica, sobretudo seu ceticismo, é muito bem assinalada dentro e fora de seus romances, conforme declara em *José e Pilar*:

Alma? Vida eterna? Não brinque, pá, não brinquem conosco, não abusem da nossa credulidade, não abusem sobretudo dos nossos medos, porque efetivamente a morte assusta, mas não nos prometam nada que não nos possam dar. E como efetivamente não nos podem dar nem a vida eterna nem o paraíso, nem isto nem aquilo, não nos prometam porque não vale a pena... é falso (Mendes, 2012, p. 177).

Portanto, o recurso à intertextualidade está frequentemente voltado à crítica irônica, tecida sob as ardilosas mãos do narrador do romance, por meio do qual Saramago salienta sua visão de mundo, sua posição frente a qualquer instância por ele apreciada. Logo à frente, no contexto

do romance em apreço, o narrador arremata: “[...] não teve outro recurso a igreja que regressar à cansada missanga dos seus rosários e continuar à espera da consumação dos tempos” (Saramago, 2014, p. 87).

Apenas mais um exemplo dessa natureza, o recurso intertextual, dada sua representatividade no contexto do romance, é a menção do narrador à “fábula mil vezes narrada da tigela de madeira” (Saramago, 2014, p. 88). Dessa vez, a fábula toda é transcrita no interior do romance, em quase duas páginas, a fim de elucidar as condições com que os mais velhos eram tratados quando estavam à beira da morte, pois, sob a ótica do narrador, tratar dignamente os mais velhos e os enfermos representa “um dos deveres essenciais de qualquer sociedade civilizada” (Saramago, 2014, p. 87). Assim, novamente o projeto do autor se volta à valorização da criança, personagem central e clarividente da fábula, como também aos idosos, enfermos e ao conhecimento popular.

Desse modo, o conjunto de fios que ligam o texto de Saramago a outros textos, exigindo um leitor atento, compõe uma espécie de mosaico, por vezes labiríntico, na busca incessante da confluência com outros discursos, num movimento ensaístico de estímulo constante ao pensamento, à busca, à intenção de ir sempre além, de marcar posições ou insinuá-las (Barrento, 2010), provocando, na malha do texto, poros que se dilatam, ora mais, ora menos, e nos remetem a outros textos, invertendo valores preestabelecidos, repensando concepções hegemônicas.

É o que assinala Arnaut (2008, p. 51) a exemplo do romance *Memorial do convento*:

[...] sempre, um autor ideologicamente empenhado que, em situação alguma, deixa de aceitar que “a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temo outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como a música de Domenico Scarlatti”.

Neste caso, a verdade, transformada alegoricamente em personagem, é comparada à música quanto ao seu possante poder de desestabilizar paradigmas. Trata-se, portanto, como temos demonstrado, de pôr em xeque a condição humana a partir das diferentes possibilidades de contrastes com ela mesma, fazendo da experiência, pelas malhas da narrativa, um mecanismo crucial para se provocar tais efeitos de sentido.

Para Lukács (1975), o ensaísta é uma variedade do pensador, algo que Adorno (2003) pondera ao situar o ensaísta ao nível do investigador. Isso porque, na visão de ambos, o ensaísta está sempre a esquadrihar algum tipo de verdade a partir da análise de um objeto, num jogo permanente e por vezes paradoxal, sem, contudo, chegar ao nível do dogmático (Lukács, 1975; Adorno, 2003).

Nesta perspectiva, vemos em Saramago essas mesmas forças de tensão operadas frequentemente. Para finalizar nossa análise do romance em apreço, vemos mais uma vez tais procedimentos pelas vias ensaísticas da experimentação frente à verdade/fatalidade: nos momentos finais de *As intermitências*, quando a morte se depara, mais de uma vez, com algo ao nível do refinamento da produção artística: a música clássica; e, por outro lado, quando se apaixona pelo músico. Na voz do narrador: “[n]as altas estantes de livros [...] a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia, que hoje é a ciência dos acordes depois de ter sido a filha de ares e Afrodite” (Saramago, 2014, p. 164).

Tem-se então, entrelaçados, a sensibilidade estética e o amor, mas, apesar de estarem configurados em um mundo distópico, apresentam as duas características acima como aposta utópica nos romances em apreço, isto é, como uma espécie de antídoto ao caos que circunda, exterior e interiormente, o homem contemporâneo, bem como ao egoísmo frequentemente denunciado por Saramago, como o ilustra por meio do personagem Abel de *Claraboia*, e o violoncelista de *As intermitências da morte*: ambos personagens solteiros e inicialmente dispersos no jogo da vida.

A experiência por meio da arte e do amor, portanto, representa, por este prisma, sobretudo, as vias de acesso ao reordenamento humano: modo operante de Saramago de fazer com que o homem “ensaie” permanentemente a sua existência. No que concerne ao amor, por exemplo, é o que se verifica ao final dos romances *Claraboia* e *As intermitências da morte*: no primeiro, o sapateiro filósofo defende vigorosamente o amor, mas “um amor lúcido e ativo” (Saramago, 2011, p. 392); já no segundo, após ser fisgada pela música, a morte diz categoricamente ao músico: “não tenho ideia nenhuma de quem és, mas isso não conta, o que importa é que gostemos um do outro” (Saramago, 2014, p. 224).

É recorrente, aliás, a relação de Saramago com a música, pois ao longo de seu projeto literário, ela sempre está presente, operando diversas funções. Como citamos anteriormente, já em *Claraboia*, “A música, com o seu poder

hipnótico, levantava alçapões no espírito das mulheres” (Saramago, 2011, p. 45). Tais alçapões, no entanto, perduram ao longo da obra de Saramago, de modo a provocar questionamentos acerca do que é ser humano.

Essa experiência, em *As intermitências da morte*, é axial. Flagramos a seguir dois momentos nos quais se verifica a superioridade conferida à música: primeiro, na casa do violoncelista: “[...] foi então que te ajoelhaste diante da suíte número seis para violoncelo de Johann Sebastian Bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo” (Saramago, 2014, p. 172). Segundo, quando a morte, ao final do romance, passa a noite com o violoncelista e queima a carta a ele destinada, volta à cama ao lado dele, entregando-se ao sono e, ao mesmo tempo, incorporando a morte à vida, deslocando o ponto final dessa história para além, isto é, conduzindo o desfecho ao início do romance ao unir as duas pontas desse novelo com a mesma frase: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2014, p. 229).

Assim, pela experiência, do plano metafísico desloca-se ao nível existencial: jogo sarcástico e irônico de sobrepor a humanidade à transcendência, apostando, portanto, no processo de humanização pelas trilhas do simbólico, especialmente pela via do lirismo, dado o caráter oscilante da condição humana, isto é, as intermitências por que se passa. Desse modo, e sob a ótica do ensaio, trata-se da busca do presente pelo ausente (Barrento, 2010). Tal como a natureza do ensaio, os personagens de Saramago traduzem paradoxalmente ritmos frequentes de significações estáveis e instáveis, pois constituem-se por marcas subjetivas inconfundíveis.

Se para Montaigne “Tudo podemos simular, menos a morte” (Montaigne, 2016, p. 118), em Saramago, ao contrário, sob as malhas da ficção, é possível consolidar um projeto literário centrado na essência humana e suas múltiplas possibilidades: o ensaio é testemunha desse impulso elementar, de modo a assegurar a unidade de toda a sua obra. Logo, o ensaio registra essas possibilidades humanas, por meio de personagens construídos sob a máscara explícita do depoimento, portadora dos sinais que assinalam a natureza humana, suas ações, contradições, misérias e riquezas, sentimentos e desejos, enfim, seu permanente e instável ensaio, que se espraia e tingem diferentes matizes sobre o que é ser humano. Ao ensaio, esse permanente e instável ensaiar, assim, confere-se vida, cor e dimensão.

SARAMAGO, ENSAIO E ROMANCE: O ENSAÍSMO PERMANENTE

“Ser imortal é nascer, absolutamente, de novo; a obra a fazer é mediadora dessa imortalidade” (Roland Barthes).

N o decurso deste livro, objetivamos demonstrar as projeções ensaísticas que Saramago confere ao seu romance e as reverberações daí decorrentes. Nesse ímpeto, primeiramente fizemos uma revisão bibliográfica centrada na questão do ensaio, a fim de verificar e entender as principais fontes das quais pudemos nos valer para embasar teoricamente nossas análises. Neste percurso inicial, priorizamos a obra *Ensaíos*, de Michel de Montaigne, em razão da representatividade que esse filósofo francês denota no rol da filosofia, como também por ser a matriz essencial daquilo que se conceituou, a partir dele, como ensaio.

Neste caminho pela obra de Montaigne, sobressaiu-se, dentre outros aspectos inerentes ao ensaio, o fato de que esse domínio discursivo está essencialmente calcado no exercício crítico acerca de um determinado objeto, de modo a verificar, sobretudo, as múltiplas possibilidades interpretativas, vicissitudes e o grau de instabilidade que um determinado objeto permite.

Logo, enquanto gênero que possibilita a revelação da transição do objeto, podemos verificar esse aspecto em Saramago a partir da leitura transversal de sua obra no domínio de seus romances, sobretudo nos capítulos deste livro, onde nos concentramos na análise, transversal, das reverberações do ensaio ao longo de suas obras.

Nesta análise, verificou-se que, nutrido por bases bibliográficas cruciais acerca do ensaio, desde o início de sua carreira Saramago já desponta como romancista possuidor de uma linguagem simbólica crivada de elementos inerentes ao ensaio, isto é, seus romances já atestam uma construção lúdica da linguagem em torno do exercício crítico a que o ser humano é submetido, registrando as singularidades e possibilidades que marcam essas transições, aspecto essencialmente presente nos personagens.

Outro aspecto observado em Saramago, ligado a Montaigne e ao modo de elaborar os seus ensaios, reside na forma ensaística: não se enquadrar rigorosamente em uma determinada forma, mas valer-se de uma certa liberdade formal que lhe confere, por isso mesmo, mais autonomia e criatividade, bem como maior flexibilidade para se imiscuir em outras formas pertinentes à esfera da filosofia e da literatura.

Nota-se esse aspecto, em primeiro lugar, nos títulos de que o escritor se vale para nomear seus romances, como é exemplo seu terceiro romance, o qual recebeu inicialmente o subtítulo de “ensaio de romance”, como também em vários outros que sinalizam, desde o título, a hibridez de gêneros com que o autor joga na composição de seus romances. Assim, se em *Claraboia* Saramago se apresenta como um escritor preso às malhas de uma forma de romance muito conservadora, obedecendo, por exemplo, às regras próprias do uso dos sinais de pontuação em português e da paragrafação tradicional, pouco a pouco, mas sobretudo depois de *Levantado do chão*, o escritor inaugura uma forma peculiar de romance: um espaço transfronteiriço que, apesar de ter como eixo estruturante a forma do romance, amalgama componentes de outros domínios discursivos, como é o caso do ensaio, caracterizando-se assim como uma linguagem sintetizadora das ações humanas. Ao entrelaçar romance e ensaio, esse fluxo contínuo das possibilidades, contradições e oscilações representativas do universo humano se torna, a nosso ver, ainda mais expressivo. Não à toa, tal guinada no estilo coincide com a guinada profissional de Saramago, quando ele decide dedicar-se à escrita certamente, como também a marcante experiência vivida na freguesia de Lavre, Alentejo, Portugal, quando foi fazer uma investigação jornalística sobre a questão da reforma agrária.

Outro aspecto relativo ao ensaio de Montaigne é o uso da primeira pessoa como marca explícita da subjetividade daquele que escreve e narra, ou, para citar o pensador francês, o ensaio como “pintura de si”. Em Saramago, podemos observar a intensa relação que há entre o narrador, personagens e o escritor, conforme o próprio Saramago defendia veementemente. No conjunto de suas obras, é inegável a força dessa relação: apontamos, assim, alguns procedimentos de que Saramago dispõe que sinalizam para essa perspectiva, tais como: suas posições ideológicas, implícitas e explícitas, dentro e fora de seus romances, o uso da ironia, de metáforas e alegorias, como também do discurso paródico enquanto recursos expressivos continuamente usados, do início ao fim de sua trajetória romanesca.

Enfim, procurou-se demonstrar que esses elementos maximizam a dimensão simbólica da linguagem do Prêmio Nobel, suas inúmeras possibilidades, mas principalmente se convergem em obras literárias que são detentoras de desconstrução de verdades preestabelecidas, questionam valores morais, desnudam verdades hegemônicas e históricas. Enfim, Saramago encontra no romance um espaço específico para, também, romper paradigmas e expressar a sua visão de mundo, especialmente no sentido de propor ao leitor uma experiência ímpar acerca da humanização e da desumanização relacionadas à contemporaneidade.

Ainda no que concerne ao primeiro capítulo, além de Montaigne, nosso percurso pelas teorias de Adorno (2003), Bense (2014) e Lukács (1975) nos permitiu não apenas maximizar as definições sobre o ensaio, como também fornecer as bases teóricas prioritárias para aplicá-las ao romance de Saramago, pois são autores impelidos por uma visão de ensaio que extrapola os limites formais que o constitui apenas como um gênero textual. Assim, o prisma através do qual tais autores concebem o ensaio está calcado na esfera da modernidade, sobretudo porque o alcance desse gênero visa ao exercício contínuo das linhas críticas do pensamento, contrárias ao pensamento sistemático e dogmático.

Por esse ângulo, procuramos apontar, nos romances de Saramago, as marcas ensaísticas operadas no plano narrativo, especialmente nas camadas figurativas do texto, a fim de pôr à vista os nós que Saramago forja quando entrelaça ensaio e romance. Assim, no que tange ao primeiro, Lukács (1975), tal qual Saramago, as homologias entre o ensaio e o romance de Saramago notam-se quanto à liberdade formal, mais livre e multifacetada, mencionada acima, à dimensão artística em razão da ênfase dada ao

plano da forma, ainda que este aspecto não se evidencie apenas no ensaio, como o contesta Adorno (2003); e, finalmente, por expressar, de modo provisório, a dinâmica da vida representada na linguagem literária.

Nosso segundo suporte teórico situado na esteira da modernidade foi Max Bense. Para ele, um dos componentes centrais do ensaio literário é a reflexão digressiva. Assim, procuramos demonstrar de que modo esse recurso expressivo está mormente presente nos romances de Saramago desde *Claraboia*. Em seus romances, nota-se um constante exercício crítico voltado a várias direções, mas especialmente aos personagens e às suas representações ao longo do enredo, bem como ao próprio fazer literário quando, pela via da metalinguagem, desnuda o fazimento da própria obra, como também, sob a ótica do narrador, quando ideologicamente questiona, polemiza e constrói e desconstrói juízos críticos de diferentes naturezas. Logo, sob esse ponto de vista, os romances de Saramago encontram na literatura uma forma específica de juízo crítico, similar à força possante e oscilante do pensamento humano, que conduz, de modo criativo e pelas janelas da ficção, ao permanente repensar sobre a nossa condição e realidade humanas. Além disso, fornece ainda, pelos domínios do juízo crítico em devir, a probabilidade da busca por uma liberdade mais plena, detonadora das molduras que enquadram e engessam o pensamento dogmático (Bense, 2014).

Já Adorno (2003), por seu turno, nos forneceu a sustentação teórica essencial para verificar em Saramago a potencialidade, operada em sua linguagem, quanto à ruptura com os discursos autoritários construídos e desconstruídos ao longo de suas narrativas. Procuramos demonstrar exemplos nos quais narrador e personagens têm, ou não, a possibilidade de desestabilizar as forças motrizes dos discursos dogmático e opressivo.

Se em *Claraboia* tais forças se apresentam dispersas sob a densa e espessa neblina do salazarismo que pairava sobre a Lisboa dos anos 1950, de modo a obscurecer e aprisionar as condições de vida de seus personagens, em *As intermitências da morte*, por sua vez, as forças do discurso dogmático estão representadas tanto pela alegoria da morte quanto por outros personagens que figurativizam a opressão. Aliás, no plano da forma desses romances, o fato de eles apresentarem desfechos que, paradoxalmente, estão inconclusos, isto é, abertos ou entrelaçados ao início da narrativa, são marcas típicas da construção romanesca de Saramago, como também são procedimentos elementares do texto ensaístico conceituados sob a perspectiva de Adorno.

Mas um dos aspectos mais relevantes que Adorno conceitualmente defende e que, em nossas análises, procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, está associado ao fato de o ensaio ser detentor de uma “forma crítica par excellence [...] o ensaio é a crítica da ideologia” (Adorno, 2003, p. 39). Neste aspecto, o romance de Saramago, por conferir forma e significado àquilo que é narrado, como toda obra artística dessa natureza, possui uma acentuada disposição crítica, exigindo do leitor atenção e reflexão, quando movido pelo desejo incansável relativo ao sentido da vida, de tudo aquilo que compreende a vasta dimensão do que é ser humano.

Nesse ímpeto, procuramos demonstrar o pendor ensaístico de Saramago presente desde seu segundo romance, *Claraboia*, enquanto componente já preponderante, mas que ao longo de sua obra irá se aprofundar em sua linguagem, na medida em que se aprofunda com rigor o uso dos elementos artísticos de que se vale nas demais obras literárias. Contudo, vimos que *Claraboia* se configura como uma matriz ensaística de Saramago em síntese, pelo uso da intertextualidade, pelo modo de construção de personagens à guisa permanente da experimentação, pela intensa força crítica oriunda da voz do narrador, mas especialmente durante os diálogos travados entre os personagens acerca da natureza humana, da razão de ser, como um jogo teatral operado por um narrador ainda muito impelido a situar-se à face externa do ser humano, isto é, um narrador que usa, sobretudo, o recurso do *travelling* para contar a história e, por isso, apenas ensaia um mergulho mais profundo no universo interior de cada personagem e nas relações humanas imbricadas sob a ótica do diálogo enquanto motor decisivo de conflitos e superações em diversos níveis.

Já nas análises sobre o romance *As intermitências da morte*, vimos o quanto Saramago imerge pelas camadas figurativas do texto, muito diferente de *Claraboia*, fazendo uso mais elaborado da alegoria e da ironia, bem como da intertextualidade como eixos nucleares de sua prosa. Assim, tais expedientes permitem a Saramago, no caso da ironia, a constante revisão do passado sob a ótica do presente, muitas vezes culminada no sarcástico exercício paródico, pondo em confronto a história e o presente. Desse modo, quando em *As intermitências da morte* Saramago inverte a óbvia perspectiva que se tem sobre a vida ao propor uma experiência estética calcada na inexistência da morte, nos propõe uma revisão dos valores e do conhecimento historicamente sedimentados, apostando na experiência artística, a exemplo da música, e no amor, forças motrizes do

reordenamento do caos interior e exterior humanos, ou seja, vias pelas quais o ser humano pode encontrar neste romance um exemplo do constante ensaio acerca de nossa condição humana.

No tocante à intertextualidade, ainda que se configure como procedimento inerente e comum a toda obra literária, dado o seu teor dialógico, podemos verificar que nos ensaios de Montaigne tal recurso visa à sustentação daquilo sobre o qual se discorre. Já em Saramago, o exercício intertextual se apresenta desde *Claraboia*, quando os personagens, por exemplo, são construídos à base de referências explícitas a outros textos. Entretanto, à medida que aprimora o uso desse recurso de linguagem, verificou-se uma gama de possibilidades de que a intertextualidade dispõe, mas, sobretudo, sob a ótica do pós-moderno, a revisão do passado sob um contexto diverso (Hutcheon, 1991), enquanto sinal de agravamento da crise ontológica do ser humano: marcas de um sujeito multifacetado e dialógico, submetido a uma infinidade de informações a todo instante.

Neste contexto, assim como o ensaio, sob a ótica de Adorno (2003), almeja encontrar unidades sob uma realidade fraturada, em vez de aplainá-la, o recurso intertextual em Saramago, além de maximizar as possibilidades de leitura de seu texto, permite também apontar para caminhos reflexivos a partir de sua linguagem literária, porque ao apontar para outros textos, requer do leitor um movimento para dentro de si mesmo, em direção à constante revisão da condição humana.

Assim, o projeto literário de Saramago está centrado em uma linguagem detentora de profícuo calibre ensaístico, aspecto que faz desse escritor um ensaísta mascarado de romancista, ou um ensaísta convertido em romancista. Contudo, a leitura que fizemos da ressonância do ensaio em seus romances, ao longo de nossas análises, é a de que o uso do ensaio, nesse caso, cumpre, sobretudo, uma função expressivamente crítica à natureza humana, de modo a pôr o homem em constante juízo crítico sobre a existência e suas múltiplas possibilidades, sob o crivo da palavra, num ensaísmo pleno e permanente.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Nomes e temas da filosofia contemporânea**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGUIAR e SILVA, V. M. de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2007.

AGUILERA, F. G. Apontamentos para uma leitura de A estátua e a pedra. Da História ao desassossego contemporâneo. *In: Blimunda*, n. 12, maio, 2013, p. 45-58.

AGUILERA, F. G. **José Saramago nas suas palavras**. Alfragide, Portugal, 2010.

AGUILERA, F. G. **José Saramago**: a consistência dos sonhos. Cronobiografia. Lisboa: Caminho, 2008.

AIRA, C. **O ensaio e seu tema**. *In: Pequeno manual de procedimentos*. Tradução de Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007, p. 55-92.

ALENCAR-JÚNIOR, L. Saramago: um autorretrato da escrita. **Revista de Letras**. Fortaleza, v. 1/2, n. 22, p. 81-85, 2000.

AMARAL, A. A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006.

ARANDA, O. **Aprende, aprende o meu corpo**. Sobre o amor na obra de José Saramago. Tradução de António Costa Santos Lisboa. Fundação José Saramago, 2015.

ARIAS, J. **José Saramago: o amor possível** [entrevista a] Juan Arias. Tradução de R. P. Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARNAUT, A. P. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

AUERBACH, E. O escritor Montaigne. *In: MONTAIGNE, Michel de. Os ensaios*: uma seleção. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9-30.

AUGUSTO, C. F. **A Revolução Portuguesa**. São Paulo: Unesp, 2011. Coleção Revoluções do século 20.

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François de Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. Brasília; São Paulo: Hucitec/EdUNB, 2008.
- BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988 [1929], p. 113.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2016.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1998.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARBOSA, J. A. “Convite à controvérsia”. In: **Opus 60**: ensaios de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BARBOSA, J. A. “Pequenas variações sobre o ensaio”. In: **Entre livros**. Cotia: Ateliê, 1999.
- BARRENTO, J. **A chama e as cinzas**: um quarto de século de literatura portuguesa (1974–2000). Lisboa: Bertrand, 2016.
- BARRENTO, J. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, R. **A preparação do romance**, v. II. Trad. Leyla Perrone–Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BARTHES, R. **O império dos signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de produção; Sobre alguns temas em Baudelaire; O narrador. In: ADORNO, T. W. *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 3–74.
- BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura**. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2015.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: **Serrote**, n. 23. 2014. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 10 ago. 2016.

- BENSE, M. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BERENQUER, M. A memória de meu pai. **Público**. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/10/16/culturaipsilon/noticia/o-pais-1747057>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.
- BESSE, M. G. **José Saramago e o Alentejo**: entre o real e a ficção. Évora, Portugal: Casa do Sul, 2008.
- BIRCHAL, T. de S. “Um livro consubstancial a seu autor”: os *Ensaíos* como autorretrato. *In: Dossiê Montaigne filósofo. Cult – Revista Brasileira de Cultura*, n. 221, mar./2017, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017.
- BRANDÃO, R. **Húmus**. Ibooks, 2013. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/06/H%C3%83%C2%BAmus.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- BRIDI, M. V. **A sugestão metafórica em José Cardoso Pires**. São Paulo: Vermelho Marinho: 2012.
- BRIDI, M.; CRISTAL, W. C. Pedagogia do oprimido: a opressão e o inédito viável. *In: VASCONCELOS, Maria Lúcia M. Carvalho; BRITO, Regina Pires de. (Orgs.). Paulo Freire em tempo presente*. São Paulo: Terracota, 2016, p. 123-136.
- CALBUCCI, E. **Saramago**: um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CAMARGOS, M. Abismos da pós-modernidade. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, ano V, p. 20-21, 2001.
- CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CARDOSO, S. Montaigne filósofo. *In: Dossiê Montaigne filósofo. Cult – Revista Brasileira de Cultura*, n. 221, mar./2017, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017.
- CARREIRA, S. S. G. A (des)construção da identidade na obra de José Saramago. **Sincronía**, Guadalajara, n. 3, 2002. Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/carreira1.htm>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- CERDA, M. **La palabra quebrada**. Ensayo sobre el ensayo. Santiago: Tajarar Editores, 2005.
- CERDEIRA DA SILVA, T. C. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. **Boletim/Cesp**. Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 9-21, 1999.

- CERDEIRA DA SILVA, T. C. **José Saramago**: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- CERVERA, V. *et al.* **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *In*: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção *Os Pensadores*.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. *In*: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39–56.
- COELHO, E. P. O ensaio em geral. *In*: COELHO, E. P. (Org.). **Cálculo das sombras**. Lisboa: Asa, 1997.
- COELHO, E. P. **Os universos da crítica**: paradigmas nos estudos literários. Lisboa: Edições 70, 1982.
- COELHO, E. P. Sobre Nome de Guerra. *In*: **Colóquio/Letras**, n. 60, 1970, p. 35–38.
- COELHO, S. S. ‘Don Giovanni’ curva-se à anarquia de José Saramago. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 17 mar. 2005. Ilustrada, p. 4.
- CORRÊA, E. P. Uma obra que se pinta em “claro-escuro pesadelo”: a narrativa curta de Raul Brandão e a pintura Pós-impressionista. *In*: Congresso Nacional de Linguística e Filologia (CNLF). **Cadernos do CNLF, História da Literatura**. 2014. p. 469–488.
- COSTA LIMA, L. **Limites da voz** (Montaigne, Schlegel, Kafka). 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- COSTA, H. A construção da personagem de ficção em Saramago da “Terra do pecado” ao “Memorial do convento”. **Colóquio Letras José Saramago**: o ano de 1998. Lisboa, n. 151/152, p. 205–217, jan./jun., 1999.
- COSTA, H. **José Saramago**: o período formativo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- COSTA, S. R. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DARNTON, R. **O beijo de Lamourette**. Mídia, Cultura, revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DIAS, M. H. M. À procura de ilhas (des)conhecidas. *In*: MOTTA, Sérgio Vicente; BUSATO, Susanna. **Figurações contemporâneas do espaço na literatura**. São Paulo: Unesp, 2010.
- DOSSIÊ Montaigne Filósofo. **Cult** – Revista Brasileira de Cultura, n. 221, mar./2017, ano 20. São Paulo: Editora Bregantini.

- EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.
- FERRAZ, S. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: EDIFURB, 2012.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FRYE, N. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução de F. Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. **Palavras para José Saramago**. Alfragide, Portugal: Caminho, 2011.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de F. C. Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GOMES, A. C. A catastrófica incursão de Saramago à caverna. **O Estado de São Paulo**, 10 dez. 2000. Caderno 2, p. 5.
- GOMES, M. A. M. **A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva**. 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.
- GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- HARO, P. A. de. **Teoría del Ensayo**. Madrid: Verbum, 1992.
- HERRERO, J. **Os fantasmas e os equívocos de José Saramago**. Lisboa: Planeta, 2010.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOSÉ Saramago, nosso Prêmio Nobel. Entrevista de Saramago a uma revista brasileira. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/1saramago4.html>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- JÚDICE, N. **ABC da crítica**. Alfragide, Portugal. D. Quixote, 2010.
- JÚDICE, N. **O fenómeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea**. Lisboa: Colibri, 2005.
- LIMA, J. P. de. **Existência e Filosofia: o ensaísmo de Eduardo Lourenço**. Campos das Letras: Porto, 2008.
- LIMA, S. **Ensaio sobre a essência do ensaio**. Coimbra: Arménio Armado, 1964.

- LOPES, J. M. **Biografia** – José Saramago. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.
- LOURENÇO, E. **O canto do signo** – existência e literatura. Lisboa: Presença, 1994.
- LOURENÇO, E. **O esplendor do caos**. Lisboa: Gradiva, 1999.
- LOURENÇO, E. **Ocasionais I**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.
- LOURENÇO, E. **Portugal como destino seguido de mitologia da saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.
- LUKÁCS, G. Alegoria e símbolo. *In*: LUKÁCS, G (Org.). **Estética**. Barcelona: Grijalbo, 1964, v. 4.
- LUKÁCS, G. **El alma y las formas y la teoría de la novela**. Tradução de Manuel Sacristán. Grijalbo: Barcelona, 1975.
- LUKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: Uma carta a Leo Popper. **Revista UFG**, Goiânia, ano X, n. 4, p. 104–121, jan./jun. 2008.
- MAN, P. de. **O ponto de vista da cegueira**. Lisboa: Ângelus Novus & Cotovia, 1999.
- MARANHÃO, J. L. de S. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MARION, F. J. Para una filosofía del ensayo. *In*: CERVERA, Vicente, *et al.* **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal**: desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Marcelo Caetano. Lisboa: Palas Editores, 1973.
- MARTINS, M. F. **A espiritualidade clandestina em José Saramago**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- MARTINS, M. F. **Matéria negra**: uma teoria da literatura e da crítica literária. Lisboa: Cosmos, 1995.
- MARTINS, M. F. Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de alegoria literária. *In*: **Colóquio/Letras**, n. 79, p. 7–15, Lisboa, maio 1984.
- MATIAS, J. Ensaio: Texto de simbioses proteicas... *In*: **Simpósio Internacional de Gêneros Textuais**, v. 4, p. 575–588, 2007.
- MATTAR, J. Filosofando sobre a morte. *In*: **Introdução à filosofia**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2010, p. 11–30.
- MATTOSO, J. **História de Portugal**. Coord. Fernando Rosas. Vol. VII. O Estado Novo (1926–1974). Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- MENDES, M. G. **José e Pilar**: conversas inéditas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MERQUIOR, J. G. Walter Benjamin. *In*: MERQUIOR, J. G (Org.). **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 97-146.
- MONIZ, A. **Para uma Leitura Crítica de Memorial do Convento de José Saramago**. Uma proposta de leitura crítico-didáctica. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- MONTAIGNE, M. de. **Ensaaios**. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: 34, 2016.
- MONTAIGNE, M. de. **Montaigne**: ensaios – antologia. Tradução, introdução e notas de Rui Bertrand Romão. Santa Maria da Feira, Portugal: Relógio D'Água, 1998.
- MONTAIGNE, M. de. **Os ensaios**: uma seleção. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MORALES, J. L. O. El ensayo como género literario. *In*: **Introducción a los géneros literarios**: a través del comentario de textos. Guaynabo, Puerto Rico: Editorial Plaz Mayor, 1998.
- NEGREIROS, A. **Nome de guerra**. Luso-livros. [201-]. Disponível em <http://bibliotecaebvelas.weebly.com/uploads/3/1/9/1/31915525/nome-de-guerra.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- NEMÉSIO, V. Linearidade da prosa de Almada. *In*: REIS, C.; LOURENÇO, A. A. **História crítica da literatura portuguesa**. Vol. VIII. Babel: Lisboa, 2015.
- PAVIANI, J. O ensaio como gênero textual. **Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**, p. 2, 2009. Disponível em: https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o_ensaio_como_genero_textual.pdf. Acesso em: 27 dez 2016.
- PEDRO, F. M. S. R. de S. **Os “ensaaios” de José Saramago**: exercícios do autor. 2004. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2004.
- PEREIRA, J. A. José Rodrigues Miguéis / José Saramago. **Correspondências**. 1959-1971. Caminho: Alfragide, Portugal, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- QUERUBINI, E. Montaigne e o ensaio. *In*: Dossiê Montaigne filósofo. **Cult** – Revista Brasileira de Cultura, n. 221, mar./2017, ano 20. São Paulo: Bregantini, 2017.
- REAL, M. **O romance português contemporâneo**: 1950-2010. Alfragide, Portugal: Caminho, 2012.
- REIS, A. **Portugal contemporâneo**. Lisboa: Alfa, 1990.

- REIS, C. A estátua e a pedra ou a magia das ficções. *In: Blimunda*, n. 12, maio, 2013, p. 23–34.
- REIS, C. Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto–Portugal, 2015.
- REIS, C. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- REMÉDIOS, M. L. R. José Saramago: ficção inovadora e criativa. *In: Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 163–172, jan./jun. 2011.
- RENÉ, W.; AUSTIN, W. **Teoria da literatura**. São Paulo: Biblioteca Universitária, 1962.
- RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- RICOEUR, P. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.
- RODRÍGUEZ, F. V. El ensayo: diez pistas para su composición. Disponível em: <https://castellanosanisidoro.files.wordpress.com/2011/10/grado-once-el-ensayo.doc>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- RODRÍGUEZ, V. G. **O ensaio como tese**: estética e narrativa na composição do texto científico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROMÃO, R. B. Introdução. *In: Montaigne*: ensaios – antologia. Tradução, introdução e notas de Rui Bertrand Romão. Santa Maria da Feira, Portugal: Relógio D'Água, 1998.
- SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2008.
- SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, J. **A estátua e a pedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, J. **A noite**. Porto, Portugal: Porto, 2014.
- SARAMAGO, J. **Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas: José Saramago**. Textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SARAMAGO, J. **As intermitências da morte**. Porto, Portugal: Porto, 2014.
- SARAMAGO, J. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, J. **Claraboia**. Alfragide, Portugal: Caminho, 2011.

- SARAMAGO, J. **Democracia e universidade**. Belém, UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, J. **Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Fundação José Saramago, 1998.
- SARAMAGO, J. Do Canto ao Romance, do Romance ao Canto. *In: Blimunda*, n. 3, 16 set. 2009, p. 12–19.
- SARAMAGO, J. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira: A arquitetura de um romance**. Lisboa: Porto Editora; Fundação José Saramago, 1995.
- SARAMAGO, J. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia: ensaio de romance**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, J. O autor como narrador. *In: Cult*. São Paulo, n. 17, p. 25–27, dez. 1998.
- SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, J. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, J. **Os apontamentos**. Porto, Portugal: Porto, 2014.
- SARAMAGO, J. **Poesia completa**. Tradução de Ángel Campos. Pámpano. Alfaguara. Madrid, 2005.
- SARAMAGO, J. **Que farei com este livro?** Lisboa: Caminho, 1980.
- SARAMAGO, J. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, J. Viagens. *In: Outros Cadernos de Saramago*. Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/44720.html>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- SCORALICK, A. A experiência da condição humana: uma introdução aos *Ensaio*s de Montaigne. *In: MONTAIGNE*, Michel de. **Ensaio**s. Edição integral. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: 34, 2016.

SERRA, J. D. **Uma família do Alentejo**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2007.

TAVARES, M.; RICHARDSON, R. J. (Orgs.). **Metodologias qualitativas**: teoria e prática. Curitiba: CRV, 2015.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOMACHEVSKI, B. Temática. *In*: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura** – Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 169–204.

VIEIRA, C. C. Para uma nova tipologia da descrição de personagem narrativa. *In*: REIS, Carlos; HENRIQUES, Maria das Neves (Coord.). **Revista de Estudos Literários**. Personagem e figuração. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2014.

ZWEIG, S. **Montaigne**. Assírio e Alvim: Porto, 2016.

SOBRE O AUTOR

WENDEL CÁSSIO CHRISTAL é graduado em Letras, Português e Italiano, pela Unesp – Universidade Estadual Paulista, e em Pedagogia pela Uninove – Universidade Nove de Julho. É Mestre em Letras pela Unesp e Doutor em Letras pela Universidade Mackenzie, com estágio sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, em Portugal. Trabalhou em escolas privadas e públicas da rede estadual de São Paulo, além de atuar na graduação de cursos superiores, principalmente em Letras e Pedagogia. Pesquisa a obra de José Saramago desde a iniciação científica até o doutorado. Além disso, atua na formação de professores e pesquisa a literatura brasileira. Atualmente, é professor adjunto do Colegiado de Letras Português da Unespar – Universidade Estadual do Paraná – Campus Paranaguá.

Este livro foi composto com as famílias das fontes
Alegreya Sans e Steelfish
Feito no Brasil - Novembro 2024

O livro que aqui se apresenta é uma homenagem à escrita de José Saramago e à maneira ensaística de expressar-se pela literatura. O ensaio, fio condutor para as leituras dos romances *Claraboia* (2011) e *As intermitências da morte* (2014), é apresentado desde sua origem (Montaigne) para interpretar o homem e o mundo, um exercício crítico potencializado pela dimensão simbólica da linguagem saramaguiana. O livro do professor e pesquisador Wendel Christal celebra os 25 anos da premiação de Saramago com o Prêmio Nobel de Literatura (1998) e é um convite para outros leitores e pesquisadores ao encontro com Saramago, exercício de introspecção e revisão da condição humana.

Profa. Dra. Camila Augusta Valcanover

